

GVS/SMPS

Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz/Société pour la musique populaire en Suisse
Società per la musica popolare in Svizzera/Societad per la musica populara en Svizra
Society for traditional music in Switzerland



CH-EM

Schweizerische Gesellschaft für Ethnomusikologie/Société suisse d'Ethnomusicologie
Società Svizzera d'Ethnomusicologia/Societad Svizra d'Ethnomusicologia
Swiss Society for Ethnomusicology

Pioniere der Engadiner Volksmusik

Schweizer Volksmusik in Asien

**„Georgisch singen ist für mich eine Art
zu mir selbst zu finden!“**

Volksmusik an Hochschulen

20 Jahre Schweizer Zither-Kulturzentrum

Hausorgeln im Bauernhaus – Warum?

Titelbild:

Tamagawa Alphorn Club

Foto zur Verfügung gestellt von Guschti Sidler

Impressum

Bulletin

Publikationsorgan der GVS/SMPS und der CH-EM

Redaktion: Silvia Delorenzi-Schenkel, Dieter Ringli

Kontakt:

Fabian Müller

Wolfbachstr. 15

CH-8032 Zürich

Nachdrucke nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Redaktion

Editorial	5
Pioniere der Engadiner Volksmusik Jachen Erni	6
Schweizer Volksmusik in Asien Gushti Sidler	23
Gottfried Aegler, Musikant vom Scheitel bis zur Sohle Albert Rüttimann	36
Hommage an Ricco Bergamin (1834-2018) Silvia Delorenzi-Schenkel	41
Das Gästebuch der „Mahogere“ Lea Hagmann	45
„Georgisch singen ist für mich eine Art zu mir selbst zu finden!“ Lea Hagmann	47
Volksmusik an Hochschulen Johannes Rühl	52
20 Jahre Schweizer Zither-Kulturzentrum Alois Gabriel	55
Die instrumentale Unterwaldner Volksmusik-Landschaft Markus Brülisauer, Haus der Volksmusik	59
Das Projekt Jodel So Lo Barbara Betschart, Roothuus Gonten	63
Eine musikkognitive Studie anhand der Sammlung Appenzeller und Toggenburger Naturjodel im Roothuus Gonten Andrea Kammermann, Yannick Wey	65
Vom Tanzgeiger zur Appenzeller Streichmusik Brigitte Bachmann-Geiser	69
Hausorgeln im Bauernhaus – Warum? Jost Kirchgraber	74
Schweizer Volksmusik auch aus persönlicher Sicht Erich Herger	79
Grammy Nominierung für Schweizer Volksmusik in den USA Brigitte Bachmann Geiser	81
Alrozana Brigitte Bachmann Geiser	82

Editorial

Auch diese Ausgabe unseres Bulletins bringt einige Überraschungen und bietet sicherlich für jeden Leser interessante Beiträge.

Hervorheben möchte ich insbesondere den Artikel von **Jachen Erni**, dem Klarinettenisten der Engadiner Familienkapelle Erni, der sich einem bis anhin noch nie so ausführlich erforschten Thema widmet, nämlich den *Pionieren der Engadiner Volksmusik*. Besonders freut es mich, dass wir diesen Beitrag dank der Übersetzung von Mario Pult zusätzlich in romanischer Fassung veröffentlichen können.

Ebenfalls ein bisher noch nie behandeltes Thema in unserem Bulletin bietet der ausgezeichnete und reich bebilderte Beitrag von **Gushti Sidler** zur *Schweizer Volksmusik in Asien* mit speziellem Augenmerk auf Japan und Südkorea. Darin zeigt der Autor zudem auch auf, wie asiatische Musiker in der Schweizer Volksmusik-Szene aufgenommen werden, also ein heute immer noch hochbrisantes Thema.

In diesen thematischen Rahmen passen auch die beiden *CD-Besprechungen* von **Brigitte Bachmann-Geiser**, *Alpine Dreaming* mit historischen Aufnahmen und die 2018 im Zytglogge Verlag erschienene CD *Alrozana*, auf der Volksmusik aus Syrien und der Schweiz kompositorisch verwoben werden.

In diesem Bulletin widmen wir drei Beiträge Personen, die sich über viele Jahre hinweg in einem oder mehreren Bereichen der Volksmusik besonders engagiert haben. Zuerst erwähnen möchte ich den im Simmental lebenden *Gottfried Aegler*, der seit vielen Jahren ein treues Mitglied der GVS ist. Auf meine Anfrage hin hat **Albert Rüttimann** ein ausgezeichnetes Porträt dieses *Berner Brückenbauers zwischen Innerschweiz und Welschland* verfasst. Eine weitere Persönlichkeit, deren Wirken wir in diesem Bulletin ehren möchten, ist *Lorenz Mühlemann*. Anlass dazu gibt das *20jährige Jubiläum des Schweizer Zither-Kulturzentrums*. **Alois Gabriel** hat ihn **für die GVS** dazu interviewt. Nicht immer haben wir das Glück wie in diesen beiden Fällen, eine Person interviewen zu können. Dann muss man sich an Dokumente oder Erinnerungen halten. In dieser Form will ich das Wirken von *Ricco Bergamin*, der leider letztes Jahr verstorben ist, mit einem Andenken ehren.

Die Jahresversammlung 2018 hat die GVS im Ackerhus in Ebenat-Kappel mit der kundigen Führung von **Jost Kirchgraber** durch das Museum beschlossen. Auf unsere Anfrage hin, hat er uns dann seinen Vortrag *Hausorgeln im Bauernhaus – Warum? Anmerkungen zum Toggenburger Kontext* zur Publikation in diesem Bulletin zur Verfügung gestellt.

Natürlich fehlen auch in diesem Bulletin die Beiträge der beiden Zentren, nämlich dem Haus der Volksmusik (**Markus Brülisauer**) und dem Roothuus Gonten (**Barbara Betschart**) nicht. In Zusammenarbeit mit dem Roothuus Gonten haben **Andrea Kammermann** und **Yannick Wey** von der Hochschule Luzern – Musik unter der Leitung von Raymond Amman im März 2018 ein Studienprojekt zum Appenzeller und Toggenburger Naturjodel gestartet, worüber sie hier berichten. In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist auch der Bericht von **Johannes Rühl** über *Volksmusik an Hochschulen*.

Schliesslich möchte ich noch die beiden Beiträge von **Lea Hagmann** nennen. Sie beschreibt eindrücklich, in welches Dilemma man als Musikethnologe geraten kann, wenn man eine Radiosendung über eine fremde Kultur am Schweizer Radio SRF macht. Ich habe selbst mit meinen Radiosendungen in den 1990er Jahren diese Erfahrung gemacht und bin ausserordentlich froh über diesen ausgezeichneten Einblick in die Möglichkeiten und Schwierigkeiten dieser Art der Vermittlung, die uns die Autorin mit ihren beiden Beiträgen gewährt.

Silvia Delorenzi-Schenkel

Pioniere der Engadiner Volksmusik

Jachen Erni

Dieser Bericht umfasst die Zeit von der zweiten Hälfte des 19.- bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Umfangreiche Recherchen ergaben ein übersichtliches Bild der Pioniere der Engadiner Volksmusik und deren Geschichte, jedoch ist dieses keineswegs vollständig. Immer wieder kommen neue Erkenntnisse zum Vorschein, so dass diese Arbeit noch lange nicht abgeschlossen ist. Beiträge, Dokumentationen und Hinweise, die den Bericht ergänzen, sind jederzeit willkommen.

Volksmusik bezeichnet die traditionelle, häufig schriftlos überlieferte Musik. Sie ist für bestimmte Regionalkulturen charakteristisch und umfasst Volkslieder, instrumentale Stücke und Musik für Volkstanz. Auf welche Art unterscheidet sich die Engadiner Volksmusik von jener, anderer Regionen? Mit dieser und anderen Fragen befasst sich der Schreibende, der bereits über 60 Jahre aktiver, passionierter Volksmusikant ist. Wie der Name sagt, handelt es sich bei Volksmusikantinnen und -musikanten um Laien aus dem Volke, die aus Freude musizieren, ohne dabei das Finanzielle in den Vordergrund zu stellen. Immer mehr befassen sich auch professionelle Musikerinnen und Musiker mit Volksmusik. Dabei stellt man fest, dass diese vermehrt auch «spezielle Volksmusik» auf hohem Niveau interpretieren. Diese bildet keine Konkurrenz zur traditionellen, durch Laien gespielte Volksmusik. Es ist vielmehr so, dass die Volksmusikerinnen und -musiker von den Professionellen lernen, und dadurch das Niveau der eigentlichen Volksmusik steigern können.

Die Wurzeln und die Geschichte der Volksmusik

Eine ursprüngliche Ausdrucksform des Menschen war der Tanz. Erst später kam die Melodie dazu. Da sind zuerst die «Pfyffer und Trommler», die Jahrhunderte lang Melodien spielten. Das Volk wollte ihre eigene Musik und nach dieser wollte es auch tanzen. Die Musiker wurden meistens gebremst und gebüsst, weil das öffentliche Aufspielen oft verboten war. Überall war das so, davon liest man in den Protokollen im Aargau, im Appenzellerland und auch im Bündnerland, wo in allen Walser Siedlungen, aber auch in Chur, das leidenschaftlich geliebte Tanzen allgemein verboten war. In Davos erteilten die Behörden erst von 1651 an, und nur bei Hochzeiten die Tanzerlaubnis. Auch gelegentliche Nachttänze in Privathäusern waren nicht geduldet, konnten aber schwer verhindert werden. Manche Geistliche wetterten fast allsonntäglich von der Kanzel herab gegen das Tanzen. Der Seelenhirte von Schiers tobte einmal: „Das Tanzen an und für sich ist keine Sünde, aber das nachherige «Erkuolen» [abkühlen]“. Doch auch in Graubünden nützten alle Vorschriften und Predigten nicht sehr viel. Es wurde heimlich getanzt und heimlich Musik gemacht¹. Diese Tanz- und Musikverbote galten während bald zwei Jahrhunderten und mussten von den Behörden immer wieder erneuert werden. Zeitweise soll die Tanzerei im ganzen Kanton Graubünden verboten gewesen sein, während des ganzen Jahres, mit Ausnahme des Ostermontags, wo auf der Luziensteig ein entsprechender Anlass erlaubt war. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden offizielle Bälle durchgeführt, in Chur, in Zuoz und in Chiavenna. Im Engadin wurden die Tanzverbote nicht so rigoros befolgt wie im übrigen Bündnerland. So schreibt J. A. Sprecher²: «In manchen Talschaften, besonders im Engadin, knüpfte sich ein Tänzlein daran (nämlich an die Rückkehr von einer Schlittenfahrt der Dorfjugend), wobei die Musik, wenn kein Instrument zur Hand war, von den Mädchen gesungen oder von den Burschen gepfiffen wurde.» Aus dem Rheinwald findet sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Beschreibung der *Bsatzig*. Die Einheimischen kamen meist hoch zu Ross geritten und hatten oft ein Mädchen mit auf dem Pferd. Zuerst wurde mit Trommelklang ein feierlicher Eid geschworen, aber nach Verabschiedung der Traktanden begann dann für vier oder auch fünf Tage ein Tanzen und Schmausen im Bewusstsein, dass die "Festerei" für ein Jahr ausreichen musste. Erst 1853 (!) findet sich ein bündnerischer Erlass, wonach das Musizieren und Tanzen in «Privatlokalitäten, nach einem einzelnen Instrument, sofern selbiges keine Störung macht», erlaubt sei. Dazu folgten natürlich einige Einschränkungen, zum Beispiel den Samstag betreffend und die Zeit des Gottesdienstes am Sonntag. Dieser Erlass gibt einen wichtigen Hinweis und zwar wegen der Bemerkung: „Nach einem einzelnen

¹ Peter, Rico. 1978. *Die amüsante und spannende Geschichte der Schweizer Ländlermusik*, Aarau: AT Verlag (S. 348)

² Heinz, Brunner. 1995. *Mit Klarinette, Schwyzerörgeli und Geige: Ländlermusik in Graubünden* Chur: Terra Grischuna Verlag (S. 27)

Instrument, solange selbiges keine Störung macht“. Damit konnte nur die Geige gemeint sein. Auf alle Fälle finden wir unter den ältesten bekannten Volksmusikanten in Graubünden nur Geiger als Melodieführer (Waser, Metzger, Majoleth). Sie verfügten über Begleitmusikanten, aber es ist mit grösster Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass ihre Vorläufer ebenfalls nur mit einer einzigen Geige gespielt haben³.

Die Volksmusik und ihre Literatur

Die bündnerische Volksmusik wurde massgeblich beeinflusst von zwei Familien, den Metzger und den Majoleth, die beide aus dem Ausland in die Schweiz nach Graubünden eingewandert waren. Für beide Familien kann festgehalten werden, dass sie nicht nur das Musikantenohr und den Musikantenberuf vererbten, sondern auch ihren eigenen Stil und ihre eigenen Stücke von einer Generation an die nächste weitergaben. Wenn heute noch im bündnerischen Rheintal der Ausdruck "Sepplimusk" fällt und damit einfach eine Ländlerkapelle gemeint ist, so ist diese Benennung auf den Josef (Seppli) Metzger (1817-1876) aus Trin zurückzuführen⁴. Auf Anregung einiger seiner Musikfreunde hat der Mailänder Verleger Romualdo Fantuzzi [R. Fantuzzi Editore, Milano, 29 Via Gozzadini] 47 Seppli-Tanzweisen in einem Notenheft mit dem Titel «Alte Bündner Tänze» herausgegeben. Einige davon werden heute noch auch im Engadin gespielt. Mit dem Pianisten und Komponisten Arrigo Pedrollo (1878-1964) wurde ein Musiker gefunden, der die von Seppli auf der Violine gespielten Weisen mit peinlicher Genauigkeit zu Papier brachte und ihnen eine einfache Klavierbegleitung unterlegte. Als Einleitung zu diesem Werk haben seine Freunde unter anderem folgende, für die Volksmusik im Allgemeinen, äusserst treffenden Worte geschrieben:

Seppli-Musik! Du frohes Erinnern an Stunden glückseliger Jugendzeit! Es liegt eine magische Kraft in dessen alten Tanzweisen. Schlicht und einfach in ihrem Aufbau, dem Charakter ländlicher Tanzmusik durchaus entsprechend, machen sie keineswegs Anspruch auf tiefen musikalischen Gehalt. Allein urchig und wahr, aus sprudelnder Lebensfreude hervorquellend, vermögen sie heute noch wie zur Zeit unserer Eltern und Grosseltern frohen Tanzgesellschaften herzerfreuenden Sonnenschein zu spenden.

Die Seppli Musik hatte eine enge Beziehung zum Engadin. Als Nachfolger von Josef (Seppli) Metzger stellte Martin (Giovanni?) Metzger-Erni (1847-1908) mit lauter Musikanten aus der eigenen Familie eine neue Formation zusammen. Deswegen stellte er seine bisherige Lebensweise völlig um, indem er während des Winters in Trin lebte und im Sommer ins Oberengadin zog. Die Rhätische Bahn fuhr damals noch nicht, und die Musikanten zogen auf "Schusters Rappen" in den Hochgebirgsfrühling. Unterwegs soll es oft Streit gegeben haben, weil niemand zum schweren Rucksack noch die Bassgeige tragen wollte. Der erste Tag brachte die Wanderer bis Bergün, wo eine verabredete Freinacht die willkommene Marschpause und gründliche Verpflegung brachte. Anderntags gelangten die Musikanten über den Albulapass nach St. Moritz, um sich dann im Stazerwald in einer kleinen Hütte häuslich einzurichten. Die Kapelle spielte in den Hotels für die Fremden sowie in den diversen Wirtschaften für die Einheimischen. Dies ergab aber nur einen Teil der sommerlichen Einkünfte. Ein weiterer Teil kam aus der Tätigkeit als Bergführer, als Jagdbegleiter und als Fischer. Diese etwas abenteuerliche Lebensweise wurde während vieler Jahre beibehalten⁵.

Bei der Literatur hat man sich, unter anderem, auch von den klassischen Melodien, vermehrt jedoch von der Musik der Romantik leiten lassen. Typische Beispiele dafür sind die Kompositionen von Johann Strauss Vater (1804 – 1849) und Johann Strauss Sohn (1825-1899). Bei dieser Entwicklung hat der Violinist und Komponist Rinaldo Franci (1852-1907) von Siena eine wichtige Rolle gespielt. Er hat viele Jahre das «Istituto Superiore di Studi Musicali Rinaldo Franci» in Siena/IT geleitet und als Anerkennung wurde es nach ihm benannt. Im Zuge dieser Entwicklung hat er im Jahre 1882 den Walzer von Johann Strauss Sohn *Sulle rive del Danubio*» [*An der schönen blauen Donau*] und die Mazurka *Sulla Rive del Weser* von Romualdo Marengo (1841-1907) in einer für Volksmusikerinnen und -musiker spielbaren Form arrangiert. Im gleichen Notenbuch wie diese beiden Stücke sind noch weitere 30 Tänze, die er komponiert oder arrangiert hat, zu finden. Die Originale dieser Noten wurden im Nachlass von Anton

³ Brunner, Heinz. 1995. S. 27

⁴ Brunner, Heinz, 1995. S. 60

⁵ Brunner, Heinz. 1995. S. 65

Erni Tschlin/Sent, dem Gründer der Chapella Erni, gefunden. Der heutige Direktor des obgenannten Institutes, Herr Luciano Tristaino, ist von diesem Fund begeistert. In einem E-Mail an die Chapella Erni schreibt er:

«Gentilissima Professoressa Albani, La ringrazio infinitamente della Sua squisita email. Ciò che Lei mi scrive è di grandissimo interesse per l'Istituto e per l'intera città di Siena. Sarebbe per noi un onore ed un grande piacere poterVi conoscere e con l'occasione visionare le partiture in vostro possesso. Resto in attesa di conoscere le Vostre disponibilità a venire a Siena per poterci conoscere»⁶.

Bei einem Besuch des Instituts möchten wir auch erfahren, ob noch weiteres Notenmaterial dieser Art vorhanden ist, was wirklich eine Sensation wäre. Die Chapella Erni ist der Ansicht, dass allein dieser Fund schon Grund genug ist, um diese Tänze auf einer CD festzuhalten und die von Ueli Mooser arrangierten Noten als Buch herauszugeben. Dieser Fund kann sicher als Sternstunde der Engadiner Volksmusik bezeichnet werden. Es sind darunter auch zwei Tänze, die schon seit Langem insbesondere von den Formationen im Engadin gespielt wurden, nämlich der Walzer *Le rovine di un amante* (bei uns als *Valser da Men Hofmeister* bekannt, oder wie bei den Fränzlis da Tschlin *Il valser da meis Men*) und der Schottisch *L'Amore-Polka*. Somit ist eine Quelle der Engadiner Tänze gefunden worden. Bis anhin hat man immer nur vermutet, dass die vielen Melodien unbekannten Ursprungs von irgendwo aus Italien stammen.

Nachdem im Jahre 1853 das Musizieren und Tanzen in Graubünden endlich erlaubt wurde, hat sich die ganze Volksmusikszene und deren Tänze wesentlich verändert und erweitert. Nur wenige Musizierende haben damals das Notenlesen beherrscht. Für zahlreiche Tänze gab es keine Noten und das Stegreifspielen war weit verbreitet. Die Gefahr bestand jedoch, dass viele Kompositionen mit der Zeit verloren gehen. Es gab einzelne Musizierende, die das Handwerk verstanden. Diese haben viele Tänze aufgeschrieben. Darunter befindet sich auch Hanny Christen (1899-1976). Sie hat über 10'000 alte, zum Teil sehr wertvolle und mehrheitlich nicht notierte Melodien auch aus dem Engadin gesammelt und aufgeschrieben. Anfangs der 1990er Jahre hat der Komponist und Musikverleger, Fabian Müller, den Nachlass von Hanny Christen – mehr als 20 Jahre nach ihrem Tod – aus der Versenkung geholt und gesichtet. Mit Unterstützung der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz (GVS) konnten die nötigen finanziellen Mittel für die Drucklegung gesichert werden. Durch die Publikation der Schweizer Volksmusiksammlung, die nur einen Teil ihres Nachlasses ausmacht, nimmt die GVS nun auch die Gelegenheit wahr, das Lebenswerk von Hanny Christen gebührend zu würdigen und damit gleichzeitig ihrem Wunsch nachzukommen, das gesammelte Material möglichst vielen Musikanten, Tanzgruppen, Volkskundlern, Musikethnologen und den Medien zugänglich zu machen.

Bei der Durchsicht des Bandes II (St. Gallen II, Graubünden und Tessin) der genannten Sammlung fällt auf, dass sich darunter auch verschiedene Tänze befinden, die auch von Alfred Leonz Gassmann (1876-1962) 1919 in "D'Ländlermusik, 100 Tänze" und 1948 in "Bim Chronewirt, 62 Tänze" publiziert wurden. Gassmann war Initiant und Mitbegründer des schweizerischen Volksliedarchivs in Basel, erfolgreicher Komponist und Musikpädagoge. Sein grösstes und bleibendes Verdienst ist aber seine Sammlertätigkeit von 1899 bis 1951.

Steivan Brunies (1877-1953) aus Cinuoschel, war Lehrer und Naturschützer. Er hat die Volksmusik gewürdigt, indem er viele alte Tänze gesammelt hat. Rico Falett erwähnt in einem Artikel im Chalender Ladin 1997 wie Brunies bei Alexander Just in Raschvella die Melodien vorspielen liess, um sie dann aufschreiben zu lassen, denn obwohl er ein begabter Musiker war, konnte er keine Noten lesen. Bei seinen Schülern Friedrich und Gerhard Meyer fand er die nötige Unterstützung; ihnen spielte er die Melodien auf der Klarinette vor, und sie spielten sie dann auf dem Klavier und schrieben sie auf. So konnten viele der alten romanischen Volksweisen und Tänze vor dem Vergessen bewahrt werden⁷.

⁶ Übersetzung: Sehr geehrte Frau Professor Albani, ich danke Ihnen vielmals für das entzückende Email. Was Sie mir schreiben ist fürs Institut und die Stadt Siena von grossem Interesse. Es wäre uns eine Ehre und ein grosses Vergnügen, Euch Kennenzulernen und Einblick in die in Eurem Besitz befindlichen Partituren zu erhalten. Gerne erwarte ich eine Mitteilung Eurer Möglichkeiten für ein Treffen und freue mich, Euch kennenzulernen.

⁷ Steiner Men, Metz Peter, 2014. *Diese Musik soll weiterleben. Zur Überlieferung der Fränzli-Musik*; in GVS und CH-EM Bulletin 2014, S. 33ff.

Brunies war ein passionierter Volksmusikant, trug seine Klarinette stets bei sich und hat in verschiedenen Formationen in Basel und im Engadin mitgespielt.

Wesentliches zur Erhaltung von alten Tanzweisen haben Johann Nogler (1860-1938), Cla Genua (1869-1937, Johann (Jon) Nett (1872-1924), Tumasch Rauch (1896-1979) und Anton Erni (1913-1980) geleistet. Näheres dazu im Kapitel Pioniere.

Sent als Zentrum der Engadiner Volksmusik

Randulins [Schwalben] werden die rätoromanischen Emigranten insbesondere aus dem Engadin genannt, weil sie oft einen grossen Teil ihres Lebens ausserhalb ihrer Heimatorte verbrachten. Das wichtigste Ziel der Auswanderung war das heute ans Engadin angrenzende Italien, wo zeitweise ein hoher Prozentsatz der gesamten Wohnbevölkerung der Engadiner Dörfer lebte. Der bekannteste Beruf der *Randulins* war der des Zuckerbäckers oder Konditors. Viele andere waren aber auch als Branntwein- und Milchverkäufer, Schuster oder Messerschleifer tätig. Durch den prozentmässig gewichtigen Anteil der Emigration und auch der Rückwanderung kam es, wie das folgende Beispiel zeigt, zu vielfältigen Wechselwirkungen in der Kultur, Literatur, Architektur und Kulinarik zwischen den Heimatdörfern der Emigranten und ihren jeweiligen Zieldestinationen⁸. Ein bedeutender Komponist aus Sent wurde Alberto Corradini, Neffe des Konsuls Jon Corradini in Livorno und zunächst mit einem Medizinstudium beschäftigt. Doch mehr und mehr wandte sich Alberto dem Komponieren zu, meist von Liedern mit Klavierbegleitung. In Pisa leitete er einen Schweizer Chor. Zum 30. Geburtstag seines Freundes und Schwagers Peider Linsel wurden 1893 in einem Album Vertonungen von dessen Gedichten in *Primulas musicalas* zusammengestellt. Doch wie seinem erklärten Vorbild Franz Schubert blieb dem genialen, feinfühligem Musiker nicht viel Zeit, denn er starb 1900, nur 32-jährig. 1904 erschien eine vom bekannten Künstler Giovanni Giacometti illustrierte Gedenkausgabe der *Primulas musicalas*, die meisten wiederum mit Texten von Peider Linsel. Der Erlös aus dem Verkauf der schön gestalteten Hefte wurde dem zu gründenden Ospidal d'Engiadina Bassa in Scuol zugeführt⁹. Wie Töna Schmidt 1998 in seinem Buch über die alten Familien von Sent schreibt, sei von den Senter Familien, die über lange oder kurze Zeit geschäftlich in der Fremde tätig waren, das Haus Curdin deutlich durch einen ausserordentlichen Erfolg in der Geschichte der Engadiner Emigration gekennzeichnet. So soll Chasper Curdin, der älteste Sohn von Jon Curdin (1764-1820) als erster kurz nach dem Jahre 1800 in Livorno einen Kolonialladen eröffnet haben. Die Familie Curdin war in der Folge sehr erfolgreich in Italien, so dass die Firma «Fratelli Corradini» zu einer ungewöhnlich bekannten Unternehmung in ganz Italien wurde. Die Geschäfte der Familie Curdin erlebten einen solchen Aufschwung, dass der um 1860 gegründete italienische Staat ihnen das Monopol bei verschiedenen Produkten erteilte. Um die Entwicklung der Geschäfte zu erleichtern, wurde sogar eine Bank gegründet. Viele junge Engadiner, die früher bei den Corradinis angestellt waren, haben ihr Geld dieser Bank anvertraut, einerseits weil diese höhere Zinse zahlte, insbesondere aber um das Vertrauen dem ehemaligen Arbeitgeber zu bekunden. Auch Leute aus Sent haben ihre Ersparnisse von der Kantonalbank Graubünden abgehoben und diese bei den Curdins platziert. Es war die Zeit, wo diese sich als sehr grosszügig gegenüber der Gemeinde Sent zeigten, indem sie grosse Spenden zu Gunsten des Schul- und Armenfonds dotierten. In Sent glaubten damals mehrere Kleinbauern, die etwas Geld «a la banca dals Curdins» hatten, Kapitalisten zu sein. Jeder wollte zivilisierter sein als der andere, wenn im Sommer ein Stadtleben mit Tanz- und Unterhaltungsanlässen herrschte zu Ehren derer, die nach Hause kamen, um sich vom strengen Alltag zu erholen. Der Poet Schimun Caratsch, der selbst auch in Geschäften in Italien gearbeitet hatte sagt in einem seiner humoristischen Gedichte, dass man beim Vorbeigehen in Sent das Gefühl habe in einer Stadt in der Toscana zu sein. Vorweg war es die Familie Curdin, welche ihren aus Italien gebrachten Reichtum zur Schau stellte. Im Jahre 1828 bauten die Brüder Andrea und Jon Curdin den Palazzo in Schigiana, Sent. Dies war der Anfang ihres grossen Erfolges. Später kamen sie in Pferdekutschen mit Zweispännern, die von professionellen Fuhrmännern besorgt wurden. Der grosse Aufschwung der Geschäfte der Curdins in Italien gab der Gemeinde Sent ein neues Erscheinungsbild. Der Höhepunkt dieser Zeit des Überflusses dürfte gegen 1888 gewesen sein, als ein Fremder sich wunderte, wie es in einer Gemeinde wie Sent möglich sei, solch luxuriöse Tanzanlässe zu arrangieren, und zwar über 20 in einem Sommer.

⁸ <https://de.wikipedia.org/wiki/Randulin>

⁹ Grimm, Paul Eugen. 2015. *SENT: Geografie – Geschichte – Menschen*. Chur: Desertina Verlag

Auf das Leben im Überfluss und Luxus folgte die Reaktion. Im Februar 1891 kam, zuerst nur halb heimlich und versteckt, die Nachricht über die Schwierigkeiten infolge Bankspekulationen des Hauses Curdin, wofür die Firma geradestehen müsse. Mehrere Familien, die ihre ganzen Ersparnisse dort platziert hatten, waren ruiniert und mussten sogar Haus und Boden verkaufen¹⁰.

Von der Blütezeit der 1880er Jahre in Sent zeugt auch der von Olga Prevost-Bazzell im Chalender Ladin 2017 publizierter Beitrag. Auf Initiative vom «L'util public» im Jahre 1875 wurde der Ausbau eines geräumigen Saales im Hotel Rezia gefördert. Die Idee war, ein Lokal zum Wohle der Kultur zu schaffen. Viele Tanzanlässe wie *bal da Dschelpcha*, *da Cuvits*, *da Silvester*, *da Büman*, *da Pours*, *da Giuventüna*, *da Nozzas*, *bal da Schlitrada* wurden dort abgehalten. Junge Pärchen haben sich da gefunden und in diesem eigenartigen Saal mit einem Stützpfiler in der Mitte zur Hochzeit getanzt. Mit Recht kann man auf das romanische Sprichwort zu ausgiebigen Feiern hinweisen: «Ils da Sent van intuorn la pütta» [Die von Sent drehen sich um den Stützpfeiler]¹¹.

Wie oben erwähnt, fanden in diesen Jahren in Sent, nebst den ordentlichen Tänzen, im Sommer noch über 20 luxuriöse Tanzanlässe statt. Nicht umsonst hörte man oft von tanzbegeisterten jungen Frauen sagen, in Sent gäbe es die besten Tänzer. Gefragt waren da zahlreiche Tanzkapellen die, wie die nachfolgenden Ausführungen zeigen, auch vorhanden waren.

Pioniere

Franz-Josef (Fränzli) Waser, Chaflur (1858-1895)

Die jenischen Musiker spielten bei der Entwicklung der populären Tanzmusik eine bedeutende Rolle, gehörten im 19. Jahrhundert die ländlichen Musikanten doch fast ausschliesslich zu den Fahrenden. Die Melodien, denen sie auf ihren Reisen begegneten, nahmen sie in ihr Repertoire auf und entwickelten sie weiter. Das Kulturgut der Jenischen unterscheidet sich kaum von demjenigen der Sesshaften, haben sich doch die beiden Bevölkerungsgruppen kulturell vielmehr gegenseitig befruchtet und bereichert – ganz besonders in der Musik. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts unterschied man in Graubünden die «Fränzli-Musik» und die «Seppli-Musik». Die «Fränzli-Musik» geht auf den Geiger Fränzli Waser zurück. Seine Familie wurde zwar 1827 in Morissen eingebürgert, lebte jedoch im Engadin. Bekannt wurden sie unter ihren Vornamen: Franz-Anton, Franz-Xaver, Franz-Joseph. Der Letztgenannte war blind, aber ein virtuoser Geiger. Bei der «Fränzli-Musik» lag die Melodiestimme bei der Geige, die Klarinette spielte die Begleitung.¹² Fränzli Waser starb am 24.11.1895 im Alter von nur 37 Jahren.

Johannes Nogler, Ardez, (1860-1938)

Buolf Nogler, Bever (Enkelkind von Johannes), hat Kopien eines Notenbüchleins zur Verfügung gestellt. Er freut sich, dass die Musikstücke seiner Ahnen heute wieder gespielt werden. Johannes Nogler hat in Ardez eine Musikkapelle geführt. In seinem Notenbüchlein, das er eigens für seine Kapelle notiert hat, befinden sich über 100 Tänze wie: *Il Tschigrun*, *La Stupana*, *Sü tanter Sassa*, *Polca a la Napolitana*, *Valser da Giannin Suneder*, *L'Ungaraisa*, um nur einige zu nennen. Ein interessanter Hinweis steht beim Schottisch *La Schelpcha*. Diese Melodie wurde von seiner Formation am 28. Juni 1913 anlässlich des Umzuges im Zusammenhang mit der Eröffnung der Strecke Bever bis Scuol der Rhätischen Bahn gespielt. Im Weiteren befinden sich im Büchlein einige Eigenkompositionen und dazu auch einige Stücke, die von seinem Vater Buolf Nogler komponiert wurden. Einige seltene Melodien schrieb er, nachdem er sie gehört hatte, aus dem Gedächtnis auf. Für Hochzeiten oder spezielle Anlässe komponierte er Einzelstücke. Johannes hat oft auch in anderen Formationen als Geiger mitgespielt, wie z. B. mit Flurin Scharplaz aus Strada, mit dem legendären Geiger Gian Nuolf genannt Giannin Suneder (Geigerlein) oder mit Barnabà Fontana aus Lavin. Dieser war vor allem wegen seiner Trompetenkünste bekannt. Beeindruckt war er immer wieder von den gehörten Melodien aus Böhmen. Diese schrieb er dann sofort auf.

¹⁰ Schmidt, Töna, 1998. *Famiglias veglias vaschinas da Sent*; in: Puntraschigna: Gasser Print AG. (S. 60)

¹¹ „ir intuorn la pütta“ bedeutet auch „im Oberstübchen nicht ganz richtig sein“ / „spinnen“

¹² Nold, Sabine-Claudia. Sendung vom 29.7.2014 in Südostschweiz: Die Schweizer Ländlermusik ist von der jenischen Musik geprägt, <https://www.suedostschweiz.ch/zeitung/die-schweizer-laendlermusik-ist-von-der-jenischen-musik-gepraegt>.

Cla (Claudio) Genua, Sent (1869-1937)

Claudio Genua, Cla genannt, ist am 23. Januar 1869 in Sent geboren, war unverheiratet und ist am 8. Februar 1937 in Sent gestorben. Seine Eltern, wohnhaft in Pomarance (Toscana), waren Ulrich Genua und Barbla geb. Pitschen. Die Grosseltern waren Friedrich Genua und Uorschla Balzer und auf Seiten der Mutter, Nicolaus Pitschen und Mengia Bardola. Bürgerort der Familie Genua ist Sarn, heute eine Fraktion der Gemeinde Cazis. Herzlichen Dank an Claudio Vital, Archivar der Gemeinde Sent, und an Peter Michael-Cafilisch, Arezen GR, für die wertvollen Informationen. Dank ihnen ist es nun gelungen, die Abstammung der Familie von Cla Genua zu klären. Die Eltern von Cla Genua haben wahrscheinlich lange in Italien gelebt, waren wohlhabende Kaufleute (Zuckerbäcker) und konnten dadurch dem Sohn Cla das Klarinettenstudium finanzieren. Paul Grimm¹³ erwähnt in seinem Buch über die Gemeinde Sent: *Cla Genua erscheint 1926 im Adressbuch der Briefträger, später direkt als Musikant. «Er stammte vom Heinzenberg und gehörte als Klarinettist dem Opernorchester der Mailänder Scala an, bevor er sich, verarmt, Gelegenheitsarbeiten in Sent zuwandte. Seine Gruppe war im ganzen Tal berühmt und erhielt vielfältige Engagements»*. Dies bezeugen verschiedene alte Fotos. Ein spezieller Auftritt war sicher am 10. Dezember 1912 als in Florenz das Fest «Uniun dals Grischs» mit 70 Teilnehmenden stattfand. Zu dieser Zeit hatte die Sektion Firenze 43 Mitglieder, in Sent als Vergleich waren es 26. Im Fögl d'Engiadina Nr. 51 aus dem Jahre 1912 schreibt J. Pr. (vielleicht Jon Puorger) zu diesem Anlass unter anderem Folgendes:

Das bemerkenswerteste Ereignis war die Ankunft der bekannten Musik «Genua» (Sent) mit acht Spielern. Die alten schönen Engadiner Tänze, man stelle sich die Wirkung vor, die diese verursachten, wie viele Erinnerungen wachgerufen wurden, Jung und Alt, blonde Locken und graue Haare, alles war in Bewegung, ich glaube sogar die Stühle tanzten, so dauerte der Tanz bis zur Stunde als man (in Sent) die Ziegen auf die Weide trieb; um am Nachmittag wieder loszulegen und mehr will ich nicht schreiben. Ah, was für ein schönes Fest! Viva la Grischia.

Die zahlreichen Melodien die Cla Genua gespielt und meistens auch aufgeschrieben hat, sind nur teilweise auffindbar. Etliche Originale davon sind jedoch unter dem Nachlass von Anton Erni zu finden. Er hat von ihm das Spielen und die Theorie gelernt und ist oft mit ihm aufgetreten. Er hat Cla Genua sehr geschätzt und ihn als bescheidenen aber sehr passionierten und kompetenten Musiker erlebt.

Jon (Johann) Nett, 1872-1924

Jon Nett, geboren am 5. Januar 1872, gestorben am 28. Januar 1924, Sohn von Nicola Nett und Chatrina, geborene Mathieu. Er übte den Beruf des Schmiedes aus und, wie seine Enkelin Anna Caviezel-Nett, (Sclamischot/Strada), bestätigte, spielte er Klarinette und war auch Organist in der Kirche von Ramosch. Diese Aufgabe übernahm später sein Sohn, der Ramoscher Lehrer Nicola Nett. Der andere Sohn Peider (1897-1971) übernahm das Schmiedegeschäft vom Vater und spielte sehr wahrscheinlich auch in der Formation des Vaters mit. Im Nachlass von Anton Erni befand sich ein Notenbüchlein in welchem Jon Nett 41 Tänze aufgeschrieben hatte. Darunter befinden sich solche mit deutschen, romanischen und italienischen Titeln. Hier nur einige Beispiele: *Wellen-Walzer, Böhmisches Lied*¹⁴, *Die lustigen Weiber von Windsor, Fluor Alpina, Tras l'ajer, Fuoco-Galopp, Tutto proibito, La Capriciosa*. Interessanterweise sind auch Tänze aus Siena dabei, die im obgenannten Buch von Rinaldo Franci nicht enthalten sind. Sicher war Jon Nett stets auf der Suche nach neuen Melodien und hat diese auch aufgeschrieben. Curdin Brunold, Ardez, stellte eine bemerkenswerte Postkarte zur Verfügung, die Jon Nett am 1. August 1909 an seinen Freund J. Brunold, Landjäger-Rekrut, Chur-Sennhof, schrieb. Es handelt sich um ein Antwortschreiben, worin Jon Nett auf die Arbeit auf den Bergwiesen hinweist und demnächst seien die Roggenfelder an der Reihe. Zum Thema Musik äussert er sich positiv, weist auf verschiedene Auftritte in Sent, Scuol und Ramosch hin. Interessanterweise erwähnt er den loyalen Kumpanen Bischoff. Möglicherweise gab es konkurrierende Formationen und Bischoff war stets "auf unserer Seite", wie Jon Nett schreibt. Daraus kann man schliessen, dass J. Brunold doch auch Musikant war.

Tumasch Rauch (1896-1979)

Rauch war Zitherspieler und Bassgeiger. Er lernte als zwölfjähriger Bauernsohn aus Scuol bei einem Nachbarn die Zither spielen und bildete sich darin bei Anton Smetak in Zürich bis zum Erwerb des

¹³ Grimm, Paul Eugen 2015. *Geografie-Geschichte-Menschen*. Verlag Desertina und Autor. (S. 405)

¹⁴ Siehe Abschnitt über Tumasch Rauch

Diploms fort. Seine Tänze, wie *Polka Alpina*», *Mazurka Barba Peder*, *Mazurka da Tumasch* u. a., nahm er ab 1960 auf mehreren Langspielplatten auf, teils unter Mitwirkung seines Sohnes Linard sowie von Max Lässer und Urs Wäckerli. Er wirkte ferner bereits mit 15 Jahren als Bassgeiger im Ländlerensemble «Musica Bisaz» (Claudio Bisaz). In dieser Funktion und Sparte begegnete man ihm



später u. a. in folgenden Kapellen: 1925 – 1935 «Armon Hartmann/Grigis», 1936 –

Kapelle Bisaz, Scuol: Tanzanlasses im Jahre 1968 in Scuol. Musiker: Claudio Bisaz Geige, Armon Hartmann, Klarinette, Albert Taisch, Akkordeon, Tumasch Rauch, Bassgeige.

1969 «Men Schmidt», Sent sowie «Andrea Filli», Tarasp. Er war zeitlebens Landwirt in Scuol. Er spielte auch Gitarre, Mandoline und vor allem Tenorhorn in der Militärmusik und der örtlichen Musikgesellschaft¹⁵. In der Volksmusikszene war er als ausgezeichnete Bassgeige bekannt und sehr gefragt. Der Schreibende hatte das Glück, zusammen mit ihm bei verschiedenen Anlässen aufzutreten. Dank der Unterstützung der Nachkommen war es möglich 95 Tänze, die er aufgeschrieben hat, zu sammeln. Darunter befinden sich 37 Eigenkompositionen. Er erwähnte unter anderem, dass anfangs des 20. Jahrhunderts von Zeit zu Zeit die sogenannten «Böhmers» in unseren Dörfern erschienen. Bei den ersten Geigentönen strömten die Leute zusammen und der Tanzanlass war bereits organisiert. Getanzt wurde in einem Hausgang (piertan), einer leeren Scheune oder in einer grösseren Stube. Die Musikanten zogen weiter, aber die schönen Melodien verblieben¹⁶.

Men Schmidt (1897-1969)

Men Schmidt aus Sent, oder Men da Festa, wie man ihm nannte, nimmt einen wichtigen Platz in der Volksmusikszene des Engadins ein. Schon als Bub spielte er für den *Chalandamarz*. Den Lehrer musste man dafür um Bewilligung bitten. Sein Repertoire war gross und gespielt wurde ohne Noten. Wie sich sein Sohn Christian noch heute erinnert, wurden die Tänze auch zusammen mit Tumasch Rauch in der Stube der Schmidts in Sent einstudiert. Sie als Kinder waren begeisterte Zuhörer und nicht immer so ruhig wie Vater Men wollte. Seine Interventionen wurden von Tumasch relativiert mit dem Spruch «quai nu fa nügla» [das macht nichts] was die Kinder zum Lachen brachte. Das Wort *nügla* war im Senter Romanisch fremd. Seine Tochter Felicia Werro erinnert sich noch, wie ihr Vater zusammen mit Anton Erni im Stall üben musste, weil im Haus Erni das Üben nicht toleriert wurde. Men Schmidt war vor allem als Klarinettist bekannt. In der Formation von Cla Genua hat er aber auch das Flügelhorn gespielt. Die Tradition wurde auch auf seine Kinder Jon, Christian, Festa und Otto übertragen und so traten sie als Familienkapelle auf. Lange Zeit setzte sich die Formation aus Kapellmeister Men da Festa an der Klarinette, Jachen Scharplaz am Akkordeon, Anton Erni an der Trompete und Tumasch Rauch oder Sohn Otto an der Bassgeige zusammen. Ein Höhepunkt in der Karriere dieser Formation war sicher der Auftritt an der schweizerischen Landesausstellung in Zürich im Jahre 1939, war doch der legendäre



¹⁵ Datenbank vom Haus der Volksmusik: <http://sammlung.volksmusik.ch/eMP/eMuseumPlus?service=External-Interface&siteId=1&module=artist&objectId=18818&viewType=detailView&lang=de>, Zugriff Dezember 2018.

¹⁶ Fallet, Rico: *Musica popolare d'Engadina*, in Chalender Ladin 1997

Volksmusikant Stocker Sepp «Volksmusikintendant» an der Landesausstellung. Wie Madlaina Janett und Dorothe Zimmermann in der Ausgabe 6/2018 der Zeitschrift vom Verband Schweizer Volksmusik (VSV) hinweisen, bestimmte er in seiner Funktion als Leiter des «Volksmusikressorts», welche Kapellen wann im Landidörfli spielten. Alte Tonaufnahmen, die anlässlich eines Tanzes im Hotel Bellavista in Ftan registriert wurden, bezeugen den besonderen Klang und das temperamentvolle Musizieren dieser Formation.



Jachen Scharplaz (1901-1987)

In seinem Elternhaus in Strada, wo sich heute das Druckermuseum «Stamparia Strada» befindet, hat Margarita Michel, Ramosch, im Jahre 1987, Jachen Scharplaz besucht. Gerne hat er ihr über sein abwechslungsreiches Leben erzählt. Seine Leidenschaft war die Musik. Mit Verehrung denkt er an seine Musikkameraden zurück, mit denen er viel musiziert hat. Es sind dies Claudio Bisaz, Tumasch Rauch, Anton Erni, Men Schmidt, Peder Net und andere mehr. Mit 14 Jahren hat er, zusammen mit einem Caviezel von San Niclà, einem Neuhaus aus Ramosch und einem Plouda aus Ftan angefangen zu spielen. Sein Vater, der Klarinettist Flurin Scharplaz und auch sein Grossvater haben Musik geliebt. Seine Mutter, eine Gustin aus Tschlin, war eine gute Sängerin. Dank seines ausgezeichneten Musikgehörs konnte er auch anspruchsvollere Melodien vorzüglich am Akkordeon begleiten, und dies ohne Noten lesen zu können. Als junger Mann hat er in den Hotels gearbeitet, sei dies in Vulpera, im Hotel Castel in Zuoz, im Palace-Hotel in St. Moritz und auch in der welschen Schweiz, wo er die französische Sprache lernen konnte. Beim Betrachten eines Bildes, wo sein Vater Flurin Scharplaz, Barnabà Fontana, Not Caviezel und M. Raffainer als Tanzkapelle am Musizieren sind, erwachten in ihm schöne, sentimentale Erinnerungen. Er war immer stolz auf seine schönen Akkordeons, meist italienische Modelle. Als Abschluss des Gesprächs mit Margarita Michel spielte er, trotz seiner 86 Jahre, den Tanz «Flurin, Franz ed Andrea» vor. Gerne machte Scharplaz seine Spässe und die kamen oft in französischer Sprache.

Kapelle Schmidt, Sent: Anlässlich der Landesausstellung 1939 in Zürich. Musiker, Men Schmidt, Klarinette, Anton Erni, Trompete, Tumasch Rauch, Bassgeige, Akkordeonist unbekannt.

Anton Erni (1913-1980)

Wenige Leute prägten die Unterengadiner Volksmusik so nachhaltig wie Anton Erni. Er kam 1913 als Sohn eines Bäckers zur Welt und wuchs als zweitjüngster von vier Geschwistern in Sent auf. Die Musikbegabung hat Anton in die Wiege gelegt bekommen. Bürgerort der Familie Erni ist Trin GR. Anton war mit dem berühmten Dirigenten und Komponisten Hans Erni aus Trin verwandt. Auch mit der Ländler-Dynastie Metzger, bekannt als „Sepplimusik“, bestehen verwandtschaftliche Verbindungen, da die Frau von Martin Metzger eine Erni aus Trin war. Der Grossvater von Anton hat Trin Richtung Engadin verlassen. Antons Vater wuchs in Silvaplana auf, erlernte den Bäckerberuf und betrieb später in Sent eine Bäckerei. Vor und während des Krieges hat Anton über tausend Tage Militärdienst geleistet, einen wesentlichen Teil davon als Militärtrompeter. Nach der Heirat mit Lina Linsel ist die Familie nach Tschlin gezogen, wo sie während 35 Jahren einen Landwirtschaftsbetrieb führte. Gegen Ende der 50er Jahre gründete Anton seine «Familienkapelle Erni». Zusammen mit den drei Kindern Annina, Mengia und Jachen – und später auch mit der jüngsten Tochter Giacumina – spielten sie Jahr für Jahr an bis zu 70 Hochzeiten, Vereinsanlässen, Dorffesten und anderen Tanzanlässen. Unvergesslich bleibt der Auftritt der Familienkapelle Erni 1960 für die Tanzgruppe «Plazzin Turich» in Zürich-Oerlikon. Auf zwei Schallplatten sowie in diversen Fernseh- und Radiobeiträgen ist die Musik der Familienkapelle Erni in der Ursprungsformation mit Anton für die Nachwelt festgehalten worden.

Musik war Antons grosse Leidenschaft. Oft hat er davon erzählt, wie der Berufsklarinettist Cla Genua aus Sent ihm das Spielen und auch die Grundsätze der Musiktheorie beigebracht hat. Anton spielte Trompete, Klarinette und später auch Geige. Als Trompeten- oder Klarinettenspieler hat er regelmässig

in den Formationen von Cla Genua aus Sent, Men Schmidt aus Sent und der Chapella paura Ladina aus Scuol gespielt. Auch bei der Chapella da Mattinadas aus Tschlin und in verschiedenen ad hoc Formationen war er immer wieder anzutreffen. Seine Musikalität, seine Spielfreude und die Gabe, sein Wissen weiterzugeben, aber auch seine Bescheidenheit waren beeindruckend. Mit Hilfe von Fachbüchern hat er seinen Kindern das Musizieren – auch auf der Zither und dem Akkordeon, Instrumente, die er selbst nicht spielte – beigebracht.

Er hat auch viele überlieferte Tanzmelodien gespielt, von denen es keine Noten gab. Um zu verhindern, dass die zum Teil sehr alten Kompositionen verloren gehen, hat er in einem Notenheft die ersten Stimmen von über 30 Stücken niedergeschrieben. Jahrzehnte später entdeckte sein Sohn Jachen diese Noten und stellte erfreut fest, dass sich darunter über 20 ihm unbekannte Kompositionen befinden. Ueli Mooser hat alle Stücke mit viel Liebe und Feingefühl bearbeitet. Mit der CD «Regordanzas» [Erinnerungen] sollen im Sinne von Anton Erni die alten Volksweisen weiterleben.



Familienkapelle Erni, Tschlin: Sommer 1956 in der Bauernstube der Familie Erni in Tschlin, die sich mit Stubenmusik von der schweren Feldarbeit erholte. Vater Anton an der Geige, die Töchter Annina und Mengia an der Zither und an der Handorgel, Sohn Jachen an der Klarinette und Mutter Lina als dankbare Zuhörerin.

Nebst den obenerwähnten Notenbüchern ist in seinem Nachlass auch ein interessantes Notenbuch aus dem Jahre 1881 mit den Initialen JPL aufgetaucht. Darin sind die Anfänge von 139 Tänzen in der Solmisationsmethode aufgeschrieben. Darunter findet man die Titel *Tessiner Blut*, *Primo baccio*, *St. Galler*, *Julie sei froh*, *La Fiorentina*, *Schneewalzer*, *S'fidele Wien*, *Murtaröl*, *Deutschmeister Regimentsmarsch*. Dieses Dokument zeigt deutlich, dass der Verfasser des Büchleins stegreif spielte und die Notationen lediglich zur Erinnerung der Stücke und deren Anfänge brauchte.

Weitere Pioniere

Auf Anfrage haben Familienangehörige der betreffenden Musikanten geholfen, die Liste zu erweitern. Zu erwähnen sind: Mathias Nogler, Ardez (1868-1898), Bassgeige; Jon Gustin, Tschlin, (1871-1946) Klarinette; Alexander Just, Raschvella, (1872-1953) Geige; Cla Gustin, Tschlin, (1879-1951) Akkordeon; Armon Hartmann, Scuol, (1880-1969) Klarinette; Albert Taisch, Scuol, (1887-1971) Akkordeon; Jon Steiven Morell, Ardez, (1889-1951) Klarinette; Claudio Bisaz, Scuol, (1895-1975) Geige; der oben erwähnte Peder Nett, Ramosch, (1897-1971) Kontrabass (er hat den Bogen mit der linken Hand geführt); Otto Gustin, Tschlin, (1910-1971) Kontrabass; Andrea Filli, Scuol, (1910-1989) Klarinette, er war der Gründer der «Chapella paura Ladina»; Cla Janett, Tschlin, (1911-1992) Trompete; Jon Gottschalk, Ramosch, (1912-1978) Akkordeon, er hat in verschiedenen Formationen, auch mit Cla Genua, mitgespielt; Giovannin Janett, Tschlin, (1914-1978) Akkordeon; Jon Taisch, Ardez (1915-1973) Akkordeon und Peder Bisaz, Scuol, (1924-2009), Kontrabass. Bekannte Formationen waren die Kapelle «Val Tuoi» mit Mathias Filli, Lavin, (1877-1942) Bassgeige, Jakob (Jachen) Filli, Lavin, (1885-1960) Akkordeon, Peter Allemann, Guarda, (1885-1970) Trompete, Andrea Padrun, Guarda, 1893-1956) Klarinette, Johannes Pfister, Guarda, (1920-1995); sowie die Familienkapelle «Ils Müllers» mit Paul Müller, Zernez, (1916-2005) als Kapellmeister. Auch in Ftan, Tarasp, Vnà und anderen Orten im Engadin gab es Formationen, die vor allem für lokale Anlässe aufgespielt haben.

Fazit

Nach der Mitte des 20. Jahrhunderts (ausserhalb der Zeitspanne dieses Berichtes) ist noch vieles im Zusammenhang mit der Engadiner Volksmusik geschehen. Auch andere Schreiber haben sich mit diesem Thema befasst. Es sind dort viele mündliche Aussagen festgehalten worden und alte Fotos verschaffen einen visuellen Einblick in die damalige Volksmusikszene. Entscheidend für die Engadiner Volksmusik waren die rätoromanischen Emigranten, insbesondere mit ihrem Botschafter Cla Genua aus Sent. Er hat die Engadiner Volksmusik geprägt und bereichert. Zahlreiche Volksmusikanten, aber auch die Engadiner Volksmusik im Allgemeinen, haben von dieser Entwicklung ausserordentlich profitiert. Dies kann als Glücksfall bezeichnet werden und ist eine enorme Bereicherung auch für die schweizerische Volksmusik.

Pioniers da la musica populara da l'Engiadina

Jachen Erni, Mario Pult traducziun

Quist rapport cumpiglia il spazi da temp da la seguonda mità dal 19avel fin la mità dal 20avel tschientiner. Las retscherchas voluminusas dan üna buna survista dals pioniers da la musica populara da l'Engiadina e da sia istorgia; ella nun es però gnanca zich cumpletta. Adüna darcheu scuvrina alch da nouv uschè cha quista lavur nu po gnir resguardada sco finida. Contribuziuns, documentaziuns ed indicaziuns chi cumpletteschan quist rapport pigliaina gugent incunter.

Da musica populara as discuorra scha la musica tradiziunala es gnüda datta inavant da generaziun a generaziun, suvent sainza esser notada. Ella es caratteristica per tschertas culturas regionalas e cumpiglia chanzuns popularas, tocs instrumentals e musica da bal. Co as disferenzchescha la musica populara da l'Engiadina da quella dad otras regiuns? Cun da quistas dumondas s'occupa l'autur da quistas lingias, el chi'd es fingià daspö passa 60 ons ün paschiunà musicant popular activ. Co chi disch il pled as tratta pro'ls musicants populars da persunas laicas chi han plaschair da far musica sainza pensar in prüma lingia a las finanzas. Adüna daplü musicistas e musicists da professiun s'occupan da la musica populara. I's po constatar cha quists interpreteschan adüna plü suvent eir «musica populara speciala» e quai sün ot nivel. Quists nu fan però ingüna concorrenza als musicants tradiziunals laics da musica populara. Anzi, ils musicants populars pon imprendier dals profis e, cun quai, dozar il nivel da la musica populara oriunda.

Las ragischs e l'istorgia da la musica populara

Üna fuorma oriunda d'expressiun da l'uman es stat il sot. Pür plü tard es gnüda pro la melodia. Qua sun il prüm ils «tschüblotunzs ed ils tamburists», chi han sunà melodias d'urant tschientiners. Il pövel vulaiva avair sia aigna musica e vulaiva eir ballar davo quella. Ils musicants s'vess gnivan suvent frenats e chastats, perquai cha da sunar publicamaing d'eira suvent scumandà. Cha quai d'eira dapertuot uschea, dan perdüta ils protocols chattats in Argovia, i'l Appenzell ed eir in Grischun, ingio cha, illas fracziuns dals Gualsers mo eir a Cuaira, il sot amà cun paschiun d'eira in general scumandà. A Tavo han permiss las autoritats da ballar pür a partir dal 1651, e quai be pro nozzas. Perfin sots da not occasionals in chasas privatas nu gnivan tolerats, d'eiran però difficil dad impedir. Plü d'ün spiritual ha schmaladi il ballar, bod mincha dumengia giò da chonzla. Il pastur da las ormas da Schiers ha sbragi üna jada: «Das Tanzen an und für sich ist keine Sünde, aber das nachherige 'Erkuolen' [abkühlen]». Ma eir in Grischun nun han tuot las prescripziuns e las predgias güdà fich bier. Id es gnü ballà e fat musica a la zoppada¹⁷. Quists scumonds da ballar e da far musica han vaglù d'urant bod duos tschientiners ed han stuvü gnir renovats adüna darcheu da las autoritats. I para cha'l ballöz saja gnü scumandà per ün tschert temp in tuot il Grischun, d'urant tuot l'on, cun excepziun dal bal al Firà da Pasqua a Luziensteig chi d'eira admiss. Vers la fin dal 18avel tschientiner sun gnüts organisats bals ufficials a Cuaira, a Zuoz ed a Chiavenna. In Engiadina nu gnivan resguardats da maniera talmaing rigurusa ils scumonds da bal sco in tschella part

¹⁷ Peter, Rico. 1978. *Die amüsante und spannende Geschichte der Schweizer Ländlermusik*, Aarau: AT Verlag (S. 348)

dal Grischun. J. A. Sprecher¹⁸ scriva: «In tschertas valladas, pustüt in Engiadina, as faiva amo ün ballin (nempe davo il retuorn dad üna schlitrada da la giuventüna). Schi nu d'eira d'intuorn ingün instrumaint gniva fatta la musica da mattas chi chantaivan o dals mats chi tschüblaivan.» Dal cumanzamaint dal 19avel tschientiner daja üna descripziun da la mastralia (*Bsatzig*) in Valrain. Ils indigens gnivan pel solit a chavagl e vaivan suvent cun els üna matta. Il prüm gniva fat, cun cling da tamburs, ün güramaint solen, ma davo avair evas las tractandas cumanzaiva lura per quatter o eir tschinch dis üna ballada ed üna mangiada saviond cha la festada stuvaiva bastair per ün on. Pür dal 1853 (!) haja dat ün arrandschamaint in Grischun cun ün permiss da far musica e da ballar in «localitats privatas, cun accumpagnamaint dad ün unic instrumaint scha quel nu disturba». I seguivan natüralmaing diversas restricziuns, per exaimpel a regard la sonda e la dumengia d'ürant il temp dal cult divin. Quist decret dà üna indicaziun importanta e quai pervi da la remarcha: «Cun accumpagnamaint dad ün unic instrumaint scha quel nu disturba». Cun quai po esser manajada be la gĩa. In mincha cas chattaina tanter ils musicants da musica populara ils plü vegls be violonists chi sunan la melodia principala (Waser, Metzger, Majoleth). Els disponivan da musicants chi accumpagnaivan, ma i's po suppuoner cun gronda probabilità, cha lur antecessurs varan eir sunà be cun ün'unica gĩa¹⁹.

La musica populara e sia litteratura

La musica populara grischuna es gnüda influenzada fich ferm da duos famiglias, ils Metzger ed ils Majoleth, chi d'eiran tuottas duos immigradas da l'ester in Svizra, in Grischun. I's po notar per tuottas duos famiglias, chi nun han dat inavant, dad üna generaziun a la prosma, be l'uraglia musicala ed il manster da musicant, dimpersè eir lur agen stil e lur agens tocs. Schi vain dovrà amo hozindi illa Val dal Rain grischuna l'expressiun «musica da Seppli» e cun quai manajà simplamaing üna chapella da musica populara, lura es manajà Josef (Seppli) Metzger (1817- 1876) da Trin²⁰. Sün intimaziun da plüs amis da musica ha l'editur milanais Romualdo Fantuzzi [R. Fantuzzi Editore, Milano, 29 Via Gozzadini] publichà 47 melodias da Seppli in ün quadern da notas cul titel «Alte Bündner Tänze». Divers tocs vegnan sunats amo hozindi in Engiadina. Il pianist e cumponist Arrigo Pedrollo (1878-1964) ha scrit sü minuziusamaing melodias sunadas da Seppli culla gĩa ed ha miss pro ün simpel accumpagnamaint da clavazin. In l'introducziun da quist'ouvra han scrit seis amis tanter oter ils seguaints plets fich toccants pella musica populara in general:

Seppli-Musik! Du frohes Erinnern an Stunden glückseliger Jugendzeit! Es liegt eine magische Kraft in dessen alten Tanzweisen. Schlicht und einfach in ihrem Aufbau, dem Charakter ländlicher Tanzmusik durchaus entsprechend, machen sie keineswegs Anspruch auf tiefen musikalischen Gehalt. Allein urchig und wahr, aus sprudelnder Lebensfreude hervorquellend, vermögen sie heute noch wie zur Zeit unserer Eltern und Grosseltern frohen Tanzgesellschaften herzerfreuenden Sonnenschein zu spenden.

La musica da Seppli vaiva üna stretta colliaziun cun l'Engiadina. Il successur da Josef (Seppli) Metzger, ün Martin (Giovanni?) Metzger-Erni (1847-1908), ha miss insembel üna fuormaziun be cun musicants da sia aigna famiglia. Perquai ha'l müdà cumplettamaing seis möd da viver da fin qua, cun viver a Trin d'ürant l'inviern ed ir da stà in Engiadin'Ota. Quella jada nu daiva la Viafier retica ed ils musicants vaivan dad ir a pè sur ils ots pass da muntogna. Qualvoutas stoja avair dat dispittas, perquai ch'ingün nu vulaiva portar sper la greiva buscha amo il güen. Il prüm di rivaivan ils viandants fin a Bravuogn, ingio chi daiva üna nottada libra cunvgnüda ouravant chi d'eira fich bainvissa sco posa da marcha. Quai d'eira gĩa eir ün'ocasiun per surgnir üna buna marena. Il di davo passaivan ils musicants sur il pass da l'Alvra fin a San Murezzan. Lur dachasa d'eira üna pitschna chamonna i'l God da Staz. La chapella sunaiva aint ils hotels pels giasts sco eir in plüssas ustarias pels indigens. Uschè daiva però be üna part da las entradas da la stà. Ün'ulteriura part da las entradas derivaiva da la lavur da guida da muntogna, dad accumpagnader da chatscha e da pes-chader. Quist möd da viver aventurus es gnü mantgnü d'ürant blets ons²¹.

¹⁸ Heinz, Brunner. 1995. *Mit Klarinette, Schwyzerörgeli und Geige: Ländlermusik in Graubünden* Chur: Terra Grischuna Verlag (S. 27)

¹⁹ Brunner, Heinz. 1995. S. 27

²⁰ Brunner, Heinz, 1995. S. 60

²¹ Brunner, Heinz. 1995. S. 65

La litteratura s'ha orientada a melodias classicas ma vieplü suvent però a la musica romantica. Exaimpels tipics per quist fat sun cumposiziuns dal bap Johann Strauss (1804-1849) e dal figl Johann Strauss (1825-1899). Üna rolla importanta in quist svilup ha giovà il violinist e cumponist Rinaldo Franci (1852-1907) da Siena. El ha manà blers ons il «Istituto Superiore di Studi Musicali Rinaldo Franci» a Siena/IT e sco arcugnuscentscha es gnü nomnà l'institut davo el. Insembel cun quist svilup ha el arrandschà dal 1882 in üna fuorma pussibla da sunar per musicants populars il valser da Johann Strauss figl, *Sulle rive del Danubio» [An der schönen blauen Donau] e la mazurca «Sulla Rive del Weser* da Romualdo Marenco (1841-1907). In listess cudesch da notas sco quists duos tocs sun da chattar amo ulteriurs 30 sots ch'el ha cumponü o arrandschà. Ils originals da quistas notas sun gnüts chattats i'l relasch dad Anton Erni Tschlin/Sent, il fundatur da la Chapella Erni. Il directer actual da l'institut nomnà survart, sar Luciano Tristaino, es entusiasma da quist chat. In ün e-mail a la Chapella Erni scriva'l:

«Gentilissima Professoressa Albani, La ringrazio infinitamente della Sua squisita email. Ciò che Lei mi scrive è di grandissimo interesse per l'Istituto e per l'intera città di Siena. Sarebbe per noi un onore ed un grande piacere poterVi conoscere e con l'occasione visionare le partiture in vostro possesso. Resto in attesa di conoscere le Vostre disponibilità a venire a Siena per poterci conoscere».

In occasiun dad üna visita da l'institut vulessna eir savair schi'd exista ulteriur material da notas da quist gener, quai chi füss propcha üna sensaziun. La Chapella Erni es da l'avis, cha fingià quist chat saja motiv avuonda per registrar quists sots sün ün disc e d'edir las notas arrandschadas da Ueli Mooser in fuorma da cudesch. Quist chat as poja sgür nomnar ün punct culminant da la musica populara da l'Engiadina. Tanter quists tocs sun eir duos sots chi sun gnüts sunats daspö lösch pustüt da fuormaziuns in Engiadina, nempe il valser *Le rovine di un amante* (pro nus cuntschaint sco *Valser da Men Hofmeister* o sco pro'ls Fränzlis da Tschlin *Il valser da meis Men*), ed il schottisch *L'Amore-Polka*. Uschè es gnüda chattada üna funtana dals sots engiadinais. Fin uossa as vaiva adüna be suppuonü, cha las numerusas melodias cun origin incuntschaint derivan dad inclur in Italia.

Daspö cha'l Chantun Grischun ha finalmaing, dal 1853, permiss da far musica e da ballar, s'ha müdada tuot la scena da la musica populara e lur sots e s'ha schlargiada da maniera substanziala. Be pacs chi faivan musica savaivan leger las notas. Per numerus sots nu daiva ingünas notas e dad improvisar d'eira fich derasà. I d'eira però il privel cha bleras cumposiziuns giajan a perder cul temp. Be singuls musicists savaivan propcha sunar davo notas. Els han scrit sü blers sots. Tanter quists es eir Hanny Christen (1899-1976). Ella ha ramassà passa 10'000 melodias veglias eir da l'Engiadina, per part fich valurusas e per gronda part na notadas. Al principi dals ons 1990 ha il cumponist ed editur da musica, Fabian Müller, scuvert ed examinà il relasch da Hanny Christen – daplü da 20 ons davo sia mort. Cun sustegn da la Società per la musica populara in Svizra (GVS) s'haja pudü sgürar ils mezs finansials necessaris per realisar la publicaziun. La collecziun da la musica populara svizra onurescha da maniera meritada, grazcha a quista publicaziun da la GVS chi fa oura be üna part da seis relasch, l'ouvra da vita da Hanny Christen. A listess mumaint s'haja accumulà seis giavüsch, da render accessibel tuot il material ramassà a plü blers musicants, a plü bleras gruppas da sot, a plü blers etnologs da musica pussibel sco eir a las medias.

Aint il volüm II (St. Gallen II, Grischun e Tessin) da la collecziun manzunada as chattan differents sots chi sun eir gnüts publicats dad Alfred Leonz Gassmann (1876-1962) dal 1919 in «D'Ländlermusik, 100 Tänze» e dal 1948 in «Bim Chronewirt», 62 Tänze. Gassmann es stat iniziand e con-fundatur da l'archiv svizzer dal chant popular a Basilea, ün cumponist e pedagog da musica renomnà. Seis plü grond merit chi resta es però sia actività da collecziunader dal 1899 al 1951.

Steivan Brunies (1877-1953) da Cinuos-chel, d'eira magister ed ecologist. El ha onurà la musica populara ramassond blers sots vegls. Rico Falett manzuna in ün artichel i'l Chalender Ladin dal 1997 co cha Brunies ha laschà sunar avant ad Alexander Just a Raschvella las melodias, per tillas avair in memoria. Eir scha Brunies d'eira ün musicant dunà nu savaiva'l nempe leger ingünas notas. Seis scholars Friedrich e Gerhard Meyer til han sustgnü bain; el sunaiva avant ad els las melodias sülla clarinetta, ed els tillas sunaivan lura sü clavazin e tillas notaivan. Uschè han pudü gnir preservadas dad ir in invlidanza

bleras melodias popularas rumantschas ed eir blers sots²². Brunies d'eira ün musicant popular paschiunà, vaiva adüna sia clarinetta pro sai ed ha sunà in differentas fuormaziuns a Basilea ed in Engiadina.

Johann Nogler (1860-1938), Cla Genua (1869-1937), Johann (Jon) Nett (1872-1924), Tumasch Rauch (1896-1979) ed Anton Erni (1913-1980) han contribui da maniera substanziala al mantegniment da melodias da sot veglias. Daplü i'l chapitel dals pioniers.

Sent – center da la musica populara da l'Engiadina

Randulins as nomna als emigrants rumantschs, pustüt Engiadinais, perquai ch'els han passantà üna gronda part da lur vita a l'ester. La destinaziun principala da l'emigraziun d'eira l'Italia ingio chi vivaiva tscherts temps üna ota pertschientuala da la populaziun derivond dals cumüns engiadinais. Il manster il plü cuntschaint dals *Randulins* d'eira quel dal pastizier. Blers faivan però eir da vendaders da vinars o da lat, da chalgers o da mulets. Grazcha a la part importanta da l'emigraziun ed eir dal retuorn esa gnü ad influenzas multifarias cun effet reciproc illa cultura, litteratura, architectura e cuschina tanter ils cumüns dals emigrants e lur destinaziuns correspudentas sco chi muossa l'exaimpel seguaint²³. Ün cumponist da renom da Sent es dvantà Alberto Corradini, il neiv dal consul Jon Corradini a Livorno chi'd es stat il prüm student da medicina. Ma adüna daplü s'ha occupà Alberto pustüt da la cumposiziun da chanzuns cun accompagnamaint da clavazin. A Pisa ha'l dirigi ün «Cor Svizzer». Pel 30avel anniversari da seis ami e quinà Peider Linsel ha'l miss in musica poesias. Uschè es cumparü dal 1893 l'album *Primulas musicalas*. Ma sco a seis idol Franz Schubert nun es restà al musicist genial e sensibel bler temp, perquai ch'el es mort l'on 1900 cun be 32 ons. Dal 1904 es cumparüda ün'ediziun da memoria da las *Primulas musicalas* cun illustraziuns da l'artist renomnà Giovanni Giacometti. La gronda part da las cumposiziuns han texts da Peider Linsel. Il rechav da la vendita dals quaderns illustrats fich bain es i a l'Ospidal d'Engiadina Bassa Scuol chi'd es gnü fundà pac plü tard²⁴. Sco chi scriva Töna Schmidt in seis cudesch sur da las veglias famiglias da Sent, edi dal 1998, saja la chasa Curdin üna da las pacas famiglias da l'istorgia da l'emigraziun engiadinaisa chi haja gnü ün success extraordinari. Chasper Curdin, il plü vegl figl da Jon Curdin (1764-1820), es stat il prüm chi ha drivi dal 1800 üna butia da colonials a Livorno. La famiglia Curdin ha gnü in seguit fich grond success in Italia, uschè cha la firma «Fratelli Corradini» es dvantà ün affar cuntschaint in tuot l'Italia. Ils affars da la famiglia Curdin han gnü üna tala prosperità cha'l stadi talian, fundà dal 1860, tilla ha surdat il monopol da differents prodots. Per facilitar il svilup dals affars es gnüda fundada perfin üna banca. Blers giuvens Engiadinais, chi d'eiran impiegats dals Corradinis, han fidà lur munaida a quista banca, d'üna vart perquai cha quista pajaiva fits plü ots, pustüt però per demuossar la fiduzcha invers lur patrun anteriur. Eir glieud da Sent vaiva tut lur respargn giò dal conto da la Banca Chantunala Grischuna e til plazza pro'ls Curdins. Quai d'eira il temp ingio cha la banca dals Curdins as vaiva demuossada fich generusa invers il cumün da Sent, fond grondas donaziuns a favur dal fondo da scoula e dal fondo poveril. A Sent crajaivan quella jada plüs paurs pitschens, chi vaivan ün pa munaida pro la banca dals Curdins, dad esser chapitalists. Minchün laiva esser plü civilisà co tschel cur chi regnaiva, da stà, üna vita da cità cun arrandschamaints da bal e da trategnimaint in onur da quels chi tuornaivan a chasa per as recrear da lur strapatschs dal minchadi. Il poet Schimun Caratsch, chi vaiva svest eir lavurà in affars in Italia disch in üna da sias poesias umuristics cha cun passar tras Sent s'haja l'impreschiun dad esser in üna cità da la Toscana. In prüma lingia muossaiva la famiglia Curdin la ricchezza manada our da l'Italia. Dal 1828 han fabrichà ils frars Andrea e Jon Curdin il palazi a Schigliana, Sent. Quai es stat il cumanzamaint da lur grond success. Plü tard gnivan els in charrozzas, trattas da duos chavals chi gnivan custodits da vitürins professionals. La gronda prosperità dals affars dals Curdins in Italia ha dat ün nouv purtret al cumün da Sent. La culminaziun da quist temp da la cucogna sarà bain statta vers 1888, al temp ch'ün ester as dà da buonder co cha in ün cumün sco Sent saja pussibel dad arrandschar bals cun lusso simil, e quai in üna stà passa 20.

A la vita da cucogna e luxus es seguida la reacziun. In favrer dal 1891 giaiva la tuna, il prüm be a la mütta ed a la zoppada, chi detta difficultats in seguit a speculaziuns da banca da la chasa Curdin, per las

²² Steiner Men, Metz Peter, 2014. *Diese Musik soll weiterleben. Zur Überlieferung der Fränzli-Musik*; in GVS und CH-EM Bulletin 2014, S. 33ff.

²³ <https://de.wikipedia.org/wiki/Randulin>

²⁴ Grimm, Paul Eugen. 2015. *SENT: Geografie – Geschichte – Menschen*. Chur: Desertina Verlag

qualas la firma haja da star bun. Plüssas famiglias chi vaivan piazzà là tuot lur respargn, sun stattas ruinadas ed han stuvü vender chasa e fuond²⁵.

Dal temp da fluraschun dals ons 1880 a Sent dà perdüttanza eir la contribuziun dad Olga Prevost-Bazzell, publichada aint il Chalender Ladin dal 2017. Sün iniziativa da «L'ütil public» es gnü, dal 1875, promovü l'ingrondimaint da la sala spaziusa i'l hotel Rezia. L'idea d'eira da s-chaffir ün local a bön da la cultura. Bliers bals da *Dschelpcha*, *Cuvits*, *Silvester*, *Büman*, *Paurs*, *Giuventüna*, *Nozzas e Schlitrada* han gnü lö là. Pêrs giuvens s'han chattats qua ed han fat in quista sala singulara culla pütta illa mità lur bal da nozzas. Cun radschun as poja muossar via, in vista a las grondas festas, al möd da dir: «Ils da Sent van intuorn la pütta²⁶».

Sco manzunà survart han gnü lö in quists ons a Sent, sper ils solits bals, d'instà amo passa 20 bals luxurius. Na per nüglia nu's dudara suvent da giuvnas duonnas paschiunadas dal bal cha a Sent detta ils megliders ballarins. Quai laiva diversas chapellas da bal, ma ellas d'eiran avant man; quai muossan las explicaziuns chi seguan.

Pioniers

Franz-Josef (Fränzli) Waser, Chaflur (1858-1895)

Ils musicants jenics han giovà üna rolla importanta i'l svilup da la musica da bal populara. Plü o main tuot ils musicants sül pajais appartgnaivan i'l 19avel tschientiner pro'ls tschiainders. Las melodias chi imprendaivan a cugnuscher sün lur viadis han els tut sü in lur repertori e tillas han sviluppadas inavant. Il bain cultural dals Jenics nun as disferenzchescha ferm da quel dals domiciliats cun quai cha tuots duos pövels s'han, dal punct da vista cultural, fructifichats ed inrichits vicendaivelmaing – pustüt illa musica. Vers la fin dal 19avel tschientiner as faiva la differenza in Grischun tanter la «Musica da Fränzli» e la «Musica da Seppli». La «Musica da Fränzli» deriva dal violonist Fränzli Waser. Sia famiglia d'eira gnüda dal 1827 vaschina da Morissen, vivaiva però in Engiadina. Cuntschaints sun gnüts cun lur pre-noms: Franz-Anton, Franz-Xaver, Franz-Joseph. Quist ultim d'eira orb, ma ün violonist virtuos. Illa «Musica da Fränzli» vaiva la gĩa la vusch principala intant cha la clarinetta sunaiva l'accompagnamaint²⁷. Fränzli Waser es mort als 24.11.1895 in l'età da be 37 ons.

Johannes Nogler, Ardez, (1860-1938)

Buolf Nogler, Bever (l'abiadi da Johannes), ha miss a disposiziun copchas dad ün cudaschin da notas. El ha plaschair chi's suna hozindi darcheu ils tocs da musica da seis antenats. Johannes Nogler ha manà ad Ardez üna chapella da musica. In seis cudaschin da notas, ch'el ha notà apostà per sia chapella, as rechattan daplü da 100 sots sco *Il Tschigrun*, *La Stupana*, *Sü tanter Sassa*, *Polca a la Napolitana*, *Valser da Giannin Suneder*, *L'Ungaraisa* per manzunar be ün pêr. Üna interessanta indicaziun as chatta pro'l schottisch *La Schelpcha*. Quista melodia ha sunà sia fuormaziun als 28 gün 1913 in occasiun dal cortegi in connex cun l'avertüra dal traget da Bever a Scuol da la Viafier retica. Implü as rechattan aint il cudaschin aignas cumposiziuns e lapro eir divers tocs cha seis bap, Buolf Nogler, ha cumponü. Alchünas raras melodias ha'l scrit sü our da memoria davo tillas avoir tadladas. Singuls tocs cumponiva'l per nozzas o occurrenzas specialas. Johannes ha sunà da violonist suvent eir in otras fuormaziuns, sco p.ex. cun Flurin Scharplaz da Strada, cul violonist legendari Gian Nuolf nomnà Giannin Suneder o cun Barnabà Fontana da Lavin. Quist d'eira cuntschaint per seis möd artistic da sunar la trumbetta. Impreschiunà d'eira'l adüna darcheu da las melodias da la Boemia ch'el vaiva dudi. El tillas notaiva lura be subit.

Cla (Claudio) Genua, Sent (1869-1937)

Claudio Genua, nomnà Cla, es nat als 23 schner 1869 a Sent, d'eira nubil ed es mort als 8 favrer 1937 a Sent. Seis genituors, domiciliats a Pomarance (Toscana), d'eiran Ulrich Genua e Barbla nada Pitschen. Il bazegner d'eira Friedrich Genua e la nona Uorschla Balzer e da la vart da la mamma Nicolaus Pitschen e Mengia Bardola. Lö da vaschinadi da la famiglia Genua es Sarn, hozindi üna fracziun dal cumün da Cazis. Claudio Vital, archivar dal cumün da Sent, e Peter Michael-Cafilisch, Arezen, han dat preziusas

²⁵ Schmidt, Töna, 1998. *Famiglias veglias vaschinas da Sent*; in: Puntraschigna: Gasser Print AG. (S. 60)

²⁶ „ir intuorn la pütta“ es ün möd da dir per «sbatter»

²⁷ Nold, Sabine-Claudia. Sendung vom 29.7.2014 in Südostschweiz: Die Schweizer Ländlermusik ist von der jenenischen Musik geprägt, <https://www.suedostschweiz.ch/zeitung/die-schweizer-laendlermusik-ist-von-der-jeni-schen-musik-gepraegt>.

infuormaziuns. Grazcha ad els esa gratià uossa da sclerir la derivanza da la famiglia da Cla Genua. Ils genituors da Cla Genua han vivü probabelmaing lönch in Italia, d'eiran commerciants benestants (pastiziers) ed han pudü quattras finanziair il stüdi da clarinetta dal figl Cla. Paul Grimm²⁸ manzuna in seis cudesch sur dal cumün da Sent: *Cla Genua apparischa dal 1926 i'l cudesch dad adressas dals postins, plü tard direct sco musicant. «Er stammte vom Heinzenberg und gehörte als Klarinetist dem Opernorchester der Mailänder Scala an, bevor er sich, verarmt, Gelegenheitsarbeiten in Sent zuwandte. Seine Gruppe war im ganzen Tal berühmt und erhielt vielfältige Engagements»*. Quist fat vain cumprovà da differentas fotografias veglias. Ün ingaschamaint special es dal sgür stat la festa «Uniun dals Grischs» chi ha gnü lö als 10 da december 1912 a Firenze cun 70 participants. Da quel temp vaiva la secziun da Firenze 43 commembers, a Sent per congualar d'eiran els in 26. I'l Fögl d'Engiadina nr. 51 da l'on 1912 scriva J. Pr. (forse Jon Puorger) sur da quist arrandschamaint tanter oter il seguint:

L'evenimaint plü remarchabel füt l'arrivo della cognoschüda musica «Genua» (Sent): 8 sunaders. Ils vegls ballabels engiadinais s'impissai be che effet chi fettan, quantas memorias chi sdasdettan, vegls e giuven, marüschlas blondas e chavels grischs, tuot as movet, e craj chi ballaivan eir las sopchas, uschè cha il bal düret fin l'ura chi faivan ir las chavras; per cumanzar darcheu il davomezdi e ... plü non scriv. Ah, che bella festa! Viva la Grischa.

Las numerusas melodias cha Cla Genua ha sunà e pel solit eir notà as chatta be per part. Divers originals da quellas sun però da chattar aint il relasch dad Anton Erni. Quist ha impris da Cla Genua a sunar sco eir la teoria da musica ed els han sunà suvent insembel. Anton Erni ha stimà fich ferm a Cla Genua e til ha cugnuschü sco musicant modest, paschiunà e cumpetent.

Jon (Johann) Nett, 1872-1924

Jon Nett, nat als 5 schner 1872, mort als 28 schner 1924, figl da Nicola Nett e Chatrina, nada Mathieu. El faiva da farrer e, sco chi ha confirmà sia abiadia Anna Caviezel-Nett (Sclamischo/Strada), sunaiva'l clarinetta e d'eira eir organist illa baselgia da Ramosch. Quista incumbenza ha surtut plü tard seis figl, il magister da Ramosch Nicola Nett. Tschel figl Peider (1897-1971) ha surtut l'affar da seis bap ed ha sunà plü co probabel eir illa fuormaziun da seis bap. I'l relasch dad Anton Erni s'haja chattà ün cudaschin da notas, i'l qual Jon Nett vaiva notà 41 sots. Tanter quels sun da quels cun titels tudais-chs, rumantschs e talians. Qua be ün pêr exaimpels: *Wellen-Walzer, Böhmisches Lied*²⁹, *Die lustigen Weiber von Windsor, Fluor Alpina, Tras l'ajer, Fuoco-Galopp, Tutto proibito, La Capriciosa*. Interessant cha tanter quists sun eir sots da Siena, chi nu sun aint il cudesch da Rinaldo Franci, nomnà survart. Sgür cha Jon Nett tscherchaiva adüna novas melodias e tillas ha eir notadas. Curdin Brunold, Ardez, ha miss a disposiziun üna carta postala interessanta cha Jon Nett ha scrit als 1. avuost 1909 a seis ami J. Brunold, recrut da gendarmaria, Cuoir-Sennhof. I's tratta dad üna risposta ingio cha Jon Nett muossa via sülla lavur sülla prada d'munt e cha bainbod vegnan landervia ils chomps da sejel. A regard il tema da la musica è'l optimist e manzuna plüssas preschantaziuns a Sent, Scuol ed a Ramosch. Interessant ch'el manzuna a seis cumpogn loial Bischoff. Forsa daiva gruppas da musica chi's concurrenzaiavan e Bischoff d'eira adüna "da nossa vart", sco chi scriva Jon Nett. Da quist as poja dedüer cha J. Brunold d'eira eir musicant.

Tumasch Rauch (1896-1979)

Rauch d'eira sunader da citra e da giun. Cun 12 ons vaiva il figl da paur da Scuol impris dad ün vaschin a sunar la citra e s'ha scolà inavant pro Anton Smetak a Turich fin ch'el ha obtgnü il diplom. Seis sots, sco *Polca Alpina, Mazurka Barba Peder, Mazurka da Tumasch* ed oters, ha'l registrà a partir dal 1960 sün plüssas plattas da grammofon, per part cun participaziun da seis figl Linard sco eir da Max Lässer ed Urs Wäckerli. Plünavant ha'l sunà il giun e quai fingià cun 15 ons aint il ensemble da ländler «Musica Bisaz» (Claudio Bisaz). In quista funcziun e sparta è'l stat plü tard tanter oter illa seguintas chapellas: 1925 – 1935 «Armon Hartmann/Grigis», 1936 – 1969 «Men Schmidt», Sent sco eir «Andrea Filli», Tarasp. El ha fat tuot sia vita da paur a Scuol. El sunaiva eir guitarra, mandolina e surtuot corn da tenor illa musica militara ed illa società da musica dal cumün³⁰. Illa scena da musica populara d'eira'l

²⁸ Grimm, Paul Eugen 2015. *Geografie-Geschichte-Menschen*. Verlag Desertina und Autor. (S. 405)

²⁹ Vair alineia sur da Tumasch Rauch

³⁰ Banca da datas Haus der Volksmusik: <http://sammlung.volksmusik.ch/eMP/eMuseumPlus?service=External-Interface&siteId=1&module=artist&objectId=18818&viewType=detailView&lang=de>, Zugriff Dezember 2018.

cuntschaint sco stupend güunist fich retscherchè. Grazcha al sustegn da seis descendents esa stat pussibel da ramassar 95 sots ch'el vaiva notà. 37 da quels sun aignas cumposiziuns. El ha manzunà tanter oter cha al cumanzamaint dal 20avel tschientiner apparivan in noss cumüns da temp in temp ils da Boemia. Culs prüm suns da gĩa gniva nanpro la glied ed il bal d'eira fingià bel ed organisà. I gniva ballà in ün piertan, in ün tablà vöd o in üna stüva plü gronda. Ils musicants sun passats inavant mo las bellas melodias sun restadas³¹.

Men Schmidt (1897-1969)

Men Schmidt da Sent, o Men da Festa, co ch'el gniva nomnà, giova üna rolla importanta illa musica populara da l'Engiadina. Fingià da puob sunaiva'l per *Chalandamarz*. Al magister hana gnü da dumandar ün permiss. Seis repertori d'eira grond e sunar as sunaiva sainza notas. Co cha seis figl Christian as regorda amo hoz as exercitaiva ils sots eir insembel cun Tumasch Rauch illa stüva dals Schmidts a Sent. Ils uffants d'eiran be uraglia ed adüna nu d'eira uschè quiet sco cha Men laiva. Sias intervenziuns gnivan buniadas da Tumasch cun dir «quai nu fa nügla», quai chi faiva rier als uffants. Il pled *nügla* nu's cugnuschaiva i'l dialect da Sent. Sia figlia Felicia Werro s'alorda amo co cha seis bap ed Anton Erni exercitaivan illa stalla perquai cha dad exercitar nu gniva tolerà in chasa Erni. Men Schmidt d'eira cuntschaint pustüt sco clarinettist. Illa fuormaziun da Cla Genua ha'l però eir sunà la trumbetta (Flügelhorn). La tradiziun es ida inavant pro seis figls Jon, Christian, Festa ed Otto ed els han sunà sco chapella da famiglia. Lönch consistiva la fuormaziun dal schef da chapella Men da Festa culla clarinetta, Jachen Scharplaz cul orgel da man, Anton Erni culla trumbetta e Tumasch Rauch o figl Otto cul güun. Ün punct culminant da quista fuormaziun es sgür statta la preschantaziun a l'exposiziun naziunala a Turich l'on 1939. L'intendant da la musica populara a l'exposiziun d'eira nempe il musicist popular legendari Stocker Sepp. Sco cha Madlaina Janett e Dorothe Zimmermann rendan attent aint in l'ediziun 6/2018 da la revista da l'Associaziun svizra da la musica populara (VSV), decidaiva el in sia funcziun da manader dal «ressort da la musica populara» che chapellas chi pudaivan sunar cura i'l cumünin da la Landi (Landidörfli). Veglias registraziuns da tun, registradas in occasiun dad ün bal i'l hotel Bellavista a Ftan, dan perdüta dal cling particular e dal grond temperamaint da quista fuormaziun.

Jachen Scharplaz (1901-1987)

In sia chasa paterna a Strada, ingio chi's rechatta hozindi il museum da la «Stamparia Strada», ha fat Margarita Michel da Ramosch dal 1987 üna visita a Jachen Scharplaz. Gugent ha'l quintà ad ella da sia vita variada. Sia paschiun es statta la musica. Cun veneraziun as regorda'l da seis camarads da musica, culs quals el ha sunà suvent. Quai sun Claudio Bisaz, Tumasch Rauch, Anton Erni, Men Schmidt, Peder Net ed amo oters. Cun 14 ons ha'l cumanzà a sunar, insembel cun ün Caviezel da San Niclè, ün Neuhaus da Ramosch ed ün Plouda da Ftan. Seis bap, il clarinettist Flurin Scharplaz ed eir seis bazegner han amà la musica. Sia mamma, üna Gustin da Tschlin, d'eira üna buna chantadura. Grazcha a sia uvida eccellente d'eira'l bun dad accompagnar cul orgel da man eir melodias plü pretensiusas, e quai sainza savair leger notas. Da giuvnot vaiva'l lavurà aint ils hotels, e quai a Vulpera, i'l Hotel Castel a Zuoz, i'l Palace-Hotel a San Murezzan ed eir in Svizra francesa ingio ch'el ha pudü imprendere frances. Cun verer üna fotografia, sülla quala seis bap Flurin Scharplaz, Barnabà Fontana, Not Caviezel e M. Raffainer sunan sco chapella da bal, til sun gnüdas adimaint bellas regordanzas sentimentalas. El es adüna stat superbi da seis bels instrumaints, pel solit models talians. A la fin dal discuors cun Margarita Michel ha'l sunà avant, adonta da seis 86 ons, il sot *Flurin, Franz ed Andrea*. Gugent faiva el eir ün spass e quai pel solit per frances.

Anton Erni (1913-1980)

Id ha dat be pacas persunas chi han marcà la musica populara da l'Engiadina Bassa da maniera uschè persistente sco Anton Erni. Nat dal 1913 sco figl d'ün furner è'l creschü sü a Sent, sco seguond giuven da quatter fradgliuns. Il dun musical es gnü miss ad Anton illa chüna. Löö da vaschinadi da la famiglia Erni es Trin. Anton d'eira paraint cul dirigent e cumponist renomnà Hans Erni, eir da Trin. Eir culla dinastia da ländler Metzger, cuntschainta sco «musica da Seppli», existan lioms da parantella, cun quai cha la duonna da Martin Metzger d'eira üna Erni. Il bazegner dad Anton ha bandunà Trin in direcziun da l'Engiadina. Il bap dad Anton d'eira creschü sü a Silvaplana, vaiva imprais il manster da furner ed ha gnü plü tard üna furnaria a Sent. Avant e dūrant la guerra ha absolt Anton daplü da milli dis da

³¹ Fallet, Rico: Musica populara d'Engadina, in Chalender Ladin 1997

servezzan militar, üna buna part da quel temp sco trumbettist. Davo la marida cun Lina Lansel es ida la famiglia a star a Tschlin, ingio chi han fat da paur d'ürant 35 ons. Vers la fin dals ons 50 ha fundà Anton sia «Chapella da famiglia Erni». Insebel culs trais uffants Annina, Mengia e Jachen – e plü tard eir culla figlia la plü giuvna Giacumina – han els sunà on per on per fin a 70 nozzas, occurrenz da societats, festas da cumün e per oters bals. Inschmanchabel resta la preschantaziun da la chapella da famiglia Erni dal 1960 per la grupp da sot «Plazzin Turich» a Turich-Oerlikon. Sün duos plattas da grammofon sco eir in diversas contribuziuns da radio e televisiun es gnüda registrada per la posteriurità la musica da la chapella da famiglia Erni illa fuormaziun oriunda cun Anton.

La gronda paschiun dad Anton es statta la musica. Quantas jadas ha'l quintà co ch'el ha imprais dal clarinettist da professiun Cla Genua da Sent a sunar ed eir la fundamainta da la teoria da musica. Anton ha sunà trumbetta, clarinetta e plü tard eir gïa. El ha sunà regularmaing la trumbetta o la clarinetta illas fuormaziuns da Cla Genua, da Men Schmidt da Sent ed eir da la Chapella paura Ladina da Scuol. Eir pro la Chapella da Mattinadas da Tschlin ed in differentas fuormaziuns ad hoc d'eira'l adüna darcheu da la partida. Co ch'el savaiva dar inavant sia musicalità, seis plaschair da sunar, seis dun e seis savaiv d'eira impreschiunant. Lapro d'eira'l fich modest. Cun agüd da cudeschs specialisats ha'l muossà a seis uffants a far musica – eir a sunar la citra e l'orgel da man ch'el svesse nu sunaiva.

El ha sunà bleras melodias da sots tradiziunals, dals quals i nu daiva ingünas notas. Per impedir cha las cumposiziuns per part fich veglias giajan a perder, ha'l scrit in ün quadern da notas las prümas vuschs da passa 30 tocs. Decennis plü tard ha scuvert seis figl Jachen quistas notas ed ha constatà cun plaschair cha tanter quellas d'eiran daplü da 20 cumposiziuns chi til d'eiran incuntschaintas. Ueli Mooser ha elavurà tuot ils tocs cun bler amur e fin sentimaint. Cul disc «Regordanzas» desso las veglias melodias cuntinuar a viver, quai cha Anton Erni vess giävüschà.

Sper ils surmanzunats cudeschs da notas s'haja scuvert in seis relasch eir ün interessant cudesch da notas dal 1881 cullas inizias JPL. Laint stan ils cumanzamaints da 139 sots illa metoda da solmisaziun. I's chatta ils titels *Tessiner Blut*, *Primo baccio*, *St. Galler*, *Julie sei froh*, *La Fiorentina*, *Schneewalzer*, *S'fidele Wien*, *Murtaröl*, *Deutschmeister Regimentsmarsch*. Quist documaint muossa da maniera evidainta, cha l'autur dal cudaschin improvisaiva e ch'el dovraiva las notas be per as regordar dals tocs e da lur cumanzamaints.

Ulteriurs pioniers

Sün dumonda han confamiliars dals musicants manzunats güdà a cumpletter la glista. Da manzunar sun: Mathias Nogler, Ardez, (1868-1898), gïun; Jon Gustin, Tschlin, (1871-1946) clarinetta; Alexander Just, Raschvella, (1872-1953) gïa; Cla Gustin, Tschlin, (1879-1951) orgel da man; Armon Hartmann, Scuol, (1880-1969) clarinetta; Albert Taisch, Scuol, (1887-1971) orgel da man; Jon Steiven Morell, Ardez, (1889-1951) clarinetta; Claudio Bisaz, Scuol, (1895-1975) gïa; Peder Nett, Ramosch, (1897-1971), manzunà survart, gïun (el manaiva l'archet cul man schneider); Otto Gustin, Tschlin, (1910-1971) giun; Andrea Filli, Scuol, (1910-1989) (el es stat il fundatur da la «Chapella paura Ladina»); Cla Janett, Tschlin, (1911-1992) trumbetta; Jon Gottschalk, Ramosch, (1912-1978) orgel da man (el ha sunà in differentas fuormaziuns, eir cun Cla Genua); Giovannin Janett, Tschlin, (1914-1978) orgel da man; Jon Taisch, Ardez (1915-1973), orgel da man e Peder Bisaz, Scuol, (1924-2009), gïun. Fuormaziuns cuntschaintas d'eiran la Chapella «Val Tuoi» cun Mathias Filli, Lavin, (1877-1942) gïun, Jakob (Jachen) Filli, Lavin, (1885-1960) orgel da man, Peter Allemann, Guarda, (1885-1970) trumbetta, Andrea Padrun, Guarda, 1893-1956) clarinetta, Johannes Pfister, Guarda, (1920-1995); sco eir la chapella da famiglia «Ils Müllers» cun Paul Müller, Zernez, (1916-2005) sco manader; Eir a Ftan, Tarasp, Vnà ed in oters lös haja dat fuormaziuns chi sunaivan surtuot pro arrandschmains locals.

Facit

Davo la mità dal 20avel tschientiner (dadour il spazi da temp da quist rapport) es capità amo bler in connex culla musica populara da l'Engiadina. Eir oters scrivonts s'han occupats da quist tema. I sun gnüts notats blers parais a bocca e las veglias fotografias dan ün'invista visuala illa scena da la musica populara da quella jada. Dad importanza cardinala per la musica populara da l'Engiadina sun stats ils emigrants rumantschs cun lur ambaschadur Cla Genua da Sent. El ha buollà ed inrichi la musica populara da l'Engiadina. Numerus musicants populars, ma eir la musica populara da l'Engiadina in general han profità da quist svilup. Quai es stat üna gronda furtüna ed ün enorm inrichimaint per la musica populara da la Svizra.

Schweizer Volksmusik in Asien

Gushti Sidler

Ein geschichtlicher Rückblick

Es gibt in Amerika, Südafrika und Australien Auslandschweizer, die unser Volksbräuche über Generationen weiterpflügen, aber nur in Japan und in Südkorea sind es ausschliesslich Einheimische, die echte Freude an unserer Volksmusik gefunden haben. Die entsprechenden geschichtlichen und personellen Zusammenhänge möchte ich in diesem Artikel einer breiteren Öffentlichkeit näherbringen.

Frühe Beziehungen zwischen der Schweiz und Japan hatten einzig zum Ziel, neue Märkte für unsere Produkte zu erschliessen. Die erste offizielle Schweizer Handelsdelegation wurde vom Bundesrat 1863 nach Japan geschickt. Dies führte nicht in Japan, sondern in Schwyz zu einem Volksbrauch, der bis heute überlebt hat: Die Japanesen Gesellschaft, welche von 1863 bis 2013 durchschnittlich alle 3 Jahre ein Fasnachtsspiel aufführte, in dem der Kaiser von Japan (Hesonosedo), der Schulmeister von Schwyz (Karlifranz) und der Bergbauern vom Muotatal (Jöretönel) die Probleme der jeweiligen Zeit diskutierten.

1873 besuchte die erste offizielle japanische Delegation, die Iwakura-Mission, die Schweiz. Diese Leute interessierten sich vor allem für unser Miliz-System in der Politik wie im Militär, das Rote Kreuz, die Schulbildung, sowie die Eisenbahn-, Textilmaschinen-, Uhren- und Waffenindustrie. Sie studierten begeistert die erste Zahnradbahn an der Rigi und haben dort wahrscheinlich auch zum ersten Mal Jodeln gehört. Mark Twain schreibt nämlich in einer seiner damaligen Rigi-Beschreibungen von jodelnden Buben entlang der Bahn-Strecke, die sich etwas Geld verdienen wollten.

In Japan wohnten damals nur wenige Dutzend Schweizer. Sie handelten mit Uhren, Spieldosen, Textilien, Seide, Waffen und gründeten schon früh eine Schützengesellschaft in Yokohama. Die Schweiz galt bei den Japanern als Vorzeige-Land, dank Freiheit, Gleichheit und Frieden. Die in der Schweiz hergestellten Spieldosen wurden aber nicht mit Schweizerliedern ausgerüstet, sondern der Zeit und den Kunden angepasst, mit klassischer Musik oder populären Melodien.

Ab 1880 erfolgte die japanische Schulreform, weitgehend nach deutschem Vorbild, aber auch beeinflusst vom Gedankengut des Schweizer Johann Heinrich Pestalozzi. Damit fanden europäische Musikinstrumente und deutsche Lieder den Weg nach Japan. 1888 wurden bereits Geigen nach deutschem Muster im Eigenbau hergestellt.

Alpenclubs wurden in der Schweiz 1863 und in Deutschland 1869 gegründet. Nach deren Vorbild etablierte man 1905 den japanischen Alpenclub, der aber anfänglich nur für die Oberschicht zugänglich war. Im gleichen Jahr hat Japan einen Krieg gegen Russland gewonnen und 1910 Korea offiziell annektiert.

In der Zwischenzeit gab es nicht nur Schweizer Handelshäuser in Yokohama und in Kobe, sondern ab 1913 sogar die erste Nestlé Kondensmilchfabrik auf der Insel Awaji.

Im ersten Weltkrieg hat Japan im Auftrag der Alliierten die deutsche Kolonie Tsingtao (heute Qingdao) in China eingenommen und 4'500 Kriegsgefangene nach Japan gebracht. Unter ihnen waren sehr viele Musiker, die im Internierten-Lager Bando, das im Sinne des Roten Kreuzes sehr human geführt wurde, bis 1918 über hundert Konzerte spielen durften. Sie haben die europäische Musik, einschliesslich der Volks- und Unterhaltungsmusik populär gemacht, aber es ist nicht belegt, dass darunter auch Melodien aus der Schweiz zum Zuge kamen.



1863 Japanesenspiel Schwyz

Nach dem ersten Weltkrieg wurde die neutrale und naturnahe Schweiz in Japan wieder populär. Der junge Yuko Maki (JG 1894) reiste 1919 nach Grindelwald, nahm bei Lehrer Samuel Brawand Deutschunterricht, mit dem Ziel das Bergsteigen und das Skifahren zu erlernen. Sein erster Aufenthalt dauerte über zwei Jahre und führte ihn nicht nur auf viele Gipfel, sondern auch in unzählige Berghütten, wo am Abend Schweizer Lieder erklangen.

Als Dank für die Besteigung des Eigers über den Mittellegigrat spendete er damals zehntausend Franken für den Bau einer Hütte, die 1924 eingeweiht wurde. Das Grindelwaldner-Lied scheint über ihn den Weg nach Japan gefunden zu haben.

1920 wurde Johanna Spyri's „Heidi“ in die japanische Sprache übersetzt und damit erreichte die Popularität unseres Landes einen ersten Höhepunkt.

Bereits 1926 kam Yuko Maki in die Berner und Walliser Alpen zurück und begleitete den japanischen Kronprinzen Chichibu auf vielen Bergtouren. Im folgten bis anfangs der dreissiger Jahre viele Bergsteiger, wodurch auch Worte wie „Seil“, „Pickel“, „Kocher“, „Hütte“, „Jodel“, etc. phonetisch in die japanische Sprache integriert wurden. Mehrere Schweizer Lieder haben sie wahrscheinlich an den gemütlichen Hüttenabenden mitzusingen versucht.



1921 Samuel Brawand, Yuko Maki, Fritz Steuri, Fritz Amatter



1. August 1925 in Kobe

Andererseits wurde 1925 von der immer grösser werdenden Schweizerkolonie in Kobe der 1. August samt unseren Liedern gebührend gefeiert.

Die folgenden Jahre waren gezeichnet von einer politischen Anlehnung an Deutschland, sinnlosen Expansionskriegen und der verheerenden Erfahrung der Atombomben über Hiroshima und Nagasaki.

Das Ende des zweiten Weltkrieges führte in Japan zu einem radikalen Umdenken. Das Land lag in Schutt und Asche und die amerikanischen Besatzer diktierten nicht nur eine neue Verfassung ohne Armee, sondern auch eine an Amerika angelehnte Schulbildung. Sie brachten Jazz und Country Music nach Japan und YMCA (Christlicher Verein junger Menschen) wurde in den grösseren Städten aktiv, um Studenten wieder in eine friedlichere Zukunft zu führen. Mit deren Gesangsbüchern haben auch Schweizer Lieder ihren Weg nach Japan gefunden. „Säg Meiteli“, ein Schweizer Soldatenlied von 1915 war schnell in ganz Japan populär.

Nach dem Koreakrieg (1950-1953) versuchten verschiedene Expeditionen die höchsten Berge im Himalaya zu erobern. Interessant ist dabei die Tatsache, dass 1956 eine Schweizer Expedition unter Albert Eggler die Zweitbesteigung des Mount Everest und die Erstbesteigung des Lhotse gelang und im gleichen Jahr unter der Expeditionsleitung von Yuko Maki die Japaner die Masula bezwangen.

1957 organisierte Swissair den ersten Flug nach Japan und unter den Passgieren war Samuel Brawand, der in der Zwischenzeit nicht nur Gemeinderat von Grindelwald, sondern Regierungsrat, Nationalrat und Verwaltungsrat der Swissair geworden war. Er traf in Haneda nach gut dreissig Jahren erstmals wieder seinen alten Freund Yuko Maki. Bei der anschliessenden Feier wurde gemeinsam wieder das Grindelwaldner-Lied gesungen und am Klavier begleitete eine Japanerin noch mehrere andere bekannte Schweizer Lieder.

Obwohl seit 1953 Schweizer Offiziere und Soldaten den Waffenstillstand zwischen Nord- und Südkorea kontrollieren und die Schweiz in Japan wie in Korea, dank unserer Neutralität, unserer Hilfsbereitschaft und unseren Naturschönheiten als Musterland gilt, hat unsere Volksmusik im Fernen Osten bis 1960 aber kaum jemanden wirklich interessiert.

In Liederbüchern aus jener Zeit findet man jedoch plötzlich japanische Übersetzungen von „Vo Lozärn gäge Weggis zue“, „Es Buurebüebli“, „Emmentaler Lied“, u.s.w. Damit begann vor allem bei jungen Leuten, die sich für Frieden, Unabhängigkeit und eine intakte Natur interessierten, ein Interesse für die Schweiz zu wachsen. Durch Reisen kamen sie mit unseren Liedern in Kontakt und das Jodeln im Alpenraum wirkt auf sie wie ein Freiheits-Jutz.

Es ist ganz wenigen Enthusiasten zu verdanken, dass unser Liedgut und unsere Volksmusik schliesslich ohne Schweizer Exporthilfe, von kleinen Gruppen entdeckt und gepflegt wurde.

Japan: Die Alpenjodler Kameraden und Konzertreisen ins Land der aufgehenden Sonne

Es gab um 1960 bereits 2-3 japanische Sänger, die sich im Country Jodel versuchten, aber erst die Gründung der Alpenjodler Kameraden durch Takehiro Kabayama, unterstützt von Ichiro Shimoyamada, konnte eine grössere Anzahl junger Leute für die alpenländische Volksmusik begeistern. Einige ihrer Mitglieder verbrachten mehrere Monate im Tirol, in Bayern oder in der Schweiz. Sie beschafften Schallplatten, Notenhefte und Informationen über Instrumente, die sie dann in eigens gedruckten Heften allen Mitgliedern zugänglich machten. Sie unterschieden nicht nur zwischen österreichischen, bayrischem und Schweizer Jodel, sondern erkannten sehr schnell die Eigenheiten des Jodels in Appenzell, der Zentralschweiz oder dem Bernbiet.



1983 Takehiro Kabayama

1964 fand die Sommerolympiade in Tokio statt und im gleichen Jahr verschwand St. Moritz mit der in der Nähe von Sapporo gelegenen Stadt Kutchan. Grosse Motivation für mehr Interesse an der Schweiz schenken den Alpenjodler Kameraden die Besuche der Streichmusik Alder mit der Jodlerin Päuli Hauri, 1967 in Tokio und 1970 in Osaka. Das nächste Highlight waren die Kernser Singbuben unter der Leitung von Jost Marty, die 1969 auf private Initiative eines Herrn Ito nach Japan eingeladen wurden und erfolgreich über 40 Konzerte gaben. Unvergessen ist dabei die einmalige Stimme von Vreny Kneubühl, die in grossen Konzertsälen tosenden Applaus bekam.



Abflug der Kernser Singbuben nach Japan 1969

Es war auch die Zeit, als Takio Kato und der musikalisch interessierte Isamu Tatsuno die Eigernordwand durchstiegen und die Schweiz deshalb viel im Gespräch war, genauso wie 1972, als die Schweizer an der Olympiade in Sapporo grosse Erfolge feierten.

Als die Mitglieder der Alpenjodler Kameraden noch studierten wuchs die Mitgliederzahl auf gegen 70 Sympathisanten, sobald sie aber eine Arbeitsstelle annahmen, war zeitlich kaum mehr an ein Hobby zu denken und deshalb reduzierten sich die aktiven Mitglieder bis 1972 auf ein gutes Dutzend.

In diesem Jahr war ich zum ersten Mal geschäftlich in Japan und erlebte wie in öffentlichen Sing-Restaurants wie Don Zoko in Shinjuku zu Akkordeonbegleitung sogar Schweizer Lieder gesungen wurden.

Ein Jahr später traf ich im Zürcher Niederdorf den japanischen Jodler Takeo Ishii, der später in München heiratete und eine Sänger- und Unterhalter-Karriere machte. Er war zuvor Mitglied der Alpenjodler Kameraden in Tokio und seine Kollegen Takehiro Kabayama, Akira Ebato, Ken Atsuta und Yoshiatsu Nagatani traf ich dann persönlich zum ersten Mal im August 1974. Sie waren sehr interessiert, mehr über Schweizer Volksmusik in Erfahrung zu bringen und ich versprach ihnen, dafür zu sorgen, dass möglichst bald eine grössere Gruppe von Schweizer Volksmusikern Japan besuchen würde.

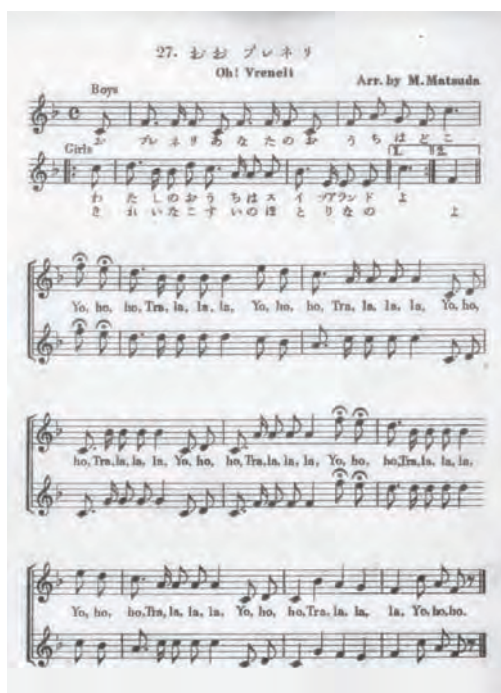
1974 war die Schweiz in Japan ganz hoch im Kurs, weil unter der Regie von Isao Takahata der Zeichentrickfilm (Anime) „Heidi, das Alpenmädchen“ am Fernsehen gezeigt wurde, zu dessen Realisation die Schweizerin Nelly Schwarz den Jodel-Part beigesteuert hat.

1975 fasste ich den Entschluss, im folgenden Jahr in Tokio Japanisch zu lernen und gleichzeitig war das Reisebüro Traveller in Zürich daran, in Zusammenarbeit mit Wysel Gyr eine Folklore-reise nach Japan zu veranstalten. Flüge, Hotels, Rundreise, etc. für Aktive und Passive waren schnell gebucht, aber Konzerte für Amateure aus der Schweiz zu organisieren, dafür wollte in Japan niemand die Verantwortung übernehmen. Weil Wysel Gyr, mich bestens kannte und wusste, dass ich bald nach Tokio verreisen würde, trat er mit der Bitte an mich heran, ihm aus der Patsche zu helfen. In



Schweizergruppe im Garten des Hotels New Orani in Tokyo 1976

meinem jugendlichen Leichtsinn sagte ich zu, unwissend, dass ich mich da auf eine „Mission impossible“ einliess. In Japan angekommen besuchte ich nach der Schule, die Botschaft, viele Schweizer Firmen, etliche Konzertsäle und natürlich auch meine Freunde von den Alpenjodler Kameraden. Alle fanden die Idee interessant, aber niemand wollte oder konnte mir helfen! Ich gab aber nicht auf und besuchte täglich neue Leute an die ich weiterempfohlen wurde. Ich realisierte lange nicht, dass jeder froh war, mich wieder los zu werden und ich als Einzelperson, ohne Firma, ohne Sponsor, nur mit ein paar Tonbändchen und Fotos ausgerüstet, in Japan einfach nicht das notwendige Vertrauen schaffen konnte. Ich habe es einem grossen sprachlichen Missverständnis zu verdanken, dass sich schliesslich doch eine Lösung abzeichnete. Dank dem Gründer des Tokio Jugendorchesters wurde ich im Büro des ABC Fernsehens einem Herrn Katsuji Ueno vorgestellt, der mich zwar anhörte, mir danach aber mit seinen bescheidenen Englisch Kenntnissen (ich sprach damals erst wenige Brocken Japanisch) nicht klar genug erklären konnte, dass er nicht in der Lage sei, mir zu helfen.



1976 Oh Vreneli

sprach er mit seinem Vorgesetzten über mich. Dieser hatte fast etwas Erbarmen mit mir und liess mich

die ganze Geschichte nochmals erklären, mit dem Resultat, dass er ein TV-Team in die Schweiz schickte um die angemeldeten Jodler und Musikanten zu besuchen und mit Wysel Gyr persönlich Kontakt aufzunehmen. Der versierte TV-Moderator hat es schliesslich fertiggebracht, die Japaner von der Qualität unserer Gruppe zu überzeugen.

Man muss noch vorausschicken, dass alle Folklorereisen, die ich mit Wysel Gyr organisieren und begleiten durfte, nie auf kommerzielle Ziele ausgerichtet waren. Alle Teilnehmer zahlten immer einen Teil der Reise selbst, wurden aber damit belohnt, dass sie ein echtes Besuchsprogramm und unvergessliche Konzerte erleben durften. Wir konnten deshalb immer ohne Arbeitsvisum einreisen, haben alle Abmachungen ohne Verträge nur mit Handschlag vereinbart und wurden nie enttäuscht. Ich glaube nicht, dass sowas heute noch möglich wäre!

Bis die Gruppe dann schliesslich in Japan ankam gab es noch viele Sitzungen und Budgetbesprechungen, mit dem Resultat, dass wir uns keine professionelle Ansagerin mehr leisten konnten und ich, nach 4 Monaten Japanisch-Studium alle Ansagen und Erklärungen selber bühnenreif vortragen musste.

Der riesige Aufwand hat sich aber gelohnt, denn die Konzerte in Tokio, Shizuoka und Osaka mit Trudy Reichmuth und ihrem Jodlersextett, der Kapelle Edgar Ott, den Alphornbläsern Paul und Ruedi Imlig, dem Mandis Mundharmonika Trio und einer Appenzeller Jodlergruppe mit Dölf Mettler, Erwin Schoch



Schweizer Folklore Ensemble beim Konzert in der ABC-Hall in Tokyo 1976

und Hans Kunz, waren äusserst erfolgreich und mir ist es am Ende des Konzertes in Osaka sogar gelungen, beim „Buurebüebli“ das 2'000 köpfigen Publikum zum Schunkeln zu bewegen, mit Ausnahme von zwei Reihen – die ausschliesslich von ortsansässigen Schweizern belegt waren.

Ich war übergelukkig, dass ich den Teilnehmern wie auch dem Publikum unvergessliche Stunden schenken konnte und glaubte an die Einmaligkeit dieser Veranstaltung, was jedoch weit gefehlt war. Ich habe mit Wysel Gyr während den folgenden Jahren neben meinem Beruf als Maschinen-Ingenieur noch 10 Mal grosse Gruppen durch Japan und später auch durch Korea geführt. Daneben vermittelte ich mehrmals auch kleinere Gruppen, wobei mir aber immer wichtig war, dass die Schweizer Japan besser kennen und schätzen lernen konnten. Direkte menschliche Beziehungen scheiterten aber leider oft nach kurzer Zeit, vor allem wegen den sprachlichen Verständigungs-Schwierigkeiten. Das musste ich auch bei den verschiedenen, gutgemeinten Städte-Verschwisterungen feststellen. Es würde zu weit führen, hier all die Konzerterlebnisse zu schildern und die Namen der Interpreten aufzulisten, aber einige spezielle Vorkommnisse möchte ich trotzdem zu Papier bringen.

1978 schafften wir den ersten Kontakt zu Korea, 1983 feierten wir 120 Jahre diplomatische Beziehungen zwischen der Schweiz und Japan; mit dabei war auch der unvergessliche Ruedi Rymann, dem die Japaner auf Japanisch und die Koreaner auf Koreanisch seinen „Gemselijäger“ vortrugen. Seppetino Niederberger begeisterte die Zuschauer mit seinem beidhändigen Fahnenschwingen und wurde danach noch viermal nach Japan eingeladen.

1986 suchten wir in Tokio und in Osaka lokale Streicher, damit sie nach einer kurzen Vorprobe mit Arno Jehli und der Kapelle Oberalp deren „Ländler in Classics“ originalgetreu vertragen konnten.

1988 durften wir die Feier für „75 Jahre Nestlé in Japan“ nicht nur musikalisch, sondern auch visuell in einzigartiger Weise bereichern: Wir brachten eine lebende Kuh in den vierten Stock des Hilton Hotels



Hans Gerber mit Kuh am Nestlé Konzert 1988 im Hilton Hotel Shinjuku, Tokyo

den wir alle „Benjamin“ nannten, spielte selber Alphorn und Zither. Er besass eine Firma für den Transport von Harfen und machte immer frei, wenn wir ihn brauchten, um uns unentgeltlich zu helfen.

Südkorea: Hong Chul Kim und seine Liebe zur Schweiz

Das Interesse für unsere Folklore in Korea haben wir einem einzigen Mann zu verdanken. Er heisst offiziell Kim (Familiennamen) Hong Chul (Vorname), wir aber nannten ihn während all der Jahre einfach Kimi. Er hörte 1960, als 13-jähriger, am Radio zum ersten Mal jemanden jodeln und diese Tonfolgen haben ihn sein Leben lang nicht mehr losgelassen. 1965 schickte er einen Brief an den Tagesanzeiger in Zürich mit der Frage, ob man Jodeln lernen könne und der Bitte um Noten und Tonbänder. Der Redaktor und Radio-Briefkastenonkel Walter Bernays war nicht nur positiv überrascht, sondern auch äusserst hilfsbereit und schickte ihm das gewünschte Material. Bald darauf sandte Kimi sein eigenes Tonband mit Jodelmelodien nach Zürich, wonach er im April 1968 vom Tagesanzeiger und der Verkehrszentrale für drei Monate in die Schweiz eingeladen wurde. Die Familie von Nebelspalter-Zeichner Werner Büchi kümmerte sich liebevoll um ihn und im Restaurant Kindli in Zürich, wo er längere Zeit logierte, lernte er die Geschwister Schmid, den Tempo-Jodler Peter Hinnen und auch den TV Moderator Wysel Gyr persönlich kennen. Er hat dabei seine Jodelkenntnisse vertieft und viel Jodelliteratur gesammelt. Glücklicherweise hat er neben dem kommerziellen Jodeln im Restaurant aber auch das 14. Eidg. Jodlerfest in



Franz Stadelmann in Japan 1978

in Shinjuku, wo sie umrahmt vom Milchmälcherli-Tanz der Trachtengruppe Küssnacht gemolken wurde, um vor den versammelten Nestlé-Produkte-Geschäftsführern dem Verwaltungsratspräsidenten Herrn Helmut Maucher endlich einmal Frischmilch zu servieren!

Für die Vorbereitungen all dieser Konzerte und Reisen durch ganz Japan konnten wir immer wieder auf die tatkräftige Mithilfe von Idealisten wie Katsuji Ueno und Yoshiatsu Nagatani zählen. Yoshiatsu,



1968 Kimi im Kindli mit Joe Schmid

Winterthur besucht und an den Wettvorträgen den echten Schweizer Jodel wie auch die Struktur von Jodelklubs kennen gelernt.

Im Juli kehrte er nach Seoul zurück, fest entschlossen, das Jodeln in Korea populär zu machen, obwohl die Regierung damals, nur 15 Jahre nach dem Korea Krieg, noch strikte darauf achtete, dass fremdes Kulturgut das Land nur gut gefiltert erreichte. Da Jodellieder aber nur von einer friedlichen Welt und schöner Natur berichten, wurden sie akzeptiert, und Kimi durfte im YMCA Gebäude `Jodeln und Gitarre` unterrichten. Obwohl er selber mit Bluegrass und Country Jodel den Lebensunterhalt bestreiten musste, gründete er bereits 1969 den ersten Jodelklub "Korean Edelweiss Jodel Club" nach Schweizer Vorbild.

7 Das Berner Oberland (Text und Musik: F. Siegenthaier)

Tempo di marcia

Ja un - ser Ber - ner - O - ber - land ist in al - ler Welt so weit und breit be -
 kannt, je - der möcht es se - hen gern und möcht gern a Jod - ler hör'n.

O - ber - land, ja O - ber - land, 's Ber - ner - O - ber - land ist schön!

land, ja, O - ber - land, 's Ber - ner - O - ber - land ist schön!

Sostenuto

Es Lät

1970 S' Bärner Oberland

seine erste Schallplatte aufgenommen, auf der auch vier Schweizertitel zu finden sind. 1977 hat er sein zweites, 216 Seiten umfassendes Liederbuch herausgegeben und im selben Jahre habe ich Kimi in Seoul persönlich kennen gelernt.

Er hatte in anderen koreanischen Städten bereits fünf weitere Jodelclubs gegründet und konnte nicht verstehen, dass ich mithalf, Schweizer Folklore Konzerte in Japan zu organisieren, ohne gleichzeitig diese Leute auch in Korea auftreten zu lassen.

1978 haben wir dann diesen Wunsch in die Tat umgesetzt. Ich sorgte dafür, dass eine 34- köpfige Schweizer Gruppe mit Wysel Gyr, Franz Stadelmann, Martha Styger, Lis Glaris, Ernst Jakober, Hausi Straub, der Trachtengruppe Erstfeld, u.a.m., nicht nur in Japan, sondern auch in Korea Station machte und Kimi, unterstützt von KBS Fernsehen, organisierte in der modernen Sejong Culture Hall ein Konzert, das zum Eindrücklichsten gehört, was ich je erlebt habe. Über 100 Koreanerinnen und Koreaner in selbst geschneiderten Trachten sangen mit uns Schweizer Lieder und der Saal mit 4'000 Sitzplätzen war am gleichen Tag zweimal ausverkauft. Zwischen den beiden Aufführungen machten wir noch während einer Stunde Fernsehaufnahmen. Bessere Reklame für die Schweiz konnte man sich gar nicht vorstellen, in einem Land, in dem zu jener Zeit noch nächtliche Ausgangsperre befohlen war. Weil Franz Stadelmann damals plötzlich ernsthaft erkrankt im Spital gepflegt werden musste, holten wir ihn aus

Mit Hilfe von Lisbeth Bächli, die als Sekretärin auf der Schweizer Botschaft in Seoul arbeitete begann er Schweizerdeutsche Texte auf Koreanisch zu übersetzen. Er liess ein erstes Buch drucken, in dem sich vor allem Lieder aus der Schweiz, aber auch Melodien aus Amerika, Deutschland und Österreich finden. Anfänglich war es aber eine Bedingung, dass seine Schüler mindestens eine Strophe in Schweizerdeutsch singen konnten. Mit der Originalmelodie des Liedes „Das Berner Oberland“, die man wegen dem „Vogellisi“ in der Schweiz komplett vergessen hat, und sinnvollem koreanisch Text, hat er einen Hit lanciert, den man heute in ganz Korea kennt. 1972 hat Kimi



Erste Schallplatte von Hong Chul Kim 1972

dem Krankenbett auf die Bühne und brachten ihn nach der Aufführung mit Blaulicht wieder ins Spital. Auf der Bühne hat er trotzdem sein Bestes gegeben und niemand im Publikum konnte ahnen, was wir alles improvisieren mussten.

Am Ende dieser Reise waren wir uns einig, dass man diese jodelnden Koreaner 1979 unbedingt in die Schweiz einladen sollte. Didi Bissig von der Trachtengruppe Erstfeld anbot sich spontan, trotz fast unüberwindlichen Verständigungsproblemen, für private Unterkünfte zu sorgen. Viele der neuen Freunde, die unbedingt die Schweiz hätten kennen lernen wollen, erhielten aber keine Ausreisepapiere, weil damals in Südkorea weder Geschwister noch verheiratete Paare gemeinsam ausreisen durften!

Als dann im Herbst endlich eine Gruppe von 14 Personen die Visa erhalten hatten, geschah das absolut Unvorhersehbare: Staatspräsident Chun-Hee Park wurde am 26. Oktober ermordet, der Flughafen wurde geschlossen und die Auslandsreise unserer Jodler-Freunde schien geplatzt zu sein. Es grenzte an ein Wunder der Diplomatie, dass die Gruppe schliesslich doch noch fliegen konnte und am 19. November in Wysel Gyr's Sendung "Stadt und Land" auftrat. Der Aufenthalt in Erstfeld wurde für alle Beteiligten, Gastgeber wie Besucher, zu einem unvergesslichen Erlebnis und Kimi (Hong-Chul Kim) blieb 3 Monate Dauergast bei Didi Bissig, um das Spiel auf der Zither zu erlernen.



Didi Bissig mit Hong Chul Kim und Mitgliedern der Korean Yodel Association 1986 in Erstfeld Erstfeld

Erstfeld die Freunde welche sie 10 Jahre vorher in der Schweiz willkommen geheissen hatten, diesmal begleitet von der Kapelle Echo vom Tödi. All diese persönlichen Kontakte zu Kimi führten dazu, dass immer wieder andere Schweizer Jodellieder den Weg nach Korea fanden. Es entstanden mehrere neue



Zeitungsartikel von Franz Stadelmann im Vaterland Nr.199 (29.August 1979)

Wir waren auch 1983 wieder mit einer grossen Gruppe in Korea (Ruedi und Ruth Rymann, Saumchörli Herisau, Engstringer Bauernkapelle, Trachtengruppe Baar). Im Swiss Chalet in Seoul spielten damals bereits Kim's Friends Alpine Music Group erstklassige Ländlermusik. 1986 erfolgte der nächste Besuch der Korean Jodel Association in der Schweiz und einmal mehr wurden sie in Erstfeld herzlich willkommen geheissen.

1988 im Jahr der Olympiade in Seoul machten die Trachtengruppe Küssnacht, der Jodlerclub Alte Sektion und die Kapelle Leo Kälin die grosse Reise nach Japan und Korea und im folgenden Jahr besuchte die Trachtengruppe Erst-

Jodel Clubs, wobei vor allem junge Frauen den Jodelgesang zu ihrem Hobby machten. Ich hatte immer wieder versucht, Japaner und Koreaner, die beide grosses Interesse an der Schweizer Volksmusik zeigten, nachbarschaftlich zusammenzubringen, aber die Zeit war noch nicht reif dafür, weil die Vorurteile aus der Zeit der japanischen Herrschaft über Korea noch allgegenwärtig waren.

Japan und Südkorea: Entwicklungen und Begegnungen bis 1999

1990 waren wir mit Wysel Gyr, der Kapelle Röbi Odermatt, den Jodelninnen Käthy Ruhstaller und Pia Kälin, den Jodlern Ruedi Renggli und Arthur Schöpfer, und dem Alphornbläser Hermann Studer in den Japanischen Alpen, wo wir eine neue unerwartete Überraschung vorfanden: den Tamagawa Alphorn Klub. Der Förster Shigetoshi Nakagawa hatte ein Jahr zuvor versucht sein erstes Alphorn zu bauen und bereits verschiedene Freunde gefunden, die ihm nacheiferten. Hermann Studer gab diesen Idealisten spontan den ersten Alphorn-Unterricht nach Schweizer Muster. Was Shigetoshi Nakagawa, den wir der Einfachheit halber „Sigi“ nannten, danach zu Stande brachte ist einmalig! Durch seine Beziehungen zu vielen Forstämtern begann er überall zu dozieren, wie man aus krumm gewachsenen Bäumen wohlklingende Instrumente bauen kann. Ihm ging es anfänglich vor allem darum, pensionierten Japanern eine sinnvolle Freizeitbeschäftigung zu schenken, denn während den Jahren als Angestellte oder Arbeiter liessen Arbeitsweg und Arbeitszeit kein Hobby zu. Sein Kredo war aber klar formuliert: Wer Alphorn spielen will, muss zuerst sein eigenes Instrument bauen! Anleitungen aus der Schweiz wurden in kurzer Zeit akribisch genau kopiert.



Shigetoshi Nakagawa (Sigi), der Initiant und grosse Förderer der Alphorn-Bewegung in Japan 2018



Tamagawa Alphorn Club, Atsugi, Japan 2006

In diesem Jahr weilte auch Franz Stadelmann mit seiner Familie auf Einladung von Yoshiatsu Nagatani (Benjamin) in Japan. Sie bereisten vor allem den Norden und fanden auch dort wieder jodel-begeisterte Anhänger.

1991 organisierte Sigi die erste Schweizerreise für seinen Klub: Ziel war das Entlebuch, die Heimat von Hermann Studer. Mehrere der gut 20 japanischen Bläserinnen und Bläser mit selbstgebauten Instrumenten wurden von der ganzen Familie begleitet, was schliesslich eine Reisegruppe von 67 Personen ergab. Es wurde viel geübt und ausprobiert, aber auch gewandert, um die Gegend kennen zu lernen und die

Mentalität der Schweizer besser zu verstehen. Die Gesamtschule, an der Hermann Studer als versierter Lehrer wirkte, öffnete während den Sommerferien sogar für einen Tag die Türen. Man erklärte den Japanern unser Schulwesen und lud sie in kleinen Gruppen zum Besuch auf einem entlegenen Bauernhof ein. In Escholzmatt entdecken junge Japanerinnen auch das Schwyzerörgeli und reisten mit zwei dieser für sie neuartigen Instrumente zurück in ihre Heimat. In der Provinz Kanagawa wurde danach jede Woche im Tamagawa Alphornclub das Alphornbauen verbessert und das Spielen auf dem Alphorn wie auch auf dem Oergeli geübt. Im gleichen Jahr besuchten die Kim Brothers aus Korea mit grossem Erfolg das Eidg. Volksmusikfest in Küsnacht.

Im Juli 1992 war erneut eine grosse Gruppe von Schweizer Volksmusikern in Japan und Korea. Mit dabei waren unter anderen die Trachtengruppe Buochs, das Obwaldner Trachtenhörli, Marie-Theres von Gunten, Bruno Syfrig, Edgar Ott, Peder Rizzi, Louis Menar sowie die Alphornbläser Hans und Kundry Niederhauser. Das Programm umfasste eine Ausstellung in Toyama, ein Sommerfest in Kanagawa, wo wir von Alphorn- und Schwyzerörgeli Klängen des Tamagawa Alphornclubs empfangen wurden, sowie ein Alpenfest in Yongin (Südkorea), wo wir erstmals Schweizer Volksmusik gemeinsam mit den Freunden aus Japan und Korea vereinigen konnten. Dank dieser Reise entstanden auch wertvolle Kontakte zwischen Marie-Theres von Gunten und fortgeschrittenen Jodlerinnen in Japan und in Korea. Vor allem Keiko Ito und Sakura Kitagawa waren von den Liedern ihres Vorbildes begeistert und wollten lernen, diese möglichst authentisch, schweizerisch zu interpretieren.

Hans Niederhauser half den japanischen Alphornbauern mit vielen Ratschlägen ihre Instrumente zu verbessern und Sigi Nakagawa investierte viel Zeit, um das Gelernte auch seinen neuen Freunden in Korea zu vermitteln. Der Rindoko Familien-Vergnügungspark in Nasu, nördlich von Tokyo hat dank wertvoller Hilfe des in der Schweiz lebenden Japaners Schuni Ohashi seit 1983 jedes Jahr Schweizer Volksmusik-Interpreten für 1-3 Wochen nach Japan eingeladen und damit viele Leute, wenigstens passiv, mit der schweizerischen Volksmusik bekannt gemacht.

1994 begeisterte die Familie Küng aus Appenzell das japanische Publikum an einem von der Tokai Bank in Nagoya organisierten Festival für Jugendliche aus verschiedenen Ländern. Acht musizierende Kinder von der gleichen Familie und vier ihrer Freunde wurden auch vom Tokai Fernsehpublikum ins Herz geschlossen.

Für die TV-Life-Sendung „Danke Wysel“ vom 16. Dezember 1995, die Kurt Felix als Rückblick auf das riesige Lebenswerk von Wysel Gyr zu seinem Bildschirm-Abschied zusammengestellt hat, reisten fünf Koreaner und drei Japaner extra nach Luzern. Mit dem Hobby-Senn von Hausi Straub dankten sie Wysel Gyr für die äusserst wertvollen Impulse die er mit dem Organisieren von Folklorereise nach Japan und Korea, den dortigen Fans immer wieder geschenkt hat.



1992 Wysel Gyr und Gushti Sidler

Wysel Gyr machte trotz fortschreitender Krankheit auch 1996 nochmals eine Reise nach Japan und Korea, begleitet vom Innerrhoder Trachtenhörli, der Volkstanzgruppe Engiadina und der Sissecher Holzmusik. Bei seiner letzten Reise nach Japan mit den Dorfspatzen Oberägeri wurden sogar Firmenkonzerte auf den Inseln Awaji und Sado organisiert. Im gleichen Jahr gaben auch Ruedi und Heidi Wachter samt den Kindern Jacqueline und Manuel Konzerte in Japan. Seit Wysel Gyr im Mai 1999 verstarb, gehören die grossen Volksmusikreisen nach Japan und Korea der Vergangenheit an, aber die dankbare Erinnerung an ihn, die werden alle ehemaligen Reisetilnehmer nie vergessen und die Freunde in Japan und Korea wissen bis heute, dass er massgeblich dazu beitrug, dass Schweizer Volksmusik im Fernen Osten Fuss fassen konnte.

Veränderungen und Annäherungen bis heute

Weil Hong-Chul Kim (Kimi) 1993 mit der Familie nach Kanada auswanderte, gab es nur noch sporadisch Kontakte mit Korea, aber man musste immer wieder damit rechnen, dass kleinere Gruppen in der Schweiz auftauchten und sich nach Ruedi Rymann, Franz Stadelmann oder Marie-Theres von Gunten erkundigten, leider meistens mit sehr bescheidenen Englischkenntnissen. Man wusste, dass Jodeln in Korea viele Sympathisanten hatte und immer wieder koreanische Texte zu unseren Liedern geschaffen wurden.

Im August 2000 fand das erste gemeinsame Konzert des Tamagawa Alphorn Club und der Korean Yodel Association in Hokkaido (Japan) statt, an dem aus der Schweiz auch Nadja Räss, Anita Kegel, Edgar und André Ott teilnahmen. Ein Traum war in Erfüllung gegangen, weil dank der Schweizer Volksmusik

Leute zu Freunden wurden, deren Länder politisch die Vergangenheit noch nicht restlos bewältigt hatten.

2003 drehte das japanische Fernsehen NHK, assistiert von Hiromichi Kamakami (Anton), einen Film über die Bräuche in Appenzell wie auch über das 52. Zentralschweizer Jodlerfest in Ägeri. Anton hat während über 20 Jahren in Japan mit seiner Alpen Blaskapelle ca. 2'000 Schulkonzerte gegeben und dabei den Kindern die Volksmusik der Alpen und besonders auch die Eigenheiten der Schweiz erklärt.

In Japan jodelte Keiko Ito schon seit vielen Jahren. 2004 begann sie sich aber seriös auf ein Jodlerfest vorzubereiten und nahm Unterricht bei Marie-Theres von Gunten in Beatenberg. Weil damals ausländische Jodlerinnen gemäss Statuten noch nicht am einem Jodlerfest in der Schweiz teilnehmen durften, brauchte sie eine Spezialbewilligung, um 2005 am EJF in Aarau aufzutreten. Als sie dann unerwartet

plötzlich mit einem „sehr gut“ in der Rangliste stand, war sie nicht nur überwältigt vom Glück, sondern auch fest entschlossen weiter an sich zu arbeiten und die Schweiz in Japan so positiv wie möglich zu vertreten. Es folgten immer wieder kurze Besuche wie jener des Jodlerklubs Basel aus Seoul und die Alphornbläser aus Japan, die an Kursen in Sörenberg und in Unteriberg teilnahmen, um sich im Alphornblasen und im Schwyzerörgeli spielen zu verbessern.

Am EJF in Luzern 2008 durften Keiko Ito und diesmal auch Sakura Kitagawa mitmachen und bewertet werden. 2009 feierte der Korea Edelweiss Jodler Klub in Seoul sein 40-jähriges Bestehen und Kim's Modi Kapelle, die Schwyzerörgeli spielenden Mädchen aus Korea, mit ihrem Lehrer Yun-Sik Bang und Hong-Chul Kim, besuchten seit dem Ländlermusikfest 2007 in Stans noch mehrmals die Schweiz. Am Interfolk Jungfrau Festival 2010 erteten das Ensemble Enzian und der Tamagawa Alphorn Club aus Japan wohl verdienten Applaus.

Die seit vielen Jahren in Basel wohnhafte, jodelnde Koreanerin Heeja Kim sorgte dank ihren Sprachkenntnissen und den Beziehungen zu ihrem Mutterland dafür, dass neben fünf Japanern auch ein Kinderchor und ein Jodelklub aus Korea am EJF 2011 in Interlaken aktiv teilnehmen konnten. In Korea etablierte Choong-hyon (Peter) Lim eine Heildiland Homepage und kreierte später zum „Welt-Jodel Tag“ sogar eine Briefmarke.

Auch am EJF in Davos 2014 und in Brig-Glis 2017 jodelten Japanerinnen und Japaner.

Im Sommer 2017 drehte das Tessiner Fernsehen sogar einen



Kim's Modi Kapelle 2014

50-minütigen Dokumentarfilm über die Alphornbauer in Japan. Diese Leute hatten immerhin in Heimarbeit bereits über 1'400 Instrumente gefertigt.



Yuri Takei und Keiko Ito mit Markus Bircher am EJF Davos 2014



2018 Hong Chul und Heeja Kim

In Korea wurden in der Zwischenzeit über 90 Schweizer Jodellieder mit einem koreanischen Text versehen und die Begeisterung für unsere Volksmusik ist in den 16 Jodel Clubs ungebrochen. Das hat das Jubiläum „50 Jahre Jodel in Korea“ im Herbst 2018 in Muuido und Seoul wieder eindrücklich bewiesen.

Nach jahrelangen Bemühungen hat der EJV 2018 die Statuten leicht abgeändert und erlaubt nun auch Ausländern die offizielle Aufnahme in den Eidgenössischen Jodler Verband, selbstverständlich unter der Bedingung, dass sie sich genau wie die Schweizer Mitglieder an die Vorschriften halten.

Ich konnte hier nicht alle volksmusikalischen Kontakte zwischen der Schweiz,

Japan und Korea auflisten, aber die Beispiele zeigen, wie tief verwurzelt heute unser Volksmusik im Fernen Osten ist. In den letzten 50 Jahren habe gegen 1'000 Schweizer Jodler/innen, Alphornbläser/innen und Musiker/innen Japan und Korea bereist und die Leute, die dort von unserer Volksmusik begeistert sind, ins Herz geschlossen.

Volksmusik verbindet über Sprachgrenzen hinweg

Für mich ist die Volksmusik der Schweiz, gesanglich wie instrumental, ein Kulturgut zu dem wir unbedingt Sorge tragen müssen, damit sich auch kommende Generationen daran erfreuen können. „Sorge tragen“ heisst aber nicht stillstehen, denn alles was lebt verändert sich! Bei uns haben traditionelle, wie zeitgenössisch Interpretationen von Melodien Platz, ob sie nun Freude oder Trauer ausdrückend, spielerisch oder mahnend eingesetzt werden. Wichtig ist für mich das generationen-übergreifende Zusammenspiel, wodurch wir immer wieder voneinander lernen und uns gegenseitig besser verstehen können.

Jede Entwicklung soll gewissen Regeln folgen, vor allem, wenn diese dem inneren Bedürfnis der Gruppe entsprechen und von dieser auch immer wieder angepasst werden können. Das nennt sich lebende Demokratie und wäre wahrscheinlich das wertvollste Exportgut, das die Schweiz zu bieten hat. Aus diesem Grunde kann ich auch gut mit den Statuten des EJV leben, besonders jetzt, da diese leicht angepasst wurden.

Jodeln und Schweizer Volksmusik hat in vielen Schweizer Vereinen rund um den Globus einen schweren Stand, weil oft der Nachwuchs fehlt. In der Schweiz haben wir das Glück, dass es nicht an jungen Interpreten mangelt, sondern viel mehr an interessierten und mitgehenden jungen Zuhörern. Darum müssen wir auch unsere jungen Komponisten unterstützen, die ihre eigene Generation mit moderneren Arrangements ansprechen wollen.

In Japan und in Korea lebt die Volksmusik vom persönlichen Einsatz ganz weniger Leute. Die Freude die sie verbreiten ist aber oftmals echt beeindruckend und sicherlich positiv für das Image unseres Landes. Das Hauptproblem für eine bessere Verständigung ist jedoch die Sprache. Um Schweizerdeutsch im Fernen Osten zu verstehen, braucht es Übersetzer, und selbst wenn man versucht sich Englisch zu verständigen, stösst man leider sehr schnell an Grenzen. Je häufiger man sich aber trifft, je besser kann man dank dem gemeinsamen Hobby zusammenarbeiten und die Andersartigkeit unserer Kulturen schätzen lernen. Das zeigt Keiko Ito nun schon seit Jahren, indem sie verschiedene Schweizer



Tamagawa Alphorn Club 2009



Keiko Ito, die seit 2005 an den EJF teilnahm, jedes Mal mit sehr gut bewertet wurde und immer wieder Schweizer Interpreten in Japan betreut. 2014

Interpreten und Gruppen die den Weg nach Japan gefunden haben äusserst hilfsbereit betreute und ihnen gleichzeitig die Gepflogenheiten ihres Heimatlandes näherbrachte.

Es wäre zu wünschen, dass mehr und mehr Volksmusikbegeisterte aus Japan und Korea für einen fundierten Unterricht in die Schweiz kommen würden, um danach das Gelernte wieder ihren Freundinnen und Freunden weiter zu geben. Sie würden damit nicht nur unsere Sitten und Gebräuche kennen lernen, sondern auch verstehen, wie man in Vereinen und in Verbänden zusammenarbeitet.

Natürlich ist es das Ziel mehrerer Jodlerinnen und Jodler im Fernen Osten, einmal an einem Jodlerfest in der Schweiz aktiv teilzunehmen, aber wegen der Distanz, der Sprache, der Tracht und den in den Statuten festgelegten Vorschriften, werden das nur wenige schaffen. Andererseits finde ich es unheimlich wichtig, dass sich dann unsere Medien nicht auf diese wenigen Exoten stürzen, denn diese möchten einfach unsere Atmosphäre geniessen und sich einer Bewertung stellen, so wie das tausende von Schweizerinnen und Schweizern ebenfalls tun.



Hong Chul Kim und Gushti Sidler am 50 Jahre Jubiläum 2018



Korean Yodel Association 2018 in Muuido, am Jubiläum „50 Jahre Jodel in Korea

Als zur Eröffnung von „50 Jahre Jodel in Korea“ im September 2018 am Sandstrand von Muuido (Südkorea), die Mitglieder von mehreren koreanischen Jodel Clubs den Schweizer Psalm auf Deutsch anstimmten, gefolgt von Schwyzerörgelmelodien, Jodelliedern und Alphornklängen, da hat jede Zuhörerin und jeder Zuhörer fühlen können, dass unsere Musik die Herzen dieser Leute erobert hat.

Unsere Volksmusik verbreitet Freude, in der Schweiz, wie auch fern von unserer Heimat, ohne jemanden auszugrenzen, sondern viel mehr um die Gemeinschaft zu fördern.



Erinnerungsbild an das Konzert 2018 in Muuido „50 Jahre Jodel in Korea

Gottfried Aegler, Musikant vom Scheitel bis zur Sohle

Porträt des verdienten Berner Brückenbauers zwischen Innerschweiz und Welschland, geboren am 10. Mai 1932 in Erlenbach im Simmental

Albert Rüttimann

Ganz Ohr lauscht Gottfried als Bub in der Wirtsstube des elterlichen Restaurants «Linde» in Erlenbach im Simmental den Tönen von Radio Beromünster. Es ist Ende der 30er Jahre und Europa in der Krise. Als musisch veranlagtes Kind aus den Bergen interessieren weniger die Nachrichten als die Musik, die aus den Lautsprechern ertönt, jetzt vor allem heimatliche Volksmusik. Im Lärm der Zecher und Jasser muss er genau hinhören.



Gottfried Aegler 2002

Bald schon wird Gottfried selber Musik machen, angeleitet von Vater Gottfried, der Akkordeon, Trompete, Klarinette, Saxophon und Bass spielt. Auf Vaters Akkordeon übt Sohn Gottfried fleissig. Hörunterricht von kleinen und grossen Namen wie Lorenz Giovanelli erhält er an den regelmässigen Wirtshaus-Stubeten in der «Linde». Die Musik wird bald zu seiner Welt; das Kochen und Wirten hingegen weniger, zum Leidwesen seines Vaters. In seinem Welschland Jahr nach der Schule lernt er immerhin Französisch, bevor er in Bern seine Berufslehre als Typograph antritt, um einen «Brotberuf» zu haben. Die Musik lässt ihm keine Ruhe, so dass ihm seine Eltern zwei Jahre Klarinettenunterricht bei Willy Tautenhahn am Konservatorium Bern ermöglichen. Weitere anderthalb Jahre Klarinettenunterricht bei Fred Grosshauser bezahlt der junge Gottfried aus eigenem Sack. Als ausgelernter Schriftsetzer und ausgebildeter Klarinetist besteht er 1952 die Trompeter-Rekrutenschule. Danach ist sein Weg frei für berufliche und musikalische Wanderjahre in der deutschen und welschen Schweiz («ich wollte besser Französisch lernen»). Stets begleitet ihn dabei seine Klarinette, mit der er manchen volkstümlichen Abend, aber auch viele Musikfeste und in Burgdorf und Bern auch klassische Konzerte bestreitet. Dazu kommen Dirigentenkurse, u.a. bei

Stefan Jaeggi (Dirigent der Stadtmusik Bern und bekannter Komponist). Er spielt in der Harmonie Lausanne mit, und in Genf geht er in den Klarinettenunterricht bei Léon Hoogstoël, der ihn gleich für seine Berufsklasse verpflichten will. In seiner Zürcher Zeit spielt er im Zürcher Blasorchester unter der Leitung von Albert Häberling (wie Jaeggi ein bekannter Komponist).

1960 zieht es den jungen Simmentaler in seine Heimat zurück, wo er auf dem Land seiner Mutter mit 30 Jahren sein eigenes Haus bauen kann. Er ist bis 1965 voll als Schriftsetzer tätig. Daneben übernimmt er den Dirigentenstab bei den Musikvereinen seiner Umgebung und schliesslich bei den Thuner Handharmonikaspielern (VTH; 1967 – 1982).

Erfolgreicher Ländlermusikant

Parallel zum Beruf spielt Gottfried Aegler seit eh und je in verschiedenen Ländlerkapellen mit, angefangen bei Vaters Kapelle Alphüttli (1950 bis 1953), dann von 1953 bis 1982 sporadisch bei den Berner Mutze Münsingen. In Bern bläst der junge Klarinetist bei der Kapelle Gurten, in Adelboden beim Echo von Adelboden mit Arthur Brügger und in Wimmis zuerst bei der Kapelle Dänzer-Seewer. Daneben musiziert er bei der Kapelle Heimatklänge Thun und bei Max Weilenmanns Ämmitaler Husmusig.

Der musikalische Durchbruch gelingt ihm mit seiner 1966 gegründeten eigenen Formation Gottfried Aegler. Danach geht es musikalisch weiter in der Kapelle Aegler-Fuhrer mit Hansruedi Fuhrer, Fritz Studer und Otto Teuscher. Elf Jahre (1971 bis 1982) «geigt» es musikalisch und kameradschaftlich bestens in dieser Kapelle, die im Bernbiet, im Welschen und schweizweit viel unterwegs ist. Als er 50 ist, erkrankt seine Frau Ruth. 1982 zieht Gottfried einen Strich unter seine Ländler-Karriere und tritt

gleichzeitig als Dirigent der Vereinigung der Thuner Harmonikaspieler VHT zurück. Die Heimreise von einem Tanzanlass in Vevey, bei der er aus Übermüdung dreimal anhalten muss, ist ihm Warnung genug.

Musiklehrer

Anfangs der Siebzigerjahre geht in Thun die Musikschule auf und damit die Chance für Gottfried, die Musik zu seinem Beruf zu machen. Zuerst halbtags als Akkordeonlehrer in Thun und Spiez; ab 1975 - mit dem Lehrdiplom im Sack – auch als Klarinettenlehrer. Unzählige Musikschüler aus dem Berner Oberland durchlaufen bei Musiklehrer Gottfried Aegler nun eine strenge, aber nachhaltige Instrumentenausbildung. Mit seinem Ausweis für Akkordeon und Lehrdiplom für Klarinette hat er aber nicht genug. 1987 meldet sich Gottfried zum Saxofonunterricht bei Christian Roellinger in Thun an und macht 1992 als 60-Jähriger das Saxophon-Lehrdiplom. Wenn er etwas anpackt, dann eben richtig...



Blasmusikant

Die Ländlerkapelle Aegler-Fuhrer und ihre Freinächte tauscht Gottfried 1981 gegen eine eigene Blaskapelle, «Gottfried Aeglers lustige Blasmusikanten» ein, um eine geplante Schallplatte mit Titeln seines Idols Maurice Thöni zu verwirklichen. Die Schallplatte wird zu einem grossen Erfolg und 1984 wird eine zweite aufgelegt. Bei Liveauftritten spielen die Blasmusikanten auch Kompositionen von Emil Würmli, Jakob Farner und Egerländer-Titel. Mit ihnen unternimmt Gottfried im gleichen Jahr eine Folklorekreuzfahrt auf dem Mittelmeer, und dürfen sie 1987 in Wysel Gyrs Sendung «Für Stadt und Land» auftreten.

Juror, Verleger, Arrangeur und Komponist

Während 30 Jahren, von 1965 bis 1995, ist Gottfried gefragter Juror, zuerst bei den Akkordeonisten, ab 1971 auch an den eidgenössischen Ländermusikfesten, zu denen er vom bekannten Bläser und Komponisten Heiri Meier gerufen wird. Über Wysel Gyr kommt Gottfried ab Mitte der Siebziger Jahre auch zunehmend zu Auftritten im Fernsehen. Vom Komponisten Maurice Thöni – «seine Musik gefiel mir schon immer» - übernimmt Gottfried 1976 den Musikverlag. Im eigenen Verlag Gottfried Aegler baut er den Bereich Blaskapellen-Musik aus, auch Richtung tschechischer Musik und setzt den Schwerpunkt vorab bei der Kammermusik für Klarinette und Saxophon.

Gottfried verlegt auch eigene Titel, ohne seine Kompositionen an die grosse Glocke zu hängen. Er sagt, er habe keine Hits geschrieben. Eines seiner Vorbilder ist der Ländlermusikant Edi Bär, der das Komponieren immer als «Tänzlischreiben» bezeichnete. Immerhin gibt Gottfried mehrere Ländlermusik- und Schwyzerörgelihefte mit fremden und einer «Zilete» eigenen Titeln heraus. Einen Namen macht er sich mit seinen Arrangements. Viel Anerkennung finden etwa Camenzinds «Schwyzergeist», Brunners «Waldvogel-Schottisch» und Boschis «Friedas Traum», alles Volksmusiktitel, die Gottfried zum Teil für sein Saxophonquartett Spectrum umgeschrieben hat. Dasselbe gilt für seine Kompositionen für Alphorn, die der bescheidene Musikant auf verschiedene Besetzungen arrangiert hat.

Korrespondent Volksmusikjournal des Schweizer Radios

Über den Ländler-Pianisten Föns Lustenberger und den Radiomann Roger Thiriet wird Gottfried auch Korrespondent für das Volksmusikjournal von Schweizer Radio DRS 1 von 1975 bis 1994. Dort berichtet er regelmässig über das volksmusikalische Geschehen in seiner Region. Dabei stellt er Formationen, Titel und neue CDs aus dem Berner Oberland vor, berichtet über Konzerte und grosse Anlässe oder verliest Nachrufe.

Rücktritt von der grossen Bühne 2008

Ab 1982 verlegt Gottfried seine Konzerttätigkeit mehr und mehr in den klassischen Bereich, im Berner Oberländer Oktett, dann im Klarinettenquintett Philharmonia Bern als Bassett-Hornist (1988 bis 1999) und 27 Jahre (1975 bis 2002) als Klarinetist im Thuner Stadtorchester. Zuletzt tritt er 2008 auch aus dem Saxophonquartett Spectrum aus, das er 1996 gegründet hatte.

An seinem 76. Geburtstag im Mai 2008 ist für ihn der Zeitpunkt gekommen, als Musikant von der grossen Musikbühne abzutreten.

Verdienter Goldener Violinschlüssel

Zufrieden blickt Gottfried auf ein erfolgreiches, erfülltes Musikantenleben zurück, für das ihm bereits 1989 der «Goldene Violinschlüssel» verliehen worden war, die höchste Auszeichnung in der schweizerischen Volksmusik gemeinhin.



Kapelle Bärner Bär (1955)

Kapelle Echo von Adelboden (1957)

Kap. Gottfried Aegler, Erlenbach (1968)

Kapelle Bärner Mutzen (1957)

Kapelle Heimatklänge Thun (1964)

Kapelle Aegler-Fuhrer (1980)

Ich habe den rüstigen Rentner mit der vollen Stimme, dem wachen Blick und dem eleganten Auftreten unterwegs getroffen und ihm ein paar Fragen gestellt:

Was trieb dich an, dein Leben voll der Musik zu widmen?

In meinem Elternhaus, konkret in der Wirtsstube der «Linde», wuchs ich als Bergler mit Volksmusik auf. Als ich dann am Radio noch klassische Musik, z.B. Bachs Brandenburgische Konzerte, hörte, war der Bann gebrochen! Ich wollte von Anfang an Musiklehrer werden, durfte es aber zuerst nicht. Ich habe nicht aufgegeben und bin auf Umwegen doch noch dazugekommen (lacht).

Warum hat es dir als Berner Oberländer die Innerschweizer Ländlermusik so angetan?

Mir gefiel einfach gepflegte Bläser-Musik, vielleicht von meinem Vater her. Im Radio erklang damals, in der Krisenzeit, viel Volksmusik im Innerschweizer Stil, um nur Remigi Blättler oder Jost Ribary I zu nennen. Ich habe sie und ihre brillante Technik bewundert und sie nachahmen wollen.

Du hast mehrere Instrumente gespielt und verschiedene Musikstile gepflegt. Zufall oder Absicht?

Angefangen habe ich mit Akkordeon. Gepackt haben mich dann aber die Klarinettenisten aus den Berufsorchestern mit ihrer vorbildlichen Tongebung. Sie brachten mich automatisch auf den Geschmack der E-Musik. Ihnen wollte ich nacheifern, und ihre Musik wollte ich auch meinen Schülern weitervermitteln. Dem damaligen Trend entsprechend kam schliesslich das Saxofon dazu.

Du hast Brücken gebaut zwischen Volksmusik und Klassik, zwischen Deutsch und Welsch. Deine Erkenntnis?

Es war offenbar meine Bestimmung und mein Ehrgeiz, im Leben immer weiter zu kommen, angespornt nicht zuletzt von meiner kürzlich verstorbenen Ehefrau Ruth. Als wir uns anfangs der 70er Jahre entschlossen, die Musik zu meinem Beruf zu machen, gab es kein Zurück mehr. Für mich war es auch eine Frage der Existenzsicherung. Ich musste dann Albert Einstein Recht geben: «Je mehr ich weiss, desto mehr weiss ich, dass ich nichts weiss», vor allem in der klassischen Musik!

Als Juror und Radiokorrespondent hast du die Volksmusikszene von 1965 bis 1995 intensiv beobachtet. Wie hat sie sich entwickelt?

Die Qualität ist enorm gestiegen! Das ist wohl nicht zuletzt den vielen Musikschulen zu verdanken, die ab ca. 1965 im ganzen Land entstanden sind. Dass man einmal an einer Musikhochschule auch Volksmusik studieren könnte, wäre damals undenkbar gewesen! Zu hoffen bleibt, dass diese Qualität beim «Volk» auch ankommt und geschätzt wird.

Was sagen dir folgende Namen:

Edy Baer (1913-2008) war in meinen jungen Jahren ein grosses Vorbild für mich, weil er pionierhaft die 2. Stimme für Akkordeonisten einführte, was mir als ursprünglichem Akkordeonisten natürlich gefiel.

Wysel Gyr (1927-1999) hat mit seiner Professionalität als Radio- und Fernsehmoderator sehr viel für unsere Volksmusik getan. Als Korrespondent des «Volksmusik-Journal» habe ich ihn persönlich kennen und schätzen gelernt. Er hat mir das Tor für Fernsehauftritte geöffnet.

Heiri Meier (1901-1985) war als Bläser und Komponist schon zu meiner Bubenzzeit ein Begriff; mein Vater kannte ihn persönlich und erzählte oft von ihm. Über ihn kam das Saxofon in die Ländlermusik. 1971 hat er mich als Juror an das 1. Eidgenössische Ländlermusikfest in Sargans geholt.

Maurice Thöni (1897-1980) war mir schon als Bub ein Begriff, weil er mit uns angeblich verwandt gewesen sein soll. Kennengelernt habe ich ihn aber erst, als er mir mit fast 80 Jahren seinen Musikverlag verkaufte. Er war ein Pionier für Akkordeonorchester und hat viel orchestriert in dieser Sparte.

Dani Häusler (1974-) ist nicht nur ein begnadeter Virtuose, auf Klarinette und Saxofon, sondern auch ein kompetenter Radio-Moderator, der noch viel zur Wertschätzung unserer Volksmusik beitragen wird. Dass er in Luzern nicht nur das Lehrdiplom, sondern auch das Solistendiplom für Klarinette gemacht hat, und der Volksmusik trotzdem treu geblieben ist, ist einmalig!

Was liegt Dir nach 65 Musikantenjahren noch auf dem Herzen?

Ich bin dem lieben Gott dankbar, wenn er mich noch ein paar Jährchen in der Volksmusik-Szene mitmachen lässt, z.B. an Stubeten, und ich nehme mit Genugtuung zur Kenntnis, dass sich heute alle

Schichten, von alt bis jung und von rechts bis links, zu unserer Volksmusik bekennen und sogar Akademiker sie ausüben. Wenn ich als Musikant und Musiklehrer etwas dazu beitragen konnte, freut mich das.

Danke, Gottfried, für das Interview. Möge Dir beschieden sein, dass Dir noch manch' schöne Blüte auf Deinem musikalischen Weg begegnet!

Hommage an Ricco Bergamin (1934-2018)

Silvia Delorenzi-Schenkel

Am 31. März 2018 ist Ricco Bergamin in seinem 84. Lebensjahr gestorben. Für mich und den GVS-Vorstand kam die Nachricht seines Hinschieds unerwartet, war er doch bis zum Frühjahr 2016 noch sehr aktiv in unserem Vorstand tätig. Wir haben ihn und seine Frau Therese als überaus treue Aktivmitglieder



der GVS bei Riccos Rücktritt aus dem Vorstand als Ehrenmitglieder geehrt und freuten uns, dass die beiden auch weiterhin Interesse für die Tätigkeiten der GVS bekundeten. Ricco Bergamin war in der Volksmusikszene vor allem als Sohn des begabten Bündner Volksmusikers und Komponisten, Luzi Bergamin (1901-1988) bekannt, auch wenn er selbst nicht aktiv musizierte. Für mich war er aber sehr viel mehr und das möchte ich an dieser Stelle mit meinen Erinnerungen an ihn skizzieren. Ganz bewusst schreibe ich hier keinen Nachruf und ich werde auch keine biographischen Daten aufführen. Ich möchte den Lesern dieser „Hommage“ lediglich das Bild von Ricco vermitteln, das sich in meinen Erinnerungen an ihn eingepägt hat. Schon im nebenstehenden Porträt sehen wir Ricco in seinem Element, nämlich als Forscher vorab der Bündner Volksmusik, der es zudem vorbildlich verstand, seine Erkenntnisse in gut verständlicher Weise weiter zu vermitteln. Für viele wichtige Details dazu verweise ich auf den ausführlichen Nachruf vom Bündner Kulturhistoriker und langjährigen Leiter des Instituts für

Kulturforschung Graubünden, Georg Jäger¹.

Ich machte die Bekanntschaft mit Ricco und seiner Frau vor über 20 Jahren bei einer Jahresversammlung der GVS. Wir drei waren seit jeher ausschliesslich Benutzer von öffentlichen Verkehrsmitteln, was dazu führte, dass wir immer früh genug am Versammlungsort ankamen und vor der Versammlung jeweils noch Zeit hatten, um Gedanken auszutauschen. Ricco hatte bei mir mit seinen Kenntnissen und seiner vortrefflichen Analyse der erforschten Daten zur Bündner Volksmusik grossen Eindruck gemacht. Als ich im Jahr 2000 das Präsidium der GVS übernahm, war mir klar, dass ich Ricco als Vorstandsmitglied gewinnen wollte, was mir schon ein Jahr danach gelang. Die GVS konnte dann während 15 Jahren von seinem unermüdlichen Einsatz bei vielen Projekten des Vereins profitieren, und im Vorstand übernahm er oft Aufgaben, denen sonst niemand so gut wie er hätte gerecht werden können. Besonders hervorheben möchte ich dabei die Übernahme von Repräsentationspflichten für die GVS an den Delegierten-Versammlungen des Schweizer Musikrats und an den Treffen der Parlamentarischen Gruppe Musik sowie seine engagierte Mitwirkung in verschiedenen Projekten. So zum Beispiel 2008, als die GVS vom Bundesamt für Kultur zur Mitarbeit in der „Arbeitsgruppe zur Umsetzung der UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes“ eingeladen wurde, übernahm Ricco die Teilnahme in dieser Angelegenheit. Ricco verstand es auch, von all seinen Einsätzen prägnante, gut verständliche und auf die wesentlichen Punkte beschränkte Berichte zur Orientierung des Vorstands und besonders auch

¹ Jäger, Georg. 2018. „Erforscher der Bündner Ländlermusik. Ein Nachruf“. *Novitatis* (14.09.2018): 12-13.

der Mitglieder an den Jahresversammlungen zu verfassen. Die meisten dieser Berichte flossen jeweils auch in meine Jahresberichte ein, welche jeweils von Ricco noch kritisch redigiert wurden. Was mich immer wieder besonders beeindruckt hat, war seine Fähigkeit, Kritik mit einem feinen Humor zu würzen.



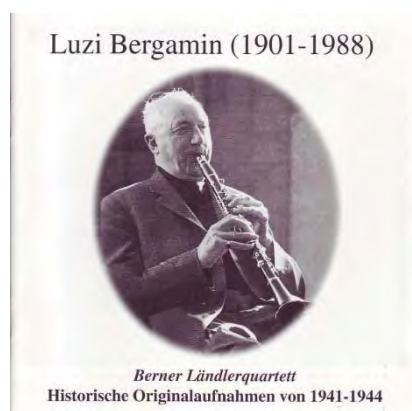
Ricco Bergamin in Aktion an der Jahresversammlung 2009 zum 30jährigen Jubiläum der GVS in Alt St. Johann



Jahresversammlung der GVS 2010 in Altdorf UR: Ricco kontrolliert, dass alles nach Drehbuch abläuft!

Ich habe Ricco Bergamin aber auch im Rahmen meiner beruflichen Arbeit in der Schweizer Nationalphonotheek in Lugano als äusserst genauen Forscher und Erfasser von Daten zu Tondokumenten erleben dürfen. Der Nachlass seines Vaters hatte ihn veranlasst, sich mit der Geschichte der Bündner Volksmusik zu beschäftigen. Dazu interviewte er zahlreiche Volksmusiker, die ihm Informationen zum Thema liefern konnten. Der Schweizer Nationalphonotheek überliess er eine vorzüglich dokumentierte Schallplattensammlung mit Aufnahmen von seinem Vater als Musiker und als Komponist und Arrangeur. Wie perfekt diese Sammlung von Ricco dokumentiert wurde illustriert der entsprechende Eintrag in der Datenbank der Nationalphonotheek².

Basierend auf dieser Schallplattensammlung konnte 2001, auch mit Unterstützung der GVS, eine CD-Produktion mit Originalaufnahmen realisiert werden, die Ricco vorzüglich dokumentiert hat.



² https://www.fonoteca.ch/cgi-bin/oecgi4.exe/inet_fnbasedfonsnamedetail?NAME_ID=74922.011&LNG_ID=DEU und <https://www.fonoteca.ch/fondscollections/bergaminL.pdf>

In diesem Zusammenhang erinnere ich mich ganz besonders auch an die Vernissage am 24. Juni 2001 im Schulhaus Zorten zur Ausstellung „Luzi Bergamin – Von der Musica Vaz zur Bündner Volksmusik“ im Ortsmuseum Vaz. Was Ricco für diese Ausstellung zusammengetragen und dokumentiert hatte, war eine ausserordentliche Leistung. Erwähnenswert ist aber auch, dass für den musikalischen Rahmen an der Vernissage neben dem Prättigauer Ländlerquartett ein Kammerensemble sorgte, in welchem Riccos Tochter Livia die Querflöte und Sohn Luzi das Cello spielten.

Museum local Vaz



Ortsmuseum Vaz

Ausstellung

Luzi Bergamin Von der Musica Vaz zur Bündner Volksmusik

Einladung zur Vernissage

Sonntag, 24. Juni 2001, 15.00 Uhr
Schulhaus Zorten

Programm

Musikalischer Auftakt
Begrüssung durch den Präsidenten des Vereins Ortsmuseum Vaz
Schon Fidel Hartmann

Pleds rumantschs
Göchen Rischatsch

Musikalische Darbietungen nach Ansage, dazwischen

Worte zur Ausstellung
Ricco Bergamin

Durchs Programm führt Jean-Claude Cantieni

Mitwirkende

Prättigauer Ländlerquartett
Toni Bartsch, 1. Klarinette
Werner Walser, 2. Klarinette
Lorenz Gott, Schwyzerörgeli
Paul Engler, Streichbass

Trachtentanzgruppe Obervaz
Leitung: Ivo Balestra

Kammerensemble
Livia Bergamin, Querflöte
Martina Genge, Violine
Rolf Bütkofer, Klarinette
Luzi Bergamin, Cello
Matthias Frey, Kontrabass

Apero offeriert vom Ortsmuseum Vaz.

Nach der Veranstaltung freie Besichtigung der Ausstellung
Das Museum ist bis 19.00 Uhr geöffnet

Auch wenn Ricco selbst nicht musizierte, bleibt die Pflege der Musik in der Familie durch Luzi als Amateurmusiker und Livia als Berufsmusikerin erhalten. Livia spielt seit 12 Jahren auch in der zur sogenannten neuen Volksmusik gehörenden Formation „Rämschfädra“.



Und abschliessend dürfen wir nicht vergessen, dass zur Musik doch auch Tanz gehört, und wenn sich eine solche Gelegenheit anbot wie 2007 an der Jahresversammlung der GVS im Root-huus in Gonten, waren auch Ricco und seine Frau Therese dabei.

Das Gästebuch der „Mahogere“

Erinnerungen an die Berner Folk-Szene der wilden Siebziger

Lea Hagmann

Eigentlich hätte es ein ganz normales Interview werden sollen. Ein Interview über die Entstehung des Berner Kultlokals Mahogany Hall¹ am Klösterlistutz, das 2018 sein fünfzigstes Jubiläum feierte und in dessen Rahmen im vergangenen Dezember zwei Revival-Konzerte der Berner Folk-Szene aus den Siebzigern stattfanden. Das Interview hätte durchgeführt werden sollen mit Ueli Fricker alias Chita, dem damaligen Mitbegründer der „Mahogere“ - wie der Musikclub in Bern auch genannt wird (1968) – und des Folkfestivals auf der Lenzburg (1972) und dem Initianten des Berner Gurten Festivals (1977).

Die Idee zu dem Interview war mir spontan während des 2. Revival Konzerts am 4. Dezember in der Mahogany Hall gekommen, in das ich als Zürcher Aussenseiterin mehr durch Zufall geraten war. Ja, ich fühlte mich tatsächlich etwas an Bruno Nettls „Marsmensch“ erinnert, der sich unvoreingenommen plötzlich an einem völlig neuen Ort befindet.² Um mich herum sassen Menschen, mehrheitlich weisshaarige, es herrschte eine fröhliche Stimmung, auf der Bühne standen ebenfalls ältere Musiker (ja, es waren an jenem Abend ausschliesslich Männer - ein Zeitzeugnis der Siebziger?), die mit ihren Mandolinen, Banjos, Gitarren, aber auch Sackpfeifen, Hörnern und Mundharmonikas spielten und dazu Lieder auf Englisch, Italienisch und Berndeutsch sangen. Wer waren diese Menschen? Was war das für eine Zeit, als diese Musiker alle in ihren späten Teenagerjahren und Zwanzigern waren? Diese Fragen wollte ich Chita stellen, als ich mich mit ihm auf ein Interview bei ihm zuhause verabedete.

Es wurde kein Interview: auf mich wartete etwas viel Besseres. Bereits als ich in Chitas Wohnzimmer kam, fand ich dort eine Überraschung vor. Auf drei Tischen lagen Beigen von Prospekten, Plakaten, Flyern, Fotos, Schallplatten und Programmheften, allesamt fein säuberlich nach Jahren geordnet, von 1971 bis 1983. Mitten auf dem Tisch, an den wir uns setzten, lag ein dickes schwarzes Buch mit weissen Lettern: Folk Club Bern. Mahogany Hall. Longstreet Jazzclub. Dieses Buch war gefüllt mit Skizzen, Zeichnungen, Grüssen, Konzerttickets, Fotos, Zeitungsausschnitten, Unterschriften, mal gedruckt, mal bunt bemalt, mal kunstvolle Schwarz-weiss-Zeichnungen, chronologisch geordnet vom ersten „Hoot“ (Mehrzahl: „Hootenannies“) in der Mahogany bis zu dem Zeitpunkt als Chita sein Erbe weitergab.

Ein „Hoot“, so erklärte mir Chita, bedeutete in der damaligen Folk-Szene so etwas wie Open-Mic, ein Anlass, bei dem man nie genau wusste, wer auftauchen würde, und wo Musiker (und ab und zu auch Musikerinnen) nach Lust und Laune ihre Musik zum Besten geben konnten, mal einzeln, mal zu zweit, im Trio, als Jam-Session. „Es war wie eine Schatzkiste“, erinnerte sich Chita, der gemächlich Seite um Seite des grossen Buches umblätterte und zu jeder einzelnen eine spezielle Erinnerung hatte oder eine Geschichte kannte. „Nie wusste man, was an diesen Hootenannies passiert.“

Über zwei Stunden lang durfte ich Chitas Geschichten lauschen: Von den Anfängen der Mahogany Hall, die eigentlich ein Abbruchobjekt war und dank dem hingebungsvollen Kampf der Berner Jazzer und Folkies gerettet werden konnte; von den allmählichen Erfolgen des Konzertorts, wie er langsam in die Medien kam, bekannter wurde und wie auch berühmte Musiker und Musikerinnen aus den grossen Vorbildern USA, England, Irland, sowie aus Frankreich, Belgien und weiteren Ländern aufspielten. Chita erzählte von der Zusammenarbeit des Berner Folkclubs mit dem Zürcher Folkclub und von der Entstehung und Realisierung der Idee, dass man gemeinsam auf der Lenzburg ein Folkfestival organisieren könnte. Er berichtete von seiner Vision, ein zusätzliches Festival in der Region Bern auf einem weitläufigeren Gelände zu realisieren, mit einer breiten politischen Ausstrahlung und mit verschiedenen Aktivitäten, Ständen und Workshops (mit Amnesty International und dem WWF, mit Protesten gegen Waljagden und Atomkraftwerke und Initiativen für „Jute statt Plastik“ oder den Zivildienst),

¹ Der Name des Berner Kultlokals leitet sich vom Original *Mahogany Hall* in New Orleans ab.

² Nettl, Bruno. (1995). *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana: University of Illinois Press.

und wie aus diesem Bestreben 1977 das erste Festival auf dem Gurten ins Leben gerufen wurde – damals sehr ökologisch und nicht gewinnorientiert.³

Es fielen viele Namen aus der damaligen Berner Musikerszene: Chlösu Friedli, Mani Matter und Dodo Hug etwa, die *Longstreet Jazzband*, mit der alles seinen Anfang nahm; dann Heinz Kempa, Gérard Theiler und Hans Holzherr, *The Bernese Three*, die sich später mit Bänz Hadorn zur Band *Bluegrass Blossoms* erweiterten; Urs Hostettler, der eigene Lieder sang, Martin Diem, der später auch Polo Hofers Gitarrist wurde und Luc Mentha; Silvio Ballinari mit seinen italienischen Balladen, Adrian Linder, Brigitte Schildknecht, Henri Huber, Martin Heiniger, Hansruedi Egli, Mike Horowitz und wie sie alle hiessen und heissen... Die Büchse der Pandora – allerdings mit schönen Erinnerungen – war geöffnet.

Bei meiner Verabschiedung von Chita, eingedeckt mit über vierzigjährigen Schallplatten und Festival-Programmen, fühlte ich mich sehr dankbar und bereichert. Mir war bewusst: ein Interview kann einer solch bewegten Zeit keine Genüge tun. Ein Artikel auch nicht. Aber zumindest kann dieser andeutungsweise aufzeigen, was für eine unglaubliche Welt sich mir soeben aufgetan hatte.



Aus dem Gästebuch der Mahogany Hall...

~~~~~

<sup>3</sup> Für detailliertere Beschreibungen der Schweizer Folkie-Szene siehe:

Ringli, Dieter. (2006). *Schweizer Volksmusik. Von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart*. Altdorf: Mülirad-Verlag. S. 174-192.

Hostettler, Urs. (1981). „Über die Schweizerische Folkbewegung“. In: *Schweizer Volkskunde*, Nr. 17, S. 27-77.

Burckhardt-Seebass, Christine. (1987). „Gang, hol d' Gitarre...: Das Folk-Festival auf der Lenzburg 1972-1980 und die schweizerische Folk-Bewegung: eine Skizze“. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Nr. 83, Heft 3-4, S. 154-168.



# „Georgisch singen ist für mich eine Art zu mir selbst zu finden!“

## Reflexionen über die Komplexität zur ganzheitlichen Vermittlung einer fremden Kultur am Schweizer Radio SRF

Das Radio spricht Emotionen an

*Klangbeispiel 00:00'' - 00:15''*

*Das ist georgischer Gesang und er scheint mitten ins Herz vieler Schweizerinnen und Schweizer zu treffen. Georgien ist der neue Balkan. Georgische Volksmusik kommt an. Chöre treten auf in der Schweiz, Musikbegeisterte reisen nach Georgien, es entstehen georgisch-schweizerische Singprojekte.*

*Woher kommt das? Was macht den georgischen Gesang für Helvetier so attraktiv?*

*Musikredaktorin Lea Hagmann wollte es herausfinden am eigenen Leib. Und sie besuchte in Winterthur bei der georgischen Sängerin Tamar Buadze einen Workshop.<sup>1</sup>*

Dies ist eine typische Anmoderation, wie sie derzeit von Radiojournalistinnen am Radio SRF2 Kultur formuliert wird. Die Sätze sind kurz und knackig („möglichst nur eine neue Information pro Satz“<sup>2</sup>) und sollten – wenn immer möglich – aktiv formuliert werden, wobei Nebensätze grundsätzlich zu vermeiden sind. Redundanz ist ein grosses Stichwort: je öfter dasselbe Wort am Radio wiederholt wird, desto eher prägt es sich ein im Unterbewusstsein des meist nur mit einem Ohr hinhörenden Radiohörers, der gleichzeitig Auto fährt, die Küche aufräumt oder eine Wand weiss anstreicht.<sup>3</sup> So erklingt das Wort „Georgien“ oder „georgisch“ bereits in der obigen kurzen Anmoderation sechs Mal.

Um die unterschiedlichen Sinne anzusprechen wird mit Bildern gearbeitet, („scheint mitten ins Herz [...] zu treffen“, „wollte es herausfinden am eigenen Leib“), und es gibt eine hohe Anzahl an aktive Verben, die beim Hörpublikum Assoziationen wecken. Vieles beim Radio dreht sich um das Kernthema „Storytelling“. Es geht darum, eine faktische Geschichte lebendig zu erzählen, die Radiohörer:in direkt anzusprechen und dabei ihre Gefühle zu generieren. Im „Handbuch für Ausbildung und Praxis am Hörfunk“ wird das Storytelling folgendermassen definiert:

*Nüchtern wiedergegebene Fakten informieren zwar kompakt und korrekt – sprechen allerdings nur den Verstand an, das theoretische Interesse. Eine Geschichte dagegen, kann Emotionen wecken, über den Protagonisten eines Beispielsfalls zu einprägsamerer Erkenntnis führen – zu einem „Verstehen“ auf anderer Ebene. Ein so aufgezogener Bericht hebt sich aus der täglichen Nachrichtenflut heraus, kann „nachhaltiger“ wirken.<sup>4</sup>*

Diese und weitere rhetorischen Mittel, wie z. B. die Ellipse, werden dazu eingesetzt, um der schriftlichen Sprache eine vermeintliche Mündlichkeit zu verleihen und um mit einem „minimalen Wortaufwand das Maximum an Aussagekraft“ zu erreichen.<sup>5</sup> Zeitgemässe Formulierungen dienen dazu, eine gewisse „Coolness“ zu vermitteln (das Radio soll auch ein junges Hörpublikum ansprechen) und ein paar gezielte Zahlen und faktische Aufzählungen (aber auf keinen Fall zu viele!) verorten das Thema in scheinbarer Objektivität, verleihen dem Radio quasi-wissenschaftliche Distanz und Seriosität.

---

<sup>1</sup> Berger, Annelis. (2018). „Anmoderation“. In: Hagmann, Lea. (2018). „Georgisches Singen im Aufwind“. In: *Künste im Gespräch, Kontext*. SRF2 Kultur. [14/06/2018].

<<https://www.srf.ch/sendungen/kontext/kuenste-im-gespraech-vom-dichten-singen-und-einer-revolution>>.

<sup>2</sup> Käppeli, Heiner. (1981). *Sprache und Sprechen im Radio*. Vortrag für die Radiowoche 1981 der Jean-Frey-Journalistenschule (Zürich, Manuskript).

<sup>3</sup> von La Roche, Walther. „Fürs Hören Schreiben“. (2017). In: Walther von La Roche und Axel Buchholz. (Hrsg.), 11. Auflage. *Radio-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis am Hörfunk*. Wiesbaden: Springer, 9-22: 14-17.

<sup>4</sup> Buchholz, Axel. (2017). „O-Ton-Bericht / Bericht mit Einblendungen“. In: Walther von La Roche und Axel Buchholz. (Hrsg.), 11. Auflage. *Radio-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis am Hörfunk*. Wiesbaden: Springer, 133-148: 142.

<sup>5</sup> <<https://wortwuchs.net/stilmittel/ellipse/>>. (10/12/2018).

## Emotionen und Spiritualität: das grosse Tabu am Radio

Im vergangenen Jahr durfte ich für die Sendung „Künste im Gespräch“ von Radio *SRF2 Kultur* eine Reportage über einen georgischen Gesangsworkshop bei Tamar Buadze machen, bei dem ich herausfinden wollte, was für Schweizerinnen und Schweizer den besonderen Reiz am georgischen Gesang ausmacht. Tamar Buadze ist an der musikalischen Beziehung zwischen Georgien und der Schweiz wesentlich beteiligt, da sie schon seit vielen Jahren eine enge Freundschaft mit der Winterthurer Sängerin und Chorleiterin Franziska Welti verbindet. Diese hatte Buadzes Gesang im Film *Wie Luft zum Atmen* (Ruth Olshan, 2005) zum ersten Mal gehört, war begeistert und lud die Georgierin kurz darauf mit einem Teil ihres Chors in die Schweiz ein. Seitdem ist Tamar Buadze hierzulande wie auch in Deutschland ein häufiger Gast: als Dozentin in Musikseminaren, als Chorleiterin ihres Jugendchors *Tutarchela* (Mondlicht), mit dem sie 2016 erfolgreich am Basler Jugendchorfestival auftrat, als Organisatorin für Musikreisende und auch als Vertreterin für das Gastland Georgien an der Frankfurter Buchmesse 2018. Diese Hintergrundgeschichte hätte ich gern in meine Anmoderation integriert - sie wurde mir aber auf Grund ihrer Länge (und/oder Komplexität?) gestrichen.

Mein Betrag begann also mit dem Setting „Samstagmorgen – Konservatorium Winterthur“, der Begrüssung der Kursteilnehmenden durch Tamar Buadze und dem gemeinsamen Einsingen. Und während wir Teilnehmenden stimmlich unsere Kehlen ölten, unsere Kiefer lockerten, unsere Körper schüttelten und unsere Zungen aufweckten, stellte uns Tamar Buadze eine fast schon philosophische Frage: „Wo ist unsere Stimme?“ Diesen Gedanken führte sie weiter:

*Unser Körper ist ein Haus, ein Raum, in dem unsere Seele wohnt, unser Herz, unser Gehirn. Hier gibt es Knochen, Wirbel und auch Körperflüssigkeiten. Dies alles haben wir in unserem Körper. Und dann gibt es da noch etwas Besonderes: unsere Stimme, mit der wir singen können. Aber woher kommt diese Stimme? Manche sagen, sie entstünde in unserem Kehlkopf, in unserem Hals, sie erklinge im Kopf. Ich glaube, das sind nur die mechanischen Faktoren. Unsere Stimme wohnt in unserem Körper, aber wir müssen sie zum Leben erwecken, herausfinden, wo sie am schönsten klingt.<sup>6</sup>*

Für Tamar Buadze ist das Singen eine sehr körperliche Aktivität, gleichzeitig hat es eine seelisch-geistige Komponente, die Stimme nährt sich aus der Emotionalität. Diese Ansicht basiert auf Buadzes kulturellem Hintergrund. Die Georgierinnen und Georgier sind zwar christlich-orthodox, in dem bis vor Kurzem abgeschnittenen Hinterland finden sich jedoch zahlreiche Überbleibsel aus dem vorchristlichen Schamanismus, die sich zum Teil bis in die Gegenwart erhalten und mit dem Christentum syncretisiert haben.<sup>7</sup>

Besonders im georgischen Gesang sind schamanische Spuren erhalten geblieben. Hier existieren zahlreiche Liedtexte in teilweise so alten Sprach- und Dialektformen, dass sie heute zum grössten Teil nicht mehr verstanden werden. Es sind Zaubersprüche überliefert, mit denen man die Geister bittet Kranke zu heilen, in Schlaf- und Wiegenliedern wird die Göttin Nana angerufen, die den Kindern Schutz geben soll, in Trinkliedern wird in teils dionysischen Ritualen der Weingott beschworen und in Liedern an die Natur wird um günstige Wetterbedingungen gebeten.<sup>8</sup>

Hier ist es also: das berühmte Dilemma der Musikethnologin, die Frage danach, wie man zwischen untersuchter Kultur und einem westlich-geschulten, aufgeklärten Publikum vermitteln kann. Die Musikethnologin muss hier wie eine Dolmetscherin agieren, die nicht nur den Inhalt, sondern auch den kulturellen Rahmen und die Wertevorstellungen einer Kultur übersetzen muss. Der Anthropologe und Literaturwissenschaftler Vincent Crapanzano formuliert diese Anforderungen folgendermassen:

*[The ethnographer] must communicate the very foreignness that his interpretations (the translator's translations) deny in their claim to universality. He must render the foreign familiar and preserve its very foreignness at one and the same time.<sup>9</sup>*

<sup>6</sup> Interview mit Tamar Buadze, Winterthur, 19. 05. 2018

<sup>7</sup> Bithell, Caroline. (2014). "Georgian Polyphony and its Journeys from National Revival to Global Heritage". In: Juniper Hill and Caroline Bithell. (eds.). *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press, 573-597, p. 575.

<sup>8</sup> Tamar Buadze, Winterthur, 19. 05. 2018

<sup>9</sup> Crapanzano, Vincent. (1986). *Waiting: The Whites of South Africa*. New York: Vintage, p. 52.

Und während dieser Prozess im akademischen Kontext noch einigermaßen zu meistern ist, stellt sich die Anforderung an mich als Musikjournalistin, die ein mehrheitlich wissenschaftlich-orientiertes Hörerpublikum im nationalen Kontext unterhalten soll, als deutlich grösser dar. Wie kann ich die georgische Musikkultur so darstellen, dass ich sie nicht verfremde, mich als schweizerische Moderatorin nicht über sie stelle und gleichzeitig einem kurz in die Sendung zappenden Hörer nicht das Gefühl gebe: „oh, hier läuft eine Eso-Sendung“?

Ich beschloss mich vorerst ans musikalische Material zu halten, an die Stimmtechnik. Hier ist vor allem die Bruststimme von Bedeutung, welche Tamar Buadze „Naturstimme“ nennt:

*Wir Georgier singen unsere Lieder tief. Egal, ob es sich dabei um Männer oder Frauen handelt. Es muss die Naturstimme klingen. Man kann natürlich mit der Kopfstimme singen, aber das ist nicht unsere Kultur. Die Naturstimme ist unsere Kultur, oder wie ihr sagt: die Bruststimme.<sup>10</sup>*

Im Workshop brachte uns Tamar Buadze Lieder aus unterschiedlichen Regionen Georgiens bei. Die ostgeorgischen Lieder, die eher zart und mit vielen kleinen Verzierungen und Ornamenten ausgeschmückt sind, die polyphonen westgeorgischen Lieder, die meistens zweistimmig sind und mit einer zusätzlichen Bordunstimme untermalt werden, kraftvoll klingen und unseren Workshop-Raum erzittern liessen, und dann stellte die Kursleiterin uns auch die georgische Jodelform *Krimanchuli* vor, bei der, ähnlich wie im schweizerischen Jodel, der Kehlkopfschlag zentral ist.<sup>11</sup> Viele dieser Gesänge klangen zunächst fremd in unseren an wohltemperierte Töne gewohnten Ohren. Unsere Kursleiterin erzählte zu diesen speziellen Tonarten eine Anekdote:

*Als ich ein Kind war, habe ich immer mit meiner Grossmutter zusammen gesungen. Sie war eine tolle Frau und sie hat den ganzen Tag viele, viele Lieder gesungen. Das war meine erste Begegnung mit dem georgischen Gesang. Eines Tages - ich hatte damals bereits mit meiner musikalischen Ausbildung begonnen - hörte ich meine Grossmutter wieder singen und sagte zu ihr: „Du singst falsch, Oma! Diese Töne, die du singst, die sind falsch! Du verstehst nichts von Musik“.*

*Viele Jahre später, erst als ich Studentin im Konservatorium wurde und damit anfang, die authentische Volksmusik zu erlernen und mir von alten Aufnahmen anzuhören, wurde mir klar: Meine Grossmutter hat gar nicht falsch gesungen. Sie hat die alten nicht-temperierten Tonarten noch gekannt und mir einen grossen Schatz gegeben. Schade, dass mir das damals nicht bewusst war.<sup>12</sup>*

Solche Zitate sind radiophon. Es handelt sich hier um messbare Fakten, die, mit Tonbeispielen untermalt, attraktiv und lebendig wirken und sich wunderbar für das Storytelling eignen. Aber darf ich den georgischen Gesang nur von dieser hör- und messbaren Seite her beschreiben? Muss ich nicht doch auf die Philosophie eingehen, die dahintersteckt? Ich beschloss, nicht selber ein Fazit zu ziehen, was im Normalfall von einer SRF-Journalistin erwartet wird, sondern interviewte einige der Teilnehmenden und liess sie in ihren eigenen Worten beschreiben, wie sie den georgischen Gesang erlebten. Die Zitate reihte ich ohne Zwischenkommentare an einander:

*Ich bin das erste Mal an einem Workshop für georgisch Singen und geniesse es sehr, in diese Kultur eintauchen zu dürfen. Eigentlich spielt es gar keine Rolle, welche Lieder wir singen, sondern es geht darum, von unserem Innern heraus einfach singen zu dürfen, ohne, dass man sich dabei an irgendwelche Regeln halten muss. Die einzige Orientierung bieten dabei die Stimme und der Körper.*

*Mir gefällt, dass Tamar immer wieder betont: „Lasst den Rücken frei, von dorthier kommt die Stimme.“ Oder: „Wo befindet sich die Stimme? Sie ist nicht im Hals, sie ist im Körper.“ Das sind neue Perspektiven für mich und es ist wie eine Art „Zu-sich-zurück-finden“, zurück zum*

<sup>10</sup> Buadze, Winterthur, 19. 05. 2018

<sup>11</sup> Gabisonia, Tamaz. (2011). „Terminological Priorities of Georgian Traditional Polyphony“. In: Ardjan Ahmedaja (Hrsg.). *European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*. Schriften zur Volksmusik, Bd. 3. Wien, Köln und Weimar: Böhlau Verlag, 207-218: 356-357.

<sup>12</sup> Buadze, Winterthur, 19. 05. 2018

*Körper über die Stimme. Das berührt mich sehr. (Kursteilnehmerin A, Winterthur, 19. 05. 2018)*

*Ich war schon einmal vor vielen Jahren bei Tamar. Der georgische Gesang, aber auch das Land finde ich sehr anziehend. Ich habe ein paar Jahre in Georgien gelebt und seither lässt mich diese Kultur nicht mehr los. Was dieses Land ausstrahlt geht weit über das eigentliche Singen hinaus. Und ich finde, Tamar vermittelt in ihrem Unterricht das Wesentliche über diese Kultur. In wenigen Sätzen sagt sie das Wichtigste über das Singen, aber auch über das Leben. (Kursteilnehmerin B, Winterthur, 19. 05. 2018)*

*Ich finde, wenn man in der Art singt, die Tamar uns vermittelt, dann bekommt man plötzlich ein ganz anderes Körpergefühl. Der ganze Körper fängt an zu klingen. Wenn die erste, zweite und dritte Stimme dann gemeinsam ertönen, dann fühlt sich das wie Elektrizität an. Für mich ist diese Art zu singen fast wie eine Kur. (Kursteilnehmerin C, Winterthur, 19. 05. 2018)*

*Georgisch singen ist für mich eine Art zu mir selbst zu finden. Und ich denke, ich nehme diese Erkenntnis für mein Leben mit. Es war eine sehr eindrückliche und schöne Erfahrung. (Kursteilnehmer D, Winterthur, 19. 05. 2018)*

Diese Aussagen stimmten mich nachdenklich: Durfte ich diese Zitate einem Radiopublikum zumuten oder würde ich dann zur unseriösen Journalistin abgestempelt?

## Dekonstruktion: das Allerheilmittel gegen Empfindungen

Wie vermutet, reagierte das SRF kritisch, als ich meine erste schriftliche Fassung einreichte und hinterfragte meine journalistische Haltung. Mir wurde mitgeteilt, der Radiohörer bräuchte eine klare Führung, und mein überarbeitetes Skript enthielt viele Verbesserungsvorschläge. Die Botschaft war klar: SRF verlangte nach Dekonstruktion.

Natürlich wusste ich, was damit gemeint war. Als Expertin für Musik-Revivals hatte ich mich intensiv mit der „Erfindung von Traditionen“,<sup>13</sup> mit dem „Nation-Building“<sup>14</sup> und auch mit kritischen Reflexionen zum Konzept des UNESCO Weltkulturerbes<sup>15</sup> auseinandergesetzt. Auch im georgischen Kontext finden sich diese Elemente wieder, wie Musikethnologin Caroline Bithell 2014 ausführlich und überzeugend dargestellt hat.<sup>16</sup>

Diese Erkenntnisse sind wichtig. Die oft in Folklore-Kreisen kursierenden Aussagen, dass Kultur XY bis weit in die Vergangenheit zurückreiche und als solche unverändert bis ins 21. Jahrhundert überlebt habe, sind naiv, die Narrative mehr oder minder bewusst konstruiert. So wird zum Beispiel die georgische Kultur seit der Rosenrevolution 2003 durch den neuen Präsidenten Mikheil Saakashvili bewusst im Westen verbreitet, ein Vorhaben, das den georgischen Staat bislang viel Geld gekostet hat. Es wurden neue Musikhochschulen gegründet, Forschungsprojekte ins Leben gerufen und internationale Symposien und Festivals organisiert.<sup>17</sup> Ebenso wichtig waren auch eine Reihe westlicher Musikschafter, die ihre Liebe zum georgischen Gesang entdeckten und diese teils mit Prinzipien aus dem Tai Chi, dem Hatha Yoga und der Alexander Technik vermischten und dadurch einen neuen Zugang für Nordamerikaner und Westeuropäerinnen zum georgischen Gesang kreierten, eine Art Musiktherapie:

*By gaining a better understanding of how Georgian singers produce their sound, non-Georgian singers are no longer simply imitating a sound, they are imitating the physical gestures and intentions which form this sound.*<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> Hobsbawm, Eric and Terence Ranger. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>14</sup> Anderson, Benedict. (1983). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: VersoBooks.

<sup>15</sup> Eriksen, Thomas Hylland. (2001). „Between Universalism and Relativism: a critique of the UNESCO concepts of culture“. In: Jane Cowan, Marie-Bénédicte Dembour and Richard Wilson. (eds.). *Culture and Rights: Anthropological Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 127–48.

<sup>16</sup> Bithell, Caroline. (2014). „Georgian Polyphony and its Journeys from National Revival to Global Heritage“. In: Juniper Hill and Caroline Bithell. (eds.). *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press, 573–597.

<sup>17</sup> Bithell, 581–582

<sup>18</sup> Kane, Frank. (2003), 561, zitiert in Bithell, 587.



Dies sind die Fakten, welche die Dekonstruktion zum Mythos Georgischer Gesang liefern. Dennoch stellten sich mir viele Fragen: Musste ich diese Entmystifizierung ins Zentrum meiner Sendung zur georgischen Musik stellen? Verringerte dieser historisch aufgearbeitete Hintergrund den Wert des emotionalen Erlebnisses, das meine Gewährspersonen im georgisch Singen erlebt und in ihren Aussagen formuliert hatten? Oder ganz allgemein: ist nicht gerade die Verdrängung alles Nicht-Rationalen, Nicht-Messbaren in der Öffentlichkeit und das Nicht-Ansprechen von Emotionalität und Spiritualität im breiten Diskurs der Grund dafür, dass sich die Kursteilnehmer und Kursteilnehmerinnen in Winterthur dem georgischen Gesang zugewandt haben, in ihm eine Art emotionalen Freiraum gefunden haben? Lassen sich geistige Vernunft und seelische Empfindungen nicht doch auf irgendeine Art mit einander vereinen,<sup>19</sup> und vor allem: darf eine Musikethnologin dieses Tabu am Radio nicht doch auf eine reflektierte Art brechen oder zumindest in Frage stellen? Zumal die Medien selbst ja mit Methoden arbeiten, welche die Hörschaft emotional berühren sollen, also subjektive Geschichten erzählen, was sich im jüngsten Journalisten-Skandal um den Spiegel-Reporter Claas Relotius nicht immer als unproblematisch erweist.<sup>20</sup>

Meine Ausgangsfrage danach, warum der georgische Gesang in der Schweiz auf so grosse Zustimmung stösst, muss – basierend auf meinem Fallbeispiel – damit beantwortet werden, dass eben gerade diese emotionalen, körperlichen und zum Teil auch spirituellen Erfahrungen, welche die Kursteilnehmenden des Winterthurer Workshops in ihren Aussagen beschrieben haben, in der Öffentlichkeit unserer intellektuell orientierten Leistungsgesellschaft kaum diskutiert werden. Die Angst als „emotionaler Haufen“ oder „Fühlsch-mi-Gspürsch-mi“- , respektive „touchy-feely“-Anhänger oder Anhängerin bezeichnet zu werden, ist gross. Dabei haben die Mehrheit der Kursteilnehmenden in Winterthur einen akademischen Hintergrund und ist beruflich erfolgreich unterwegs.

Diese Erkenntnis in einem Fazit für die Radiosendung zusammen zu fassen, stellte ein grosses Hindernis dar. SRF hat seine ganz eigenen Vorstellungen darüber, was im Radio wie gesagt werden kann. Es folgte ein langer E-Mail-Austausch mit meinen Vorgesetzten bis wir uns schliesslich auf folgendes, sehr vorsichtig formuliertes Ende einigten:

*Wahrscheinlich ist es das, was den georgischen Gesang in Westeuropa so erfolgreich macht: Die Sehnsucht vieler nach mehr Natürlichkeit und eine Art meditativer Prozess, jenseits von östlicher Esoterik und Neo-Schamanismus. Ganz verwurzelt, im Hier und Jetzt.*<sup>21</sup>

Damit hoffe ich, den Bogen zwischen der georgischen Gesangkultur und dem Schweizer Radiopublikum zumindest einigermaßen zufriedenstellend für beide Seiten geschlagen zu haben. Dass ich dennoch meine ganzen Bedenken und Fragestellungen, sowie weitere Details und Hintergrundinformationen in diesem Artikel schriftlich formuliert habe, zeigt jedoch auch, welche Einschränkungen das Medium öffentliches Radio mit sich bringt: „Bloss nicht zu viele Hintergrundinformationen oder zu kognitiv abstrakte Gedankengänge, denn sonst läuft uns das Publikum davon und wechselt zum nächsten Sender.“

*Dr. des Lea Hagmann ist Studiengangsleiterin World Arts and Music, Universität Bern*

<sup>19</sup> Siehe dazu auch: Lind, Gerald. (2016). „Vernunft ist nur selten vernünftig“. In: Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth und Anna Langenbruch. (Hrsg.). *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen - Netzwerke - Denkstrukturen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 159-176.

<sup>20</sup> Der hochgejubelte Star-Spiegel-Reporter Claas Relotius wurde am 19. Dezember 2018 als Erfinder vieler seiner Berichte entlarvt, bei denen es sich zwar um tolle Geschichten, aber um faktische Falschmeldungen handelte.

Müller, Hansjörg. (2018). „Seine Geschichten waren zu perfekt um wahr zu sein. Der tiefe Fall des Reporters Claas Relotius“. In: *Neue Zürcher Zeitung, Feuilleton*.

<<https://www.nzz.ch/feuilleton/seine-geschichten-waren-zu-perfekt-um-wahr-zu-sein-der-tiefe-fall-des-reporters-claas-relotius-ld.1446230>> (20/12/2018).

<sup>21</sup> Hagmann, Lea. (2018). „Georgisches Singen im Aufwind“. In: *Künste im Gespräch, Kontext*. SRF2 Kultur. [14/06/2018].

<<https://www.srf.ch/sendungen/kontext/kuenste-im-gespraech-vom-dichten-singen-und-einer-revolution>>.

# Volksmusik an Hochschulen

## Einsichten einer internationalen Tagung in Finnland

Johannes Rühl

Was passiert mit der Volksmusik, wenn sie sich im Hochschulbetrieb etabliert hat? Wie verändert sich das Genre, wenn zunehmend hervorragend ausgebildete Musikerinnen und Musiker in Erscheinung treten? Und was lernen diese jungen Menschen dort an den Hochschulen, was sie im Amateurbetrieb nicht lernen können?

Über dreissig Jahre wird mittlerweile Volksmusik<sup>1</sup> an Hochschulen unterrichtet. Sie haben professionelle Musiker hervorgebracht, die inzwischen selbst im akademischen Ausbildungsbetrieb tätig sind. Neben einer neuen Hochschuldisziplin ist so auch ein neuer Berufszweig entstanden. Die Hochschuldozentin oder der Hochschuldozent für Volksmusik.

Lebendige oral/aural basierte Musikvermittlung findet heute immer noch im Umfeld der Familien und in Musikschulen statt. Volksmusik ist heute allerdings kein ausschliesslich ländliches Phänomen mehr. Nicht die Herkunft von Stadt und Land entscheidet über Hörgewohnheiten, sondern Sozialisation, Lebensstil und kultureller Hintergrund. Die Zukunft der Volksmusik ist vor allem eine Frage der Milieus und der Ausbildung, und damit auch ein Thema von Hochschulen, die traditionelle Musik im Curriculum stehen haben.



### Ein internationales Netzwerk entsteht

Hochschulangehörige aus Skandinavien, Schottland, Irland und Nordirland haben sich 2018 erstmals getroffen, um einen intensiven Austausch über die Volksmusik an Hochschulen zu initiieren. Der Kreis der Interessierten wächst seitdem stetig. Bei der zweiten Tagung des Netzwerkes im November 2018 in Finnland kamen zu den Initianten weitere Hochschulangehörige aus Estland, Portugal, Kanada, USA und der Schweiz (HSLU) hinzu.

Unter dem Titel *Pedagogies, Practices and the Future of Folk Music in Higher Education*<sup>2</sup> trafen sich Dozierende, Forscher, Doktoranden und verantwortliche für die Ausbildung an Hochschulen aus den genannten Ländern. Das kurzweilige dicht gedrängte Vortrags- und Diskussionsprogramm bestand zum Teil aus laufenden Arbeiten künstlerischer Forschung und bewährten wie neuen Unterrichtsmethoden, die auch in praktischen Übungen für die Tagungsteilnehmer erfahrbar wurden.<sup>3</sup>

Das Spektrum der behandelten Themen und Methoden war so bunt wie die Landschaften der Volksmusik selbst. Jede Volksmusik hat ihre eigenen Regeln. Entsprechend heikel und erfrischend zugleich ist es, sich im internationalen bzw. interkulturellen Austausch zu begegnen. Nicht oft bietet sich die Gelegenheit, die eigene Volksmusik so unmittelbar in Bezug zu anderen Traditionen zu setzen. Bei der Reflexion über den Unterricht stellen sich immer wieder Fragen zum Umgang mit dem jeweiligen musikalischen Erbe. Da die Hochschulen selbst abseits des Traditionsmilieus stehen, muss man sich dort unablässig fragen, wie angesichts akademischer Ansprüche der Bezug zur Realität der Musikalischen Praxis da draussen nicht verloren geht.

### Neue Herausforderungen abseits von Klassik und Jazz

Akademisch reflektierte Volksmusik hat sich in Skandinavien in dreissig Jahren eine gewisse Anerkennung erarbeitet. Man hat in einem langen Prozess gelernt, dass traditionelle Musik nach ganz anders

<sup>1</sup> Ich verwende den Begriff hier gleichbedeutend mit den an der ausschliesslich in Englisch abgehaltenen Tagung verwendeten Begriffe «folk», «folk music» oder «traditional music».

<sup>2</sup> Ich verwende den Begriff hier gleichbedeutend mit den an der ausschliesslich in Englisch abgehaltenen Tagung verwendeten Begriffe «folk», «folk music» oder «traditional music».

<sup>3</sup> Pädagogik, Praktiken und die Zukunft der Volksmusik in der Hochschulbildung

Kriterien gelernt und ausgeübt wird, als die klassische westeuropäische Musik mit ihrem Notationssystem, ihrer Fixierung auf die temperierte Klavierstimmung, auf Autorschaft und Interpretation.

Bezeichnungen wie «Innovation» oder gar «Neue Volksmusik», die so oder in Abwandlungen auch in den hier verhandelten Sprach- und Kulturräumen verwendet werden, beschreiben allerdings eher eine gewisse Hilflosigkeit gegenüber dem was innerhalb und ausserhalb der Hochschulen mit dem Fach passiert. Einen Weg, wohin die Reise geht, zeigen diese Begriffe nicht wirklich auf. Was aber alle vereint, ist ein wachsendes Selbstbewusstsein im Hochschulbetrieb gegenüber der Skepsis die ihnen aus den angestammten Fächern, insbesondere aus der Klassik, immer noch entgegenweht.

In den Regionen mit ihren unterschiedlichen Musikkulturen steht das aktuelle Volksmusikschaffen oftmals an einem ganz anderen musikhistorischen Punkt ihrer Entwicklung. Zwischen der äusserst lebendigen Tradition Portugals oder Irlands und der heute zuweilen nur noch nachempfundenen Praxis der traditionellen Musik Skandinaviens liegt ein weites Feld. Entsprechend unterschiedlich sind die Auffassungen davon, welche Rolle einer Hochschulausbildung im Volksmusikbetrieb zukommt.

## Unterschiedliche Kulturen mit ähnliche Erfahrungen

Traditionelle Musik aus Irland ist auch ausserhalb Irlands sehr beliebt und wird weltweit vielfach praktiziert. Am Beispiel des Lernens und Lehrens irischer Musik an einer Amerikanischen Hochschule wurde verdeutlicht, welche Probleme sich ergeben, wenn Studierende mit westlich-klassischer Musikauffassung fern der Ursprungskultur praxisnah (hands-on) und auditiv/oral an die ihnen fremde Volksmusik herangeführt werden. Einerseits wird die Musik zu einer Art „re-invented tradition“, andererseits werden die Studierenden und Dozenten mit neuen unkonventionellen Unterrichtsmethoden vertraut gemacht.

Im abgelegenen Nordwesten Kanadas hat eine Ausbildung in Gälisch beeinflussten Volksliedern und keltischem Steptanz innerhalb der Hochschule enorme Akzeptanzprobleme. Als einzige kanadische universitäre Ausbildungsstätte für Volksmusik hat man an der Cape Breton University mit der Pflege der lokalen Volkskultur als Angehörige weisser Hautfarbe im Kontext von Minderheitendiskursen in Kanada einen sehr schweren Stand. In Portugal liegen die Probleme ganz anders. Der Gedanke an eine universitäre Ausbildung im *Fado* ist dort noch Zukunftsmusik. Die starke Lobby der Traditionalisten steht dem mehr als skeptisch gegenüber.

Der Blick auf das Eigene und das Fremde kann auch in seiner Umkehrung aufschlussreich sein. Der Bericht aus einem laufenden Dissertationsvorhaben über die traditionelle Musikausbildung in Nepal brachte eine Referentin im Rahmen ihrer (Feld-)Forschung in die Situation, sich intensiv Gedanken um ihr eigenes Vermittlungsverständnis der traditionellen Musik in Finnland zu machen. Die Lehr- und Lernmethoden sind dort immer noch am besten zu beobachten, wo die traditionellen Strukturen noch intakt sind.

Die Curricula an den beiden Finnischen Hochschulen in Helsinki (Sibelius) und der weniger bekannten Centria University of Applied Sciences in Westfinnland zeigen, dass die Unterrichtsmethodik auch nach 30 Jahren Volksmusik immer noch sehr stark der Klassik und dem Jazz verpflichtet ist. Virtuoses Spiel, Interpretationsverständnis und schriftliche Fixierung haben die Volksmusikpraxis an Hochschulen in Finnland in den letzten 30 Jahren stark bestimmt. Dabei wird oft übersehen, dass immaterielles Kulturerbe, Musizierpraxis in Communities und stärkere Integration der Musiker in die traditionellen Zusammenhänge eigentlich ein dringenderes Anliegen ist, was sich auch in den Curricula widerspiegeln sollte. Das fängt bei der Bewertung von Leistungen und das Feedback für Studierende an. Gesucht wird nach eigenen Bewertungskriterien für Volksmusik an Hochschulen. In Glasgow macht man sich schon seit längerem intensiv darüber Gedanken, eigene Prüfungsabläufe und Feedbackmethoden zu entwickeln, die den Ausbildungszielen einer traditionellen Musikauffassung eher gerecht werden.

## Hochschulpraxis als Experimentierfeld

In einem Vortrag aus dem Nordirischen Ulster wurden neue Paradigmen vorgeschlagen, die Studierende irischer Musik dazu zu befähigen, ihre eigene Enkulturation, also ihre Annäherung an das traditionelle irische Musikwesen, besser zu verstehen. Zyklische Reifung in einem endlosen Kreislauf von *Learning-Applying-Being-Becoming* dient den Lehrenden und Lernenden zugleich als Modell ihres Hineinwachsens in die traditionelle Musik. Ein Prozess, der auch nach dem Studium noch längst nicht abgeschlossen ist.

Die Finnische Sängerin Outi Pulkkinen berichtete über ihren holistischen Ansatz im Unterricht an der Sibelius Akademie. Ziel sei es, die zu Unterrichtenden zu einem innigen Verhältnis zu ihrem Instrument bzw. ihrer Stimme zu bringen. Eingesetzt werden Elemente aus mindfulness, Yoga, Alexandertechnik, dream chanting und Improvisation, wie man sie vor allem im Tanz und Theater kennt.

Jouku Kyhälä vom Mundharmonikaensemble *Swäng* hat an der Sibelius Akademie ein Modell entwickelt, wie die „Grammatik“ bestimmter traditioneller Musikstile und Rhythmen zu verstehen sei. Am Beispiel der *Polska* zeigte er, wie man lernt, sich viel autonomer innerhalb eines Musikstils zu bewegen, wenn man bestimmte Strukturelemente wie z.B. die Melodie oder den Rhythmus eines überlieferten Stückes ausblendet. So wird viel mehr Eigenes in die Musik einfließen, ohne sich vom Ausgangsmaterial zu entfremden.<sup>2</sup>



Grosses Interesse und viel Diskussion gab es bei einem Vortrag aus Norwegen, der sich mit „learning by ear“ befasste. Das Lernen nach Gehör kann ganz unterschiedlich aufgefasst werden. In der Volksmusik geht es meist darum, sich ein ganzes Repertoire ohne Noten anzueignen. Wer ausschliesslich nach dem Gehör gelernt hat, geht mit der Musik ganz anders um, als wenn die Musik nach Noten systematisch einstudiert wurde, um dann auswendig gespielt zu werden. Nach dem

Gehör erfasste Musik führt unweigerlich zu einer stärkeren Individualisierung, was nicht im Widerspruch zu einem bewahrenden Traditionsverständnis stehen muss, solange Volksmusik als etwas Lebendiges und Organisches aufgefasst wird.

In Skandinavien wird inzwischen mit künstlerischer Forschung an Musikhochschulen in traditioneller Musik promoviert. Eine Volksmusikspezifischer Theoriebildung führt an den Musikhochschulen dagegen immer noch ein Schattendasein. Eine praxisrelevante Musiktheorie in der Volksmusik sollte sich von der allgemeinen Musiktheorie absetzen und sich auch nicht an der Musikethnologie orientieren. Für die Hochschulausbildung in traditioneller Musik muss ein eigenes Theorieverständnis entwickelt werden, und zwar je nach Tradition mit einer ganz eigenen Schwerpunktsetzung.

## Alpine Beteiligung wird sehr begrüsst

Nach drei intensiven Tagen wurde klar, dass traditionelle Musik, Folk oder Volksmusik nicht einfach nur eine primitive Variante der Klassik und des Jazz ist, sondern eine Welt für sich, die eigenständige Curricula, Pädagogik und Didaktik für die Hochschule entwickeln muss. Die Hochschule Luzern könnte von diesem Netzwerk viel lernen und zugleich mit der alpinen Volksmusik dem dynamisch geführten Diskurs über die Zukunft der Volksmusik in der Hochschulbildung eine eigene Note geben.

Mit den beiden Tagungen 2018 wurde der internationale Austausch unter den Hochschulen eingeleitet. Zurzeit besteht das informelle Netzwerk auf der Ebene der Tagungsorganisation und einer Facebook-Gruppe unter der Bezeichnung FolkMusEd<sup>3</sup>. Man war sich bei der Abschlussdiskussion einig, dass es langfristig eine andere Art der institutionalisierten Form der Kommunikation und Zusammenarbeit braucht. Es ist geplant, solche Tagungen regelmässig zu veranstalten. Warum nicht auch mal in Luzern?



<sup>3</sup> <https://www.facebook.com/groups/folkmused/>



# 20 Jahre Schweizer Zither-Kulturzentrum

*Alois Gabriel*

1999 eröffnete der Lehrer und Musiker Lorenz Mühlemann im Emmentaler Dorf Trachselwald das Schweizer Zither-Kulturzentrum, das bis heute das einzige Museum für die Zither in der Schweiz ist. Mit grossem Arbeitseifer und noch grösserer Begeisterung sorgt sein Leiter dafür, dass ein wichtiges Schweizer Kulturgut nicht in Vergessenheit gerät. Das Jubiläum ist für uns Anlass, Lorenz Mühlemann ein paar Fragen zu stellen:

*GVS: Lorenz Mühlemann, wie kamst du als ehemaliger Trompeter dazu, dich ausgerechnet in eines der leisesten Instrumente zu verlieben und ihm dein Lebenswerk zu widmen?*

L.M.: Es war Liebe auf den ersten Ton und eine Art innere Notwendigkeit. Musik gehört für mich seit frühester Kindheit zu den grundlegenden und lebenswichtigen Dingen wie atmen, essen, denken und sein. Ich kann mir – für mich – ein Leben ohne Musik schlicht nicht vorstellen. Musik begleitet mich also, seit ich denken kann und bin. Die Zither hat mich mit 17 Jahren entdeckt...

*GVS: Wie entstand die Idee das Schweizer Zither-Kulturzentrum in Trachselwald aufzubauen?*



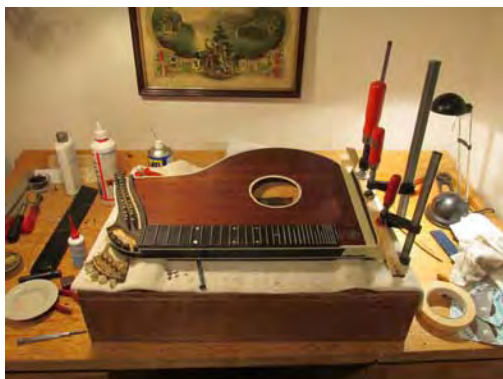
L.M.: Ich habe zunächst das Lehrerseminar absolviert, wo Musik, Instrument(e) spielen und Singen eine wichtige Rolle spielten und ich in dieser Hinsicht viel Grundlegendes gelernt habe. Auf der Zither bin ich allerdings Autodidakt. Nach Lern- und Wanderjahren mit Stellvertretungen (ein Junglehrer konnte um 1980 keine feste Stelle finden), Auslandsaufenthalten und Stages im handwerklichen Bereich (Antikschreinerei, Alphornbau, Instrumentenbau) hatte ich schliesslich während 13 Jahren eine Klassenlehrerstelle an der Mittelstufe im heimeligen Oberthal inne. Parallel dazu gab ich Konzerte, machte Radiosendungen und

realisierte über Erwarten erfolgreiche Ausstellungen (u.a. 1993 im Schloss Oberhofen, 1994 Saisonprojekt im schweizerischen Freilichtmuseum Ballenberg). 1999 wagten wir den Sprung in die freiberufliche Tätigkeit. Es war mir klar geworden, dass eine nachhaltige Förderung dieser Kulturnische nur gelingen kann, wenn ich meine ungeteilte Arbeitskraft dafür einsetzen kann. Das war eine Art Befreiung, aber auch ein grosses finanzielles Risiko, zumal wir eine Familie sind und unsere Zwillinge damals erst 6-jährig waren.

*GVS: Welche Entwicklung hat das Schweizer Zither-Kulturzentrum in den letzten 20 Jahren gemacht? Konntest du deine damalige Idee erwartungsgemäss verwirklichen?*

L.M. Ich habe in diesen Jahren rund um die Zither viel realisiert und bewirkt, was mit Teilzeitarbeit nie möglich wäre: vier Fachbücher veröffentlicht, eine ganze Anzahl CDs aufgenommen, viele Konzerte gegeben, weitere Ausstellungsprojekte in andern Museen





realisiert, einen Verlag für Zithermusik aufgebaut (beinhaltet nebst alter Musik und Bearbeitungen auch viele eigene Kompositionen für Zither), ein landesweit wirkendes Kurswesen, zuhause ein auf Reparaturen und Restaurationen spezialisiertes Atelier (mit einem umfangreichen Lager originaler Bestandteile, Saiten etc.), eine Sammlung aufgebaut, die heute zu den wichtigsten in Europa gehört, ein Notenarchiv mit tausenden alter Zitherstücke usw.. Insbesondere das Unterrichten und damit verbundene Weitergeben von Freude an der Zithermusik ist mir ein wichtiges Anliegen; es hat natürlich auch viel mit Methodik und Didaktik zu tun. Da kommt mir mein angestammter Beruf sehr entgegen.

*GVS: Wer soll dein Zither-Kulturzentrum besuchen, bzw. seine Leistungen in Anspruch nehmen? Welche Erwartungen kannst du dabei problemlos erfüllen, welche eher nicht?*

L.M.: Alle kulturell interessierten und neugierigen Menschen. Die Zither kann jedermann berühren und in jedem Alter. Das erlebe ich immer wieder eindrücklich bei privaten Führungen (stets verbunden mit einem kommentierten Konzert): Da kommen von der Lehrperson im Rahmen einer Landschulwoche zum Museumsbesuch verknurrte und zunächst gelangweilte Neuntklässler so wie touristische Ausflugsgruppen, Berufsverbände, Firmen- und Vereinsausflüge bis zu Seniorenreisen. Alle werden im Verlaufe des Besuches hier offenbar irgendwie berührt und erfreut, wovon die Gästebücher beredt erzählen. Oft sind es gerade eher musikerferne Gruppen, die im Emmental einfach etwas Besonderes erleben wollen, die sozusagen eine zitherale Erweckung erleben, ich weiss, das tönt lustig, wer es nicht glaubt, ist jederzeit gerne hier zu einem Besuch eingeladen, zum Selbstversuch.

Jeder Besuch wird sorgfältig geplant, daher werden auch nicht Erwartungen gestellt, die hier nicht erfüllt werden können, alles in deutsch, französisch und englisch. Bisher waren BesucherInnen aus mehr als 50 Nationen hier.



*GVS: Dein Engagement für die Zither geht ja weit über die Leitung des Museums hinaus. Welche Bereiche empfindest du dabei als besonders wichtig und was bereitet dir am meisten Freude?*



L.M.: Die Zither öffnet Herzen und verbindet. Sie ist nicht bloss Instrument, sondern durch all die Arbeit zu (m)einem wundervollen Kosmos geworden, wo ich meine vielen und unterschiedlichen Inte-



ressen, und, wenn ich das so sagen darf, vielleicht auch Gaben und Fähigkeiten einbringen, schulen, vervollkommen und ausleben kann wie sammeln, restaurieren, archivieren, ausstellen, dokumentieren, spielen, unterrichten, erforschen, konzertieren, komponieren. All das ist mir lieb. Es ist das Teilen und Mit-teilen, das beflügelt und Sinn schafft.

*GVS: Sind im Jubiläumsjahr spezielle Aktionen geplant?*

L.M.: Ja. Im Mai und Juni ist eine Sonderausstellung hier im Museum geplant, einige Konzerte sind in Vorbereitung, eine neue CD mit aktueller Musik; auch würde ich gerne einen Band 3 meiner volksmusikalischen Kompositionen veröffentlichen sowie..., kurz, an Ideen fehlt es nicht. Ende 2019 werden wir wissen, was budgethalber machbar war und was nicht.

*GVS: Wie hat sich aus deiner Sicht die Zither-Kultur in der Schweiz in den letzten 20 Jahren entwickelt? Gibt es in der grossen Palette der Zitherinstrumente solche, die eine Renaissance erfahren haben, in denen du viel Potenzial für die Zukunft siehst? Welche Zitherart hat im Lauf der Zeit bei dir persönlich den grössten Stellenwert gefunden?*



L.M.: In dieser Zeit haben sich neu fünf Zitherbauer etabliert (die meisten habe ich in den Anfängen beraten), und es gibt eine aktive Zitherszene. In einer breiten Öffentlichkeit wird dies jedoch nach wie vor kaum wahrgenommen, weil es immer noch zur Hauptsache – bitte nicht abwertend missverstehen – eine Hausmusikultur ist. Dabei hat die Akkordzither einen gewaltigen Schub erlebt, insbesondere auch in Bezug auf den Instrumentenbau, was zunehmend auch im Ausland auf Interesse stösst. Es ist mir auch gelungen, die Hanottiere (Emmentaler Halszither) wieder zum Leben zu erwecken: Mit Rico Limacher und Sebastian Hesse (Gitarren- & Geigenbau

Koch AG, Luzern) habe ich ein neues Modell entwickelt, wovon in den letzten zwölf Jahren mehr als 40 Stück gebaut und verkauft worden sind und gerne im Bereich der neuen Volksmusik Anwendung finden. Die Hanottiere ist also auch wieder ausgewildert...



Ich kann mich unmöglich für eine Lieblingszither entscheiden. Es ist die enorm überraschungsreiche und vielseitige Instrumentenpalette mit Vorkommen in der Volksmusik (Häxeschit, Schwyzer und Glarner Zither), der Kunstmusik (Konzertzither) und der herzhaften Hausmusik (Akkordzither, Vio-

linzither und viele mehr) und ihrer grossen Blütezeit von ca. 1850 bis 1950, die immer neu bezaubert, die wir jeden Tag neu entstauben und mit Hingabe beseelen.



*GVS: Wie siehst du die Zukunft des Schweizer Zither-Kulturzentrums, das ja ganz essenziell mit deiner Person verknüpft ist?*

L.M. Da musst du mich in 20 Jahren wieder fragen. Wenn jemand schon vorher eine gute Idee hat: ich höre...

Die GVS bedankt sich bei Lorenz Mühlemann ganz herzlich für dieses Interview. Seine Antworten lassen erkennen, dass da eine grosse Begeisterung ungebrochen vorhanden ist. Sie ist überdies gepaart mit der Bereitschaft sich weiterhin mit viel Hingabe diesem vielseitigen Instrument zu widmen. Unsere Zuversicht ist gross, dass auch nach dem 20-jährigen Jubiläum das Schweizer Zither-Kulturzentrum Trachselwald als wichtiges Kompetenzzentrum der Schweizer Volkskultur gesichert bleibt. Wir gratulieren zum Jubiläum und wünschen viel Glück für die Zukunft.



# Die instrumentale Unterwaldner Volksmusik-Landschaft

*Markus Brülisauer, Haus der Volksmusik*

Im Frühjahr 2017 nahm der Vorstand des Verbands Schweizer Volksmusik Ob- und Nidwalden unter dem Präsidium von Pia Graf-Rickenbacher mit dem Haus der Volksmusik Kontakt auf, um die Möglichkeiten einer Projektzusammenarbeit abzuklären. Ziel war und ist es, das Wissen rund um die Volksmusik und die Musizierenden in Ob- und Nidwalden zu erhalten, solange es noch möglich ist und Zeitzeugen Auskunft geben können. Die gesammelten Informationen sollten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und langfristig gesichert werden. Die Volksmusikanten und wenigen Volksmusikantinnen von Unterwalden tragen seit Generationen viel zum kulturellen und gesellschaftlichen Leben in ihrer Umgebung bei und sollen nicht in Vergessenheit geraten. In einer Sammlung von Fakten aus ihrem musikalischen Leben wird Wissenswertes festgehalten und der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt (Lebensdaten, Episoden, Bilder, Tondokumente, Noten). Zum jetzigen Zeitpunkt kann das Wissen von Zeitzeugen der Blütezeit der sogenannten Ländlermusik (ca. 1930 bis 1950) und Überlieferungen von früher durch direkte Befragungen noch gesichert werden.

## Volksmusik.ch bildet die Basis

In sämtlichen Gemeinden der Kantone Ob- und Nidwalden arbeiten seither Szene-Kenner, zwölf in Nidwalden und sieben in Obwalden, ehrenamtlich und sammeln die Informationen. Im ersten Schritt werden nicht mehr aktive jedoch noch lebende oder bereits verstorbene Musikantinnen und Musikanten sowie früher volksmusikalisch aktive Formationen dokumentiert. Dies passiert mittels direkter Befragungen, Sichtung von Akten in Archiven, historischer Zeitungsausschnitte usw. Die Projektleitung erarbeitete für die einheitliche Datenverarbeitung entsprechende Leitfragen/Vorlagen, basierend auf den Erfahrungen und Standards der Datenerfassung des Hauses der Volksmusik.

Im zweiten Schritt dokumentieren die Mitarbeitenden die gegenwärtig aktiven Musikantinnen und Musikanten sowie Formationen in Ob- und Nidwalden.

Die gesammelten Fakten werden in die Plattform für Schweizer Volksmusik *volksmusik.ch* in Zusammenarbeit mit dem Haus der Volksmusik integriert und vom VSV Unterwalden auch weiterhin gepflegt. Durch die professionelle Verarbeitung der Daten können diese langfristig gesichert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

## Was und wer wird dokumentiert?

Diese Frage ist das A und O des gesamten Projektes, denn die Gefahr sich in Details zu verlieren ist gross. Eigentlich alles scheint wichtig zu sein und jede Kleinigkeit könnte in Zukunft interessant sein. Gerade für die ehrenamtlichen Projektmitarbeitenden – solch ein Engagements setzt eine gewisse Leidenschaft für das Thema voraus und man verliert sich rasch in der enormen Breite und Tiefe des zu bearbeitenden Feldes – war es wichtig, klare Umrisse für ihre Arbeit und auch Einschränkungen zu definieren. So werden ausschliesslich Personen und Gruppen dokumentiert, die der traditionellen und/oder innovativen Volksmusik-Szene zugeordnet werden können. (Natürlich lässt sich auch über die Definition der traditionellen und innovativen Volksmusik streiten. Das Projektteam vertraut in dieser Sache aber der eigenen Szenekenntnis und gängigen Konventionen.) Überschneidungen mit benachbarten Musikrichtungen gab und gibt es aber immer. Darum werden auch Formationen der Tanz- und Unterhaltungsmusik mit mehrheitlich Volksmusik/Ländlermusik im Repertoire berücksichtigt. Die früher weit verbreiteten und heute noch vereinzelt bestehenden Blasmusik-Kleininformationen (5er, 7er, 9er, 12er-Musik) mit einheimischem Volksmusik-Repertoire gehören auch dazu. Eine dokumentierte Formation oder Person musste/muss Auftritte in der Öffentlichkeit vorweisen können und während mindestens fünf Jahren aktiv musiziert haben. Personen unter 18 Jahren werden nicht berücksichtigt und natürlich wird auch akzeptiert, wenn Personen bzw. Formationen in der Publikation nicht erwähnt werden möchten.

## Ein Beispiel



### SEPP GANDER

Gander Sepp

\*17.9.1893 Buochs NW, +15.10.1973 Stans NW

Senn, Käsehändler

Instrumente: Akkordeon, Alphorn, Büchel, Klarinette, Saxofon

Wo ist die Person aufgewachsen? Wo war ihr örtlicher Lebensmittelpunkt?

Sepp Gander ist in Buochs geboren und aufgewachsen. Seit 1922 wohnte und wirkte er in der „Lewengrube“, Stans.

Gelernte(s) und verwendete(s) Instrument(e)?

Sepp Gander spielte fast alle damals gebräuchlichen Instrumente wie Klarinette, Saxophon, Alphorn, Büchel und Akkordeon.

Warum wollte die Person Volksmusik spielen?

In seiner Kinder- und Jugendzeit war Volksmusik damals aktuell. Er hatte einen einfachen Zugang zu dieser Musik. Als vielseitiger Instrumentalist lag es auf der Hand, dass ihn die volkstümliche Musik ansprach.

In welchem Alter, wo, bei wem gelernt?

Sepp Gander hat mit 17 Jahren erstmals Klarinette gespielt. Gelernt hat er dieses Instrument in der

Feldmusik Stans und alle nachfolgenden Instrumente mehr oder weniger autodidaktisch.

Mit wem zusammengespielt? Besetzung? Namen der Formation(en)?

Regelmässig spielte Sepp Gander mit Sepp Zimmermann („Bisibühel-Sepp“), Walter Kündig und Edi Leuthold. Gelegentlich auch mit Walter Filliger-Amstad.

Vorbilder?

Sepp Ganders Vorbild war zeitlebens der „Käslin“, genannt GK, (Gabriel Käslin) von Beckenried mit seiner Klarinette.

Besonderheiten in der Spielart? Wurde mehrheitlich vorgespielt oder begleitet?

Aufgrund seines Talents und der von ihm gespielten Instrumente liegt es auf der Hand, dass Sepp Gander fast ausschliesslich vorgespielt hat. Auch im hohen Alter spielte er fast alle Tage abwechselungsweise seine Instrumente.

Bei welchen Anlässen ist man mehrheitlich aufgetreten?

Die Musikkapelle „Gander Sepp“ war damals ein musikalischer Begriff, dementsprechend zahlreich waren seine Engagements. Er spielte mit seiner Formation des Öfteren im „Alpenhof“ in Wisiberg. Zeitweise wirkte er im Theaterorchester mit und hatte auch viele Auftritte mit der Feldmusik.

Gibt es Auftritte, die einen besonderen Stellenwert haben?

Viele Jahre war Sepp Gander Stamm-Musiker an der „Holz-Chilbi“ in Engelberg.

Gibt es interessante, lustige Episoden aus dem musikalischen Leben?

Sepp Gander wurde vom Radio Basel angefragt für ein regelmässiges Engagement als Musiker. Als er mit den Geschwistern Frei darüber diskutierte, wo auch der Lohn erwähnt wurde, meinten diese, das sei viel zu billig für so ein Talent. So liess er es bleiben.

Auszeichnungen? Ehrungen? Gewonnene Preise?

Als Vorstandsmitglied der Feldmusik Stans wurde er später zum Ehrenmitglied ernannt.

Gibt es Eigenkompositionen? Sind Noten vorhanden?

Notenbüchlein „Acht rassige NW Tänze“ im Eigenverlag.

Die erwähnten Eigenkompositionen von Sepp Gander wurden für das Projekt erfreulicherweise frei gegeben und konnten digitalisiert in der Datenbank ebenfalls zur Verfügung gestellt werden. Sie können als PDF heruntergeladen werden, wodurch das Ziel der Reaktivierung von (fast) vergessener Volksmusik erreicht werden kann.



**Bi mier diheimä, Polka**  
**Gander, Sepp**, Komponist/in  
Notenblätter, Mus 4 SG 1



**Im Niederdorf, Schottisch**  
**Gander, Sepp**, Komponist/in  
Notenblätter, Mus 4 SG 1



**Wolfbodä-Polka**  
**Gander, Sepp**, Komponist/in  
Notenblätter, Mus 4 SG 1



**Im schöne Heim, Ländler**  
**Gander, Sepp**, Komponist/in  
 Notenblätter, Mus 4 SG 1



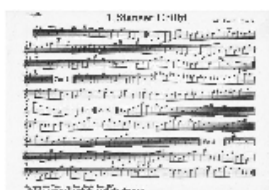
**Ländler-Fantasie**  
**Gander, Sepp**, Komponist/in  
 Notenblätter, Mus 4 SG 1



**Nidwaldner Tänze**  
**Gander, Sepp**, Komponist/in  
 Album, Mus 4 SG 1



**Sepp in Form, Schottisch**  
**Gander, Sepp**, Komponist/in  
 Notenblätter, Mus 4 SG 1



**Stanser Chilbi, Ländler**  
**Gander, Sepp**, Komponist/in  
 Notenblätter, Mus 4 SG 1



**Tonis Freude, Schottisch**  
**Gander, Sepp**, Komponist/in  
 Notenblätter, Mus 4 SG 1

Andere dokumentiert Personen und Formationen, wie z.B. Leo Barmettler-Imfeld oder Sepp Fanger stellen auch historische Fotos, Ton- sowie Filmaufnahmen bereit. Der einfachste Weg zu den Datenbankeinträgen führt über die „Personensuche“, wobei in der Volltext-Suche die Ortschaften der Kantone Nid- und Obwalden eingegeben werden.

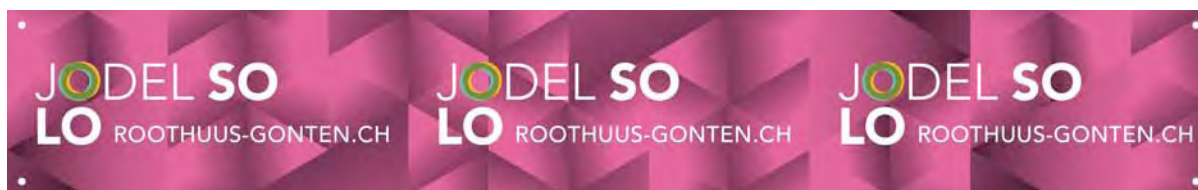
## Wie weiter?

Die Datensammlung wird das ganze Jahr 2019 beanspruchen. Laufend werden Resultate aufbereitet und in die Datenbank importiert. Voraussichtlich Frühjahr 2020 soll das Projekt zu einem ersten Abschluss kommen und dann mit Vernissagen in Ob- und Nidwalden der Bevölkerung präsentiert werden. Die Dokumentation der historischen Personen und Formationen wird dann abgeschlossen sein und in einen statischen Zustand überführt. Die kontemporären Personen und Formationen werden kontinuierliche Pflege benötigen.

## Aufruf

Wer bei Datenbankeinträgen etwas zu ergänzen oder zu korrigieren hat oder selbst über Informationen verfügt, die gesichert werden sollen, der melde sich bitte beim Haus der Volksmusik, Lehnplatz 22, 6460 Altdorf, +41 41 871 15 41, markus.bruelisauer@hausdervolksmusik.ch. Vielen Dank für die Mitarbeit!





# Roothuus Gonten, Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik

## Das Projekt «JODEL SO LO»

*Barbara Betschart, Geschäftsführerin*

Ohne Bühne, zu speziellen Zeiten an wunderbaren Orten: Das Projekt «JODEL SO LO» hat wie bereits bei der ersten Durchführung 2014/15 alle gängigen Konzert-Klischees gesprengt (vgl. Betschart und Spörri 2014:66). An speziell ausgesuchten Plätzen im Freien wurde gejodelt. Die Zuhörerinnen und Zuhörer kamen aus einer Distanz von 50 Metern zu den Auftretenden in den Genuss eines phantastischen Zusammenklangs von Gesang und Natur.

## Geschichte des Solojodels im Alltag

Die Zeugnisse über das Zauren, Johlen und Rugguusselen, gehen bis ins 18. Jahrhundert zurück (Ebel 1798:157). Gejodelt wurde lange Zeit solistisch und bei unterschiedlichen Tätigkeiten. So wurde der Jodel als Kommunikationsmittel zwischen Personen, zwischen Mensch und Tier, als Unterhaltung oder während Routinearbeiten wie Melken, Einzäunen oder zum Anlocken des Viehs eingesetzt, aus Freude, aus Übermut, um Geister zu vertreiben oder um sich bemerkbar zu machen. Nach der erfolgreichen Realisierung des Projekts «JODEL SO LO» 2014/15 mit über 200 Solojodel-Auftritten folgte eine Wiederaufnahme im Sommer 2018. Das von Noldi Alder erarbeitete Konzept blieb unangetastet, die konkrete Ausgestaltung wurde aber auf einen Zeitraum von vier Monaten konzentriert.

Die Tradition des Naturjodels stellt für das ROTHUUS GONTEN, Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik ein zentrales Anliegen dar.<sup>1</sup> Mit dem Projekt «JODEL SO LO» soll der Jodel im Alltag der Bevölkerung rund um den Alpstein in den Fokus gerückt werden.

## Über 70 Auftritte vom 1. Juni bis 26. September 2018

Die Tageszeiten der Auftritte nahmen auf verschiedene Bedeutungen des Jodels im Alltag Bezug: morgens um 6 Uhr zum Melken, um 9 Uhr zum Kirchgang und Kirchengeläut und abends um 9 Uhr als Alpsegen. In freier Natur sowie im Museum Appenzell haben 30 Jodelerinnen und Jodler bei über 70 Gelegenheiten ihre Solojodel vorgebracht – überlieferte Melodien oder spontane Tonfolgen, ganz nach der Gemütslage der Jodelnden. Ein Auftritt dauerte jeweils 15 Minuten; dabei fanden jeweils zwei Jodel-Solos nacheinander statt.

## Die Jodelplätze

Für die Jodeldarbietungen wurden acht Plätze mit charakteristischen Eigenschaften sorgfältig ausgesucht: Sei es das idyllisch gelegene Sonnenhalb Chappeli oder der klanglich nicht nur für die Jodelerinnen und Jodler reizvolle Leuenfall im Lehmen bei Weissbad. Das ruhige Wasser, das den Jodel weitertrug, untermalte den Jodel am Schwendisee oberhalb Unterwasser. In Urnäsch wurde vom alten Scheibenstand aus über das Dorf gesungen. Im Museum in Appenzell faszi-



<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang verweisen wir auch auf den Artikel über das Forschungsprojekt «Eine musikkognitive Studie anhand der Sammlung Appenzeller und Toggenburger Naturjodel im ROTHUUS GONTEN» in dieser Publikation.

nierte der Klang im Gebäude und auf der Wissegg fügten sich die Jodlerinnen und Jodler wunderbar in die Alpstein-Rundsicht ein. Die Klänge erreichten unter der alten Rondellen-Linde in Stein direkt das Dorf, während sie im Salomonstempel inmitten von Bäumen, Moos und Heidelbeeren allein mit der Natur ertönten. Die Anfahrts- und Wanderwege zu den Jodelplätzen sowie die Auftrittszeiten konnten jederzeit auf der Homepage des ROTHUUS GONTEN eingesehen werden.

## Die Resonanz

Im Zentrum stand bei diesem Projekt nicht das Jodeln vor grossem Publikum. Manchmal waren nur einzelne Personen dabei, bisweilen hörten jedoch bis zu 70 Zuhörerinnen und Zuhörer mit. Für viele Jodlerinnen und Jodler war dies eine besondere Erfahrung, bei der auch sie Neues erleben konnten. Für das Publikum eröffnete sich dank des Gesangs inmitten der Natur ebenfalls ein besonderes Musikerlebnis. Bei diesem Projekt war zu erleben, wie beeindruckend sich die Wirkung entfaltet, wenn jemand alleine jodelt. Das Singen kann als ureigene, intime und archaische Ausdrucksweise wahrgenommen werden, wenn man sich Zeit nimmt, an einem wunderschönen Platz zwei Jodlerinnen oder Jodlern zu lauschen. JODEL SO LO schuf überwältigende Momente in unserer oftmals hektischen und durchgeplanten Zeit.

## Der Schlussabend

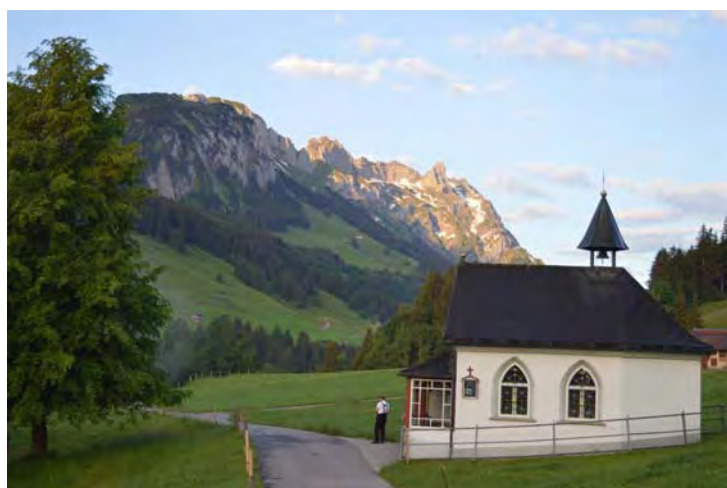
Das Projekt fand mit der 'Schlusslosi' im Oktober 2018 seinen Abschluss. Über 30 Jodlerinnen und Jodler fanden, zusammen mit Ihren Partnerinnen und Partnern, den Weg ins Gasthaus Krone in Gonten. Dort wurde nicht mehr solo gejodelt, sondern das Rugguusselen, Zauren und Johlen mit den am Projekt beteiligten Personen in Gemeinschaft gefeiert. Sängerinnen und Sänger aus dem Toggenburg, aus Appenzell Ausserrhoden und Appenzell Innerrhoden unterstützten sich beim 'Gradhäbe' gegenseitig. Der Stimmen- und Jodelreichtum, der dabei gehört werden konnte, lieferte ein beeindruckendes Zeugnis für die Vielfaltigkeit des Naturjodels und die gelebten musikalischen Traditionen rund um den Alpstein.

## Referenzen

Betschart Barbara und Hanspeter Spörri. 2014. „Das Ureigenste, was wir ausdrücken können“. *Bulletin CH-EM/GVS* 2016: 63–68.

Ebel, Johann Gottfried. 1798. *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz I.*

*Schilderung des Gebirgsvolkes vom Kanton Appenzell.* Leipzig: Wolfische Buchhandlung.



JODEL SO LO, Sonnenhalb-Kapelle



JODEL SO LO, Leuenfall

# Eine musikkognitive Studie anhand der Sammlung Appenzeller und Toggenburger Naturjodel im Roothuus Gonten

Andrea Kammermann, Yannick Wey

Im März 2018 startete ein vom Schweizerischen Nationalfonds und der Stiftung Roothuus Gonten finanziertes musikkognitives Forschungsprojekt zum Appenzeller und Toggenburger Naturjodel, das gemeinsam von der *Hochschule Luzern – Musik* und dem *Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik, Roothuus Gonten*, durchgeführt wird. Ein rund 45-minütiger Dokumentarfilm wird die Forschungsergebnisse einem breiten Publikum zugänglich machen. Im Forschungsprojekt kann auf Erfahrungen zurückgegriffen werden, die in den vergangenen drei Jahren in einer Studie über die musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel gewonnen wurden (Ammann, Kammermann und Wey 2019). Das gleiche Forschungsteam, bestehend aus dem Projektleiter Raymond Ammann, Andrea Kammermann und Yannick Wey, führt die vorliegende Studie durch, welche auf Seiten des Roothuus Gonten von Barbara Betschart, Bernadette Koller und Erwin Sager beraten wird.

Die kognitive Studie zum Naturjodel zielt darauf ab, den Jodel aus der Region rund um den Alpstein musikkognitiv und musikethnologisch zu erforschen. Mit einer Auftaktveranstaltung wurde das Forschungsprojekt im April 2018 Vertreterinnen und Vertretern von Jodlerklubs aus der Region sowie einigen weiteren Expertinnen und Experten aus der Jodelszene vorgestellt. Die Ansätze und die geplanten Vorgehensweisen konnten dabei diskutiert und Rückmeldungen aus den Reihen der aktiv Musizierenden eingeholt werden.

Im vorliegenden Artikel werden Inhalte und methodische Vorgehensweisen dieses Projekts vorgestellt und die anstehenden Forschungsfragen sowie erste Erkenntnisse dargelegt. Die vorgestellten Themen umfassen den melodischen, formalen und harmonischen Aufbau der Naturjodel, Ansätze zur musikkognitiven Untersuchung der Memorisierung und Unterscheidung dieser Jodel, sowie lokalspezifische musikkulturelle Begriffe und musikästhetische Elemente, die für die kognitive Verarbeitung der Inhalte relevant sind.

Jodlerinnen und Jodler rund um den Alpstein verfügen über ein beeindruckendes Repertoire an Naturjodeln, welche keine Texte enthalten, sondern ausschliesslich auf bedeutungsneutrale Silben gejodelt werden. Dadurch muss die Memorisierung auf musikalischen Inhalten und nicht auf Sprache beruhen. Unterschiedliche Jodel werden somit anhand ihrer melodischen, harmonischen und klanglichen Eigenschaften wiedererkannt. Die Forschung soll Aufschlüsse darüber liefern, wie eine solch grosse Anzahl von Naturjodeln wahrgenommen, unterschieden, verinnerlicht und tradiert wird. Dabei wird untersucht, unter welchen Umständen ein Naturjodel als Variante einer bereits bekannten Melodie erkannt wird, und wann er als ein eigenständiges Musikstück wahrgenommen und im Gedächtnis gespeichert wird. Das Repertoire erfahrener Jodler und Jodlerinnen im Appenzellerland und im Toggenburg besteht aus Jodelmelodien, die sich zwar deutlich unterscheiden, von denen aber unkundige Zuhörer sagen würden: ‚Die hören sich ja alle gleich an‘. Um zu erforschen, wie die Jodler und Jodlerinnen ihren Melodienschatz imaginär ordnen und eine einzelne Melodie jederzeit abrufen können, werden die musikkognitiven Forschungsschwerpunkte auf Wahrnehmung, Differenzierung und Memorisierung dieser Musik gesetzt. Um den anstehenden Fragen nachzugehen, steht eine sehr umfangreiche Sammlung von Naturjodeln in Form von Tonaufnahmen und Musiknotationen zur Verfügung.

## Sammlung der Naturjodel im Roothuus Gonten

Das Projekt fusst auf der Analyse von Ton- und Notenschriftdokumenten aus der Sammlung von rund 1'500 Naturjodel im Archiv des Roothuus Gonten. Initiiert wurde diese Sammlung 2009 von Joe Manser, welcher die langjährige Leitung des Roothuus Gonten innehatte. In Zusammenarbeit mit Erwin Sager und Noldi Alder wurde eine beeindruckende Anzahl von Naturjodeln gesammelt (Betschart 2016:35). Diese stammen teilweise von alten Tonaufnahmen, mehrheitlich von Musiknotationen aus Nachlässen diverser Appenzeller und Toggenburger Musikerinnen und Musiker. Durch die archivari-sche Arbeit Erwin Sagers sind die Naturjodel in einer Datenbank abrufbar. Die Transkriptionen der

rund 1500 Jodel sind mit Angaben zu Namen, Herkunft und Melodieanfängen gespeichert. Die Datenbank kann von Besucherinnen und Besuchern im Roothuus Gonten eingesehen werden.

Eine neue Arbeitsgruppe, bestehend aus Nadja Räss, Erwin Sager, Willi Valotti und Barbara Betschart, wurde 2014 beauftragt, das Projekt „Naturjodel rund um den Alpstein“ zu verwirklichen (Walser 2012:29, Betschart 2016:35). Als Resultat können einige alte Tonaufnahmen und Transkriptionen auch online abgerufen und so vergessene Naturjodelmelodien mit origineller Vokalisation wieder neu ins Repertoire von Jodlerklubs aus der Region aufgenommen werden.<sup>1</sup>

Die Auswertung von Archivbeständen stellt einen wichtigen Bestandteil der kognitiven Forschung dar. Einen weiteren Ansatz bilden Diskussionen und Befragungen mit aktiven Jodlerinnen und Jodlern, welche Auskunft über ihr Repertoire und ihre Herangehensweise beim Erlernen neuer Naturjodel geben können.

## Kognitive Voraussetzungen und strukturelle Merkmale der Jodel rund um den Alpstein

Obwohl das Appenzell und das Toggenburg im Herzen Europas liegen, beruht diese Jodelkultur nicht auf klassischen Musikvermittlungskonzepten. Aufgrund dessen kann sich die laufende musikkognitive Forschung nicht ausschliesslich auf vorgegebene musiktheoretische Hintergründe stützen, sondern muss für die regionalen Gegebenheiten passende Methoden erarbeiten, und die gewonnenen Erkenntnisse aus einem musikethnologischen Blickwinkel interpretieren.

Für Hörerinnen und Hörer, die mit dem Naturjodel der Alpsteinregion nicht vertraut sind, klingen die verschiedenen Melodien sehr ähnlich und sind schwer zu unterscheiden. Da in dieser Musik kein Liedtext und keine Notation massgebend sind, bleibt es für Aussenstehende ein Rätsel, wie erfahrene Jodlerinnen und Jodler zahlreiche Melodien im Gedächtnis speichern und bei jeder Gelegenheit abrufen können.

Dies führt zur Frage, in welcher musikalischen Form die Jodelmelodien bei Aufführungen wiedergegeben werden. Inwiefern entspricht die Form einer zuvor memorisierten Variante, und bleibt sie über Jahre hinweg gleich? Dies soll durch die Untersuchung historischer Aufnahmen und aktueller Jodelpraxis beschrieben werden.

Erfahrene Vorjodlerinnen und Vorjodler, die die Hauptmelodie singen, wenden nicht dieselben kognitiven Strategien an wie die Chormitglieder, welche die Begleitung singen. Ihre Techniken sind daher aus musikkognitiver Perspektive getrennt zu studieren. Mit der ersten Sequenz eines Naturjodels teilt ein Vorjodler seine Wahl des Stückes und den Verlauf der Melodie der zweiten Stimme und dem begleitenden Chor mit. Hinweise auf den Verlauf einer Melodie finden sich daher vermutlich in den ersten Motiven einer Jodelmelodie und die musikalische Analyse soll verdeutlichen, ob und wie sich diverse Anfänge in Struktur, Rhythmus und Intervallverlauf unterscheiden. Wenn die Anfänge verschiedener Jodel identisch sind, aber die nachfolgenden Melodien sich unterscheiden, stellt sich die Frage, wie die Begleitstimmen den Verlauf der Melodie vorhersagen. Die Begleitung stellt ein eigenes interessantes Thema dar, und wird in der Alpsteinregion ‚Gradhäbe‘ genannt.

‚Gradhäbe‘ bezeichnet zwei Phänomene des Naturjodels: einerseits das Begleiten der Melodie durch eine zweite Stimme, andererseits die Chorbegleitung mit lang gehaltenen Akkordtönen im Tenor- und Bassregister. In Joe Mansers Lexikon *Innerrhoder Dialekt* steht unter dem Eintrag ‚graadhäbe‘: „zum Rugguusseli Begleitakkord dazusingen (ohne Worte)“ (Manser 2008:90). Im Schweizerischen Idiotikon, dem ältesten Wörterbuch des schweizerdeutschen Dialekts, werden die ‚Gerad-Heber‘ als die Personen aufgeführt, welche im Jodelchor diese Funktion übernehmen: „Gerad-Heber: diejenigen, welche beim Zahren (Jodeln) nur den Grundton oder den Akkord singen, also der Melodie die harmonische Basis geben“ (Staub, Tobler und Schoch 1885:939).

Anders als in den zitierten Lexika bezeichnen heute die meisten Jodlerinnen und Jodler mit ‚Gradhäbe‘ nicht die chorische Begleitung, sondern die von einer Person ausgeführte zweite Melodiestimme, welche meist in Terz- oder Sextparallelen zur ersten Stimme verläuft. Welche Form mit ‚Gradhäbe‘ in einem konkreten Fall bezeichnet wird, hängt somit vom individuellen Verständnis des Begriffs ab. Die

---

<sup>1</sup> Ton- und Notenbeispiele aus der Sammlung können unter dem Link <https://www.roothuus-gonten.ch/cms/index.php/de/naturjodel-rund-um-den-saentis> angehört und gelesen werden.



## Mündliche und schriftliche Quellen

Zum Verständnis der musikalischen Struktur bilden Musiknotationen jedoch eine wichtige Quelle. Gerade durch den Vergleich verschiedener notierter Versionen desselben Naturjodels kann eine Differenzierung zwischen variablen und konstanten musikalischen Elementen einer Melodie vorgenommen werden. Einzelne Stücke in der Naturjodeldatenbank des Roothuus Gonten können anhand unterschiedlicher Tonaufnahmen und verschiedener Notationsweisen aus diversen Nachlässen auf diese Weise analysiert werden.

Die Notation des „Baartli“ steht vermutlich eine Oktave höher als die Töne erklingen. Die Melodie dieses ausserrhodischen Zäuerli, die sensisch-langsam gesungen wird, beginnt mit einer Solostimme im hohen Register. Im ersten, solistischen Takt wird durch die ersten Intervalle die angestimmte Melodie kommuniziert. Die Melodie beginnt mit einer für die Zäuerli aus Ausserrhoden charakteristischen Auf- und Abwärtsbewegung in Dreiklangsbrechungen. Die Vokalisation auf die Silben ‚dürl‘ und ‚lürl‘ entspricht nicht der heutigen Gewohnheit, wurde aber anscheinend

zur Zeit Toblers (1892) so praktiziert. Ein Einfluss des Tiroler Jodlers auf die Vokalisation in Appenzell ist hierbei wahrscheinlich. Die Notation zeigt, dass die chorische Begleitung auf den harmonischen Stufen V und I der Grundtonart G-Dur gesungen wird. Diese Harmonisierung bildet das Fundament für

die Begleitung der Zäuerli, Rugguusseli und Toggenburger Naturjodel. Die Chorbegleitung wurde vierstimmig, mit zwei Stimmen im Tenor- und zwei im Bassregister ausgeführt, wie das auch heute noch üblich ist. Solche Analysen von Notationen, aber auch von Tonaufnahmen sollen zum Verständnis der Struktur des Naturjodels führen, um wiederum Rückschlüsse darüber ziehen zu können, welche Merkmale für die Memorisierung und die Unterscheidung einer grossen Anzahl von Naturjodeln entscheidend sind.

## Ausblick

Die Filmcrew der Firma *Medienraum*, bestehend aus Marcel Nussbaum und Roger Mäder, begann im Oktober 2018 mit den Dreharbeiten. Ein Dokumentarfilm im Format von 45 Minuten soll zum Projektende erscheinen und die Forschungsergebnisse anschaulich präsentieren. Eine Hörstation wird 2019 im Roothuus Gonten eingerichtet, um Besucherinnen und Besuchern eine Gelegenheit zu bieten, ihren Höreindruck unterschiedlicher Melodien zu beurteilen und dabei für die empirische Forschung wertvolle Daten zu generieren. Fachartikel, Vorträge sowie weitere Fortschritte werden laufend auf der Projektseite [www.hslu.ch/naturjodel](http://www.hslu.ch/naturjodel) aufgeschaltet. Der Abschluss des Projektes ist auf Frühling 2021 terminiert.

Die Forschung wird einen wichtigen Beitrag zum Verständnis, aber auch zur Wertschätzung der Jodeltradition in der Region rund um den Alpstein leisten und die Bestände des Archivs im Roothuus Gonten vermehrt sichtbar machen. Wichtig ist klarzustellen, dass die Transkriptionen von Naturjodeln immer nur dem besseren analytischen Verständnis dienen und dadurch weder in die Tradition eingegriffen noch die Aufführungspraxis beeinflusst wird. Ideen, Kommentare und Fragen zum laufenden Forschungsprozess werden gern entgegengenommen, das Forschungsteam ist unter der Adresse [naturjodel@hslu.ch](mailto:naturjodel@hslu.ch) erreichbar.

## Referenzen

Ammann, Raymond, Andrea Kammermann und Yannick Wey. 2019. *Alpenstimmung. Musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel – Fakt oder Ideologie?*. Zürich: Chronos.

Baumann, Max Peter. 2015. Art. „Jodel“. *Historisches Lexikon der Schweiz online*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11891.php>, letzter Zugriff: 07.08.2018.

Betschart, Barbara. 2016. „Der Naturjodel rund um den Säntis“. *Bulletin CH-EM/GVS* 2016: 35–38.

Manser, Joe. 2008. *Innerrhoder Dialekt. Mundartwörter und Redewendungen aus Appenzell Innerrhoden*. Appenzell: Druckerei Appenzeller Volksfreund.

Staub, Friedrich, Ludwig Tobler und Rudolf Schoch (Hrsg.). 1885. Art. „Gerad-Heber“. *Schweizerisches Idiotikon*, Bd. 2. Frauenfeld: J. Huber: 939.

Tobler, Alfred. 1892. *Sang und Klang aus Appenzell*. Zürich und Leipzig: Hug.

Walser, Florian: „Zaure, rugguussele und johle: Das Naturjodel-Forschungsprojekt des ZAV“. *Bulletin CH-EM/GVS* 2012: 28–30.

## Kurzbiographien

Yannick Wey, Studium in Zürich und Innsbruck, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Kompetenzzentrum Forschung Musikpädagogik an der Hochschule Luzern – Musik. 2015 bis 2018 arbeitete er im Rahmen eines SNF-Projekts über die Beziehung zwischen Alphornmusik und Jodel und seit 2018 an einer musikkognitiven Studie über den Naturjodel. Er promoviert an der Universität Innsbruck über die Transkription des Jodels und anderer wortloser Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum.

Andrea Kammermann absolvierte an der Pädagogischen Hochschule Luzern die Ausbildung zur Primarlehrperson. An der Zürcher Hochschule der Künste studierte sie Musikpädagogik mit Vertiefung Musik und Bewegung, Schwerpunkt Rhythmik. Sie arbeitete mehrere Jahre an Volks- und Musikschulen. Seit 2015 ist Andrea Kammermann wissenschaftliche Mitarbeiterin im Kompetenzzentrum Forschung Musikpädagogik an der Hochschule Luzern – Musik. Sie promoviert an der Universität Innsbruck über die Beziehung zwischen Naturjodel und Emotion.

# Vom Tanzgeiger zur Appenzeller Streichmusik

## Zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit in der Schweizer Volksmusik<sup>1</sup>

Brigitte Bachmann-Geiser

### Die vokale Mehrstimmigkeit

Die spätmittelalterliche Musikhandschrift «Engelberg 314» enthält rund 400 weitgehend lateinische einstimmige Kirchengesänge. Unter den für Festtage ausgeschmückten Messesätzen und Lesungen finden sich 17 zwei- und 3 dreistimmige Stücke. Sie gelten als ältestes Zeugnis mehrstimmiger Musik der Schweiz (Garovi: 2015:30-32; CD «Codex Engelberg 314» im Internet).

Zur gleichen Zeit muss das mehrstimmige Singen aber auch bei der allgemeinen Bevölkerung bekannt gewesen sein, denn der spanische Reiseschriftsteller Pedro Tafur schilderte 1438 eine Beobachtung aus Baden im Kanton Aargau wie folgt:

«Das Volk daselbst kann durchwegs gut singen; bis zu den gemeinen Leuten herab singen sie kunstgemäss dreistimmig wie geübte Künstler» (Stehlin / Rhom 1926:54).

Gleichzeitig, von 1431-1449, konnten anlässlich des Konzils von Basel mehrstimmige Werke im franko-flämischen Stil gehört werden. Sie wirkten sich bis in abgelegene Bergtäler aus und animierten zur Nachahmung mehrstimmigen Singens. Von 1510-1530 notierte der Humanist Johannes Heer in Glarus 88 durchwegs drei- und vierstimmige Gesänge, und zwar geistliche und weltliche Lieder auf Lateinisch, Französisch, Italienisch und Deutsche. Unter ihnen dürfen mindestens drei als Volkslieder bezeichnet werden. Das Brauchlied «O, du armer Judas» mit der einfachen Melodie im Bass, ein ursprünglich lateinischer Hymnus aus dem 14. Jahrhundert, wurde jeweils am Karfreitag zur Judasaustreibung und im frühen 16. Jahrhundert als Spottlied unter dem Titel «O du armer Luther» gesungen (Geering / Trümpy 1967:30; Bachmann-Geiser 2000:125).

Populär wurde die vokale Mehrstimmigkeit vorerst in der Westschweiz. Jean Calvin lernte in Strassburg die auf Französisch übersetzten und von verschiedenen Komponisten, unter ihnen Claude Goudimel (um 1510-1572), vertonten Psalmen Davids kennen. Der Reformator brachte diese drei- und vierstimmigen Kirchenlieder 1541 nach Genf und veröffentlichte sie 1542. Sie durften in der neuen Kirche nur einstimmig, in Privathäusern aber mehrstimmig gesungen werden (Garovi 2005:61).

1573 legte Ambrosius Lobwasser die deutsche Übersetzung des «Psautier de Genève», das erste deutschsprachige Kirchengesangbuch, vor. Es wurde wie in der Westschweiz in der Kirche nur einstimmig, als Hausbuch aber bis ins 19. Jahrhundert mehrstimmig benutzt (Abb. 1). Diese erste deutschsprachige Volksliedersammlung mit drei- bis vierstimmigen Sätzen erlebte über hundert Auflagen und wurde noch 1987 bei ursprünglich aus dem Kanton Bern stammenden Old Order Amish in Berne, Indiana entdeckt (Bachmann-Geiser 1988:151; Garovi 2015:64).

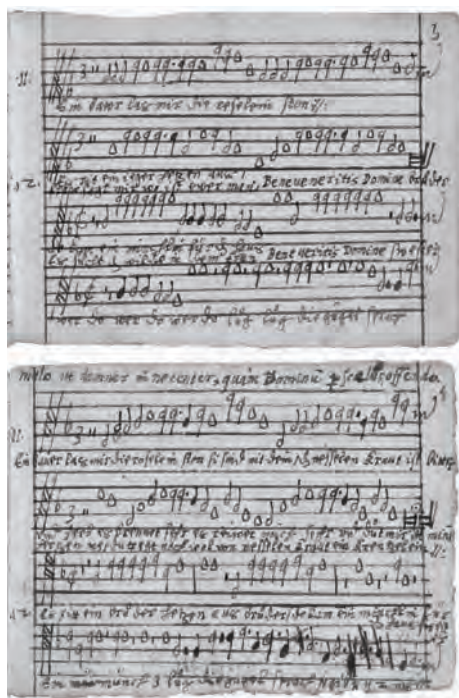
Weil es in der reformierten Schweiz bis ins 19. Jahrhundert untersagt war, Volkslieder mit unzüchtigem Inhalt zu singen – man befürchtete, ging es lustig und wild zu und her, einen Aufruhr bei den Untertanen –, dienten die Melodien der Lobwasser-Goudimel-Psalmen zur Maskierung unflätiger Texte. Der Reiseschriftsteller Christoph Meiners beobachtete 1785 in Nidau betrunkenen Bauern beim Psalmensingen. Wörtlich heisst es in «Brief aus der Schweiz»: «...sie singen diese Psalmen nicht aus Andacht, sondern weil sie nichts Anderes zu singen wissen» (Meiners 1785:60).

Man darf behaupten, dass die vokale Mehrstimmigkeit in der Schweiz von 1542 an, nämlich mit dem Erscheinen des Genfer Psalters, allgemein bekannt war.



<sup>1</sup> Der vorliegende Text ist eine verkürzte und vereinfachte Variante des Referats, das im Oktober 2018 an der Universität Mozarteum in Innsbruck, Fachbereich musikalische Ethnologie gehalten wurde. Es zeigt, wie sich die Mehrstimmigkeit im Volkslied anders als in der instrumentalen Volksmusik entwickelt hat.





*Ein bauer las mir die roselein ston.* Alt- und Tenor-Stimme. Aus: Ludwig Iselin: Stimmenbuch, Basel um 1574. Universitätsbibliothek Basel; Ms. F X 25, folio 3r

Als Beispiel eines Volksliedes diene ein Bicinium, das der Student Ludwig Iselin 1574 bereits in moderner Notenschrift aufgezeichnet hat, «*Ein bauer las mir die roselein ston*» (Greuter 2015:7; Abb. 2).

## Die Mehrstimmigkeit in der instrumentalen Volksmusik

Im 15. und 16. Jahrhundert tanzte man während den kriegsfreien Wintermonaten zum Feldspiel des Fussvolkes, Pfeife und Trommel, oder zum Dudelsack. Nachdem die dreisaitige Violine um 1530 in Norditalien aus vorlaufenden Streichinstrumenten entwickelt und um 1550 zur Viersaitigkeit erweitert worden war, diente sie vorerst nur zur Tanzmusik. Das älteste Zeugnis eines schweizerischen Tanzgeigers findet sich in einem Tafelgemälde von 1557, «Das Gastmahl des Herodes» des Luzerner Malers Martin Moser, und zeigt einen aufgeputzten Musikanten (Abb. 3). Hergelaufene Geiger, die weder eine Anstellung noch den Schutz einer lokalen Zunft genossen, wurden noch im 18. Jahrhundert wie Kriminelle behandelt, wie es das Schreiben von 30. August 1735 der Bernischen Obrigkeit an alle Amtsvorsteher schildert: «...allerhand fremde Gyger [...] im Bättel herumbstreichen [...] wirst sie aus dem Land weisen [...] und neben

*Abnemmung der Gygen noch mit Straffen [...] belegen*» (Burdet 1958:194).

Weil im reformierten Kanton Bern bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts nur stundenweises Tanzen an jährlich drei Sonntagen, nach militärischen Musterungen sowie an Hochzeiten und grossen Märkten erlaubt war, tanzte man in abgelegenen Bauernhäusern und Waldlichtungen oft heimlicherweise. Wurden so genannte Winkel Tänze aufgedeckt, musste meistens der Tanzgeiger als Anstifter des Übels büssen, wie es zum Beispiel das Chorgerichtsmanual, ein Strafregister, von Grosshöchstetten im Oktober 1673 schildert: "Hans Blum hat gyget: etliche batzen" (Freundliche Mitteilung von Hans Lehmann).

Für verbotene Tänze zog man eine einzige, oft sogar gedämpfte Geige vor, wie es Johannes Hutmacher um 1570 (1533-1590) in seinem «*Kunstabuch*» beschreibt:

*«Ich han an einem ort gsähen da man heimlich gygen wollt, da nam der gyger einen Sträl [Kamm] und stäckt ihn überwärdh [quer] vornen am sattel [Steg] uff die seite. das na(h)m der gygen die resonanz das man vor der stubenthür nit ghören möchte»* (Ms. Staatsarchiv Baselland Liestal, Inv. StABL. SL 5250.0067; Geiser: 1974: 74).



Martin Moser, Gastmahl des Herodes, dat. 1557, Kunstmuseum Luzern



Nach einer einzigen Geige zu tanzen war bis zu den gelockerten Tanzmandaten im 19. Jahrhundert aber nicht nur eine verbreitete Vorsichts- sondern auch eine Sparmassnahme. In seinem Roman „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“ von 1839 schildert Jeremias Gotthelf einen Markttag mit erlaubtem Tanz. Ein Bursche spricht ein Mädchen auf offener Strasse wie folgt an: „So bist auch zMärit? [...] Der Geiger wird dich gezogen haben“ (Bachmann-Geiser 2015:160). Gotthelf erwähnt das Tanzen nach einem einzelnen Geiger in seinem Prosawerk fünfmal (ebd.:162).

Warum liebten es die Tänzer auch bei offiziell erlaubten Gelegenheiten, nur nach der Musik eines einzigen Geigers zu tanzen?

Die Antwort ist einfach: weil sie für die Musik aufkommen mussten und ein einziger Musikanter billiger war als ein ganzes Ensemble. Der so genannte Tanzschenker zog nach jeweils drei Tänzen einen Batzen ein.

Zweistimmige Tanzmusik war aus akustischen Gründen bei Tänzen im Freien notwendig, wie es ein Aquarell aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts von Gabriel Lory, fils zeigt (Abb. 4). In der zweiten Hälfte des 19.



Gabriel Lory, fils (1784-1846), Hochzeitstanz in Münchenwiler, Kanton Bern. Privatbesitz Murten

Jahrhunderts wurden die Tanzmandate gelockert und offizielle Tanzveranstaltungen häufiger. (Bachmann-Geiser 2015:160). Die Wirte organisierten diese Anlässe, suchten und bezahlten die Musikanten und verkauften beim Eingang möglichst viele *Tanzbündel*, die es den Gästen erlaubten, alle Tänze mitzutanzten (Ringli 2006:72). Die ländlichen Gasthäuser mussten um einen grossen Saal erweitert werden.

Diese neuen Tanzsäle verlangten nach einer lautstärkeren Tanzmusik. Das bisher üblich gewesene *Langnauerörgeli* mit 9 Melodie- und 2 Bassknöpfen (Abb. siehe Bachmann-Geiser 2019:268) wurde um 1880 zum klangstärkeren *Schwyzerörgeli* mit 18 Bassknöpfen und vier Melodiereihen und damit zum mehrstimmigen, preisgünstigen und transportablen Klavierersatz ausgebaut (ebd.:272).

Die Wirte leisteten sich eigentliche Tanzmusikensembles. Aus lokalen Geigern, Militärmusikern mit Trompete, Klarinette, seltener mit Tuba als Bass, nach und nach einem Handharmonikaspieler und einem Bassgeiger formierten sich grössere und kleinere Musikantengruppen ad hoc. Sie wurden nach dem Vornamen des Bandleaders benannt. Die *Fränzlismusig* hatte ihren Namen zum Beispiel nach dem blinden Geiger Franz Waser (1858-1895) aus Tschlin im Unterengadin. Mittlerweile ist die Fränzlismusig zum Gattungsbegriff für eine aus Streichern und Bläsern gemischte Engadiner-Formation geworden, die die alten Bündnertänze noch heute spielt (CDs der Fränzlis da Tschlin, Zytglogge 4922; 2009).

Die ad-hoc-Ensembles aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden um 1900 zum *Ländler-Trio* mit Klarinette, Schwyzerörgeli und Bass und etablierten sich in den 1930er Jahren als *Ländlerkapelle* mit je zwei Klarinetten, Schwyzerörgeli und einer Bassgeige im so genannten *Bündnerstil*, im Unterschied zum *Innerschweizer Stil* (zwei Schwyzerörgeli, Klavier und Bass) und zum *Berner Stil* (2-4 Schwyzerörgeli und Bass).

Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden diese Standard-Ensembles schneller und schneller gespielt und von etwa 1970 an zu eigentlichen Ländler-Konzertensembles (Ringli 2006: 66ff.).

Rund um den Säntis – im Appenzellerland und im Toggenburg – ist die Violine nie durch die Handharmonika aus der Volksmusik verdrängt worden. Schon 1826 finden sich Dokumente zum Trio Violine, Hackbrett, Bass, Bassett (Streichinstrument zwischen Violoncello und Kontrabass). In der «Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern» dokumentieren eine

Radierung von Franz Niklaus König und die Notation von zwei Appenzeller Tänzen, wahrscheinlich durch Ferdinand Fürchtegott Huber dieses Trio (Bachmann-Geiser 1979: 95 und 96). Im gleichen Jahr hat Carl von Kronfels dieselbe Besetzung wie folgt beschrieben: "...im Weisbad [bestand] die Tafelmusik [...] aus einem Hackbrett, einer Geige und einem Bassett" (Kronfels 1826:140). Bei Alptänzen verzichtete man – wahrscheinlich aus Transportgründen – auf die Bassgeige, was Kronfels in derselben Publikation wie folgt beschreibt: «Die Musiker mit Hackbrett und Violine kamen. Setzten sich auf einen Felsen und jedermann tanzte und hüpfte rund um sie» (ebd.: 139).

Auch im berühmten Gemälde «Stubete auf Alp Sol» von 1865 verzichtete Emil Rittmeyer auf die Bassgeige und reduziert die Tanzmusik auf Violine und Hackbrett (Bachmann-Geiser 2019:259).

Nach 1870 wurde das traditionelle Trio um eine zweite Violine erweitert, wie es eine Foto von 1874 illustriert (Bachmann-Geiser 2019:251). 1892 wurde dieses Quartett mit einem Cello zu einem Quintett erweitert, eine Besetzung, die man später *Original Appenzeller Streichmusik* nannte (Engeler 1984:146) (Abb. siehe Bulletin GVS/CH-EM 2017)

Dieses rund um den Alpstein typische Ensemble kann am Landsgemeinde-Sonntag, am alten Silvester (13. Januar) in Urnäsch und in den Sommermonaten an Heimatabendenden, Konzerten für Touristen, gehört werden.

Bei Alptänzen werden die zweite Violine und das Violoncello durch die Handharmonika ersetzt, was lauter klingt und preisgünstiger ist, weil ein Musiker eingespart werden kann. Bei volkstümlichen Tanzveranstaltungen in Gasthäusern ersetzt man die zweite Geige und das Violoncello als Sparmassnahme oft mit dem Klavier. Ein reduziertes Ensemble darf aber nicht «Original» sondern bloss «Appenzeller Streichmusik» genannt werden.

Arnold Alder publizierte 1995 ein praxisorientiertes Heft unter dem Titel «Die Geige in der Appenzeller Musik». Nach der Diskussion über Phrasierung, Intonation und Vibrato schreibt er: «Die zweite Geige liegt allgemein unter der ersten Geige. Die zweite Geige begleitet die Melodie der ersten Geige in Terzen, Sexten oder Oktaven, spielt aber, seltener, auch in kontrapunktischen Linien, indem sie die Melodie imitiert oder paraphrasiert. Meistens aber spielt der zweite Geiger in Terzen und Sexten. Er muss sich der Melodie der ersten Geige im Klang und in der Lautstärke anpassen» (Alder 1995:12).

Erfahrene zweite Geiger sind in der Lage, die Begleitung zu improvisieren. Diese Stimme wurde bis in neuere Zeit sozusagen nie aufgeschrieben.

Fabian Müller und sein Team bearbeiteten und digitalisierten die von Hanny Christen weitgehend aus Tanzbüchern abgeschriebenen, über zehntausend einstimmigen Schweizer Volkstänze und legten sie 2002 in der Publikation «Schweizer Volksmusik-Sammlung» vor. Dieses Volksmusikgut wird mehrstimmig arrangiert und harmonisiert und in Stimmheften für den praktischen Gebrauch publiziert. Nun spielen alle Schweizer Volksmusik.

*Die Volksmusik hat ihren Platz gefunden*, konnte man 2017 in der Schweizer Musikzeitung lesen. Die Pädagogisierung der mehrstimmigen Schweizer Volksmusik ist nicht mehr aufzuhalten.

## Literatur

Arnold Alder: Die Geige in der Appenzellermusik. Anleitung für den Gebrauch der Violine in der Appenzeller Streichmusik. Mülirad-Verlag Zürich 1995 (Nr. 1025)

Wulf Arlt / Mathias Stauffacher (Hg.): Engelberg Stiftsbibliothek: Codex 314. Kommentiert und im Facsimile hg. von W. A. & M.S.. Amadeus-Verlag Winterthur 1986

Brigitte Bachmann-Geiser: Schweizer Kühreihen und Volkslieder. Faksimile-Nachdruck mit einem Kommentar von B.B.-G.. Atlantis Zürich 1979

Brigitte Bachmann-Geiser: Anstelle des Magnificat spielt der Organist das Spottlied "O du armer Judas". In: *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? Katalog der Ausstellung im Bernischen Historischen Museum Bern*. Hrsg. von Cécile Dupeux. Verlag Neue Zürcher Zeitung Zürich 2000, S. 125

Brigitte Bachmann-Geiser: Amische. Die Lebensweise der Amischen in Berne, Indiana. Benteli Bern 1988; 2/ Licorne Murten 2003

Brigitte Bachmann-Geiser: "Zwei lustige Geiger riefen zum Tanze". Tanzsitten im bernischen Mittelland zur Gotthelfzeit. In: *Der Tanz in der Dichtung – Dichter tanzen*, hg. von Gabriele Busch-Salmen, Monika Fink, Thomas Nussbaumer. Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Olms Hildesheim / Zürich / New York 2015: 157-165

Jacques Burdet: La danse populaire dans le pays de Vaud sous le régime des bernois. G. Krebs, imprimeur-éditeur Basel 1958 (Publications de la Société suisse des Traditions populaires, vol. 39)

Beat A. Föllmi: Calvin und das Psalmsingen. Die Vorgeschichte des Genfer Psalters. In: *Zwingliana* 36, Zürich 2009: 59-84

Angelo Garovi: Musikgeschichte der Schweiz. Stämpfli Bern 2015

Arnold Geering und Hans Trümpy (Hg.): Johannes Heer: *Liederbuch. Ein Musikheft aus der Zeit des Humanismus*. Codex 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Schweizerische musikforschende Gesellschaft Basel 1967

Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz GVS, Hrsg.; Schweizer Volksmusik-Sammlung. Die Tanzmusik der Schweiz des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aus dem Nachlass von Hanny Christen. Mülrad-Verlag, Zürich 2002.

Christoph Greuter: Radix. Musik in der alten Eidgenossenschaft aus Musikhandschriften und -drucken des 16. und 17. Jahrhunderts. Mülrad Verlag Altdorf 2014 (Mülrad Nr. 1068)

Hans Hürlemann und Amelia Magro: Brumbass, Geige, Hackbrett. 100 Jahre Appenzeller Streichmusik Alder. Verlagsgemeinschaft St. Gallen 1984

Hanns In der Gand: Volkstümliche Musikinstrumente in der Schweiz. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 36, 1937:73-120

Fr. Carl von Kronfels: Gais Weissbad und die Molkenkuren des Appenzellerlandes. Konstanz 1826

Christoph Meiners: Briefe aus der Schweiz. Zweiter Theil. Berlin 1785

Dieter Ringli: Schweizer Volksmusik: von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart. Mülrad-Verlag Altdorf 1/2006; 2/2017

Pia Schwab: *Die Volksmusik hat ihren Platz gefunden*. Interview mit Florian Walser. In: *Schweizer Musikzeitung*. Nr. 1 / 2. Januar / Februar 2017: 12 – 1

Karl Stehlin und Rudolf Rhommen: *Aus der Reisebeschreibung des Pedro Tafur, 1438 und 1439*. In: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 25, 1926:54).

# Hausorgeln im Bauernhaus - Warum?

## Anmerkungen zum Toggenburger Kontext

*Jost Kirchgraber*

Hausorgeln gab es nicht nur in den Städten, sondern auch auf dem Land, daselbst aber ausschliesslich in protestantischen Gegenden, so etwa im Emmental, im Appenzeller Vorderland, im Prättigau, im Zürcher Oberland – und eben auch im Toggenburg. Sich eine Hausorgel anzuschaffen war nicht billig. Wer leistete sich nun damals auf dem Land, eben im Toggenburg, so ein teures Ding? Leute wie Ulrich Bräker, der „Arme Mann im Tockenburg“ sicher nicht. Er ist jedoch nicht der Maßstab für den damaligen wirtschaftlichen Standard dieser Talschaft.

### Das Toggenburg im 18. Jahrhundert

Zu sagen ist, dass diese Talschaft nach 1750 eine wirtschaftliche Blütezeit erlebte (sonst hätte ja auch Bräker sich sein brotloses Literatentum niemals leisten können). Stichworte sind: Friedenszeit, die Baumwolle, welche neuen Schwung in die bäuerliche Heimweberei brachte, es entwickelte sich ein eigentliches protoindustrielles Fabrikantentum, die Kartoffel kam auf, und ein sehr wohlmeinender Landesherr, Fürstabt Beda, liess seine Untertanen gewähren. Die schönen, stolzen Toggenburger Häuser zeugen von dieser Wirtschafts- und eben dadurch auch Kulturblüte, und für die Innenausstattung im Haus liess man sich auch etwas kosten, wie die ja berühmte Toggenburger Möbelmalkunst zeigt.

Im Toggenburg wurden innerhalb von 70 Jahren über hundert Hausorgeln gebaut. Heute sind noch etwas mehr als 80 erhalten, verstreut bis ins Bergell, auch in Städte, sogar bis nach Übersee. Aber noch immer stehen (zum Beispiel in Unterwasser/Wildhaus) 5 Orgeln an ihrem originalen, ursprünglichen Standort, vier davon in Bauernhäusern. Es waren also durchaus Bauern, aber auch lokale Amtsträger (die ja stets gleichzeitig auch noch Bauern waren), ebenfalls Schulmeister und etwa auch ein Pfarrer, die sich eine Orgel anschaffen wollten. Zahlreiche dieser Instrumente sind mit weiblichen Besitzernamen angeschrieben, offenbar ursprünglich vorgesehen als Frauengut.

Die älteste ist mit 1754 datiert und stammt von Wendelin Looser. Er hatte seine Werkstatt im Blomberg bei Ebnat-Kappel. Und er war nicht der einzige. Die Sammlung Edelmann – zu sehen im neu gestaltete Museum Ackerhus in Ebnat-Kappel, enthält 7 Orgeln von 4 verschiedenen toggenburgischen Orgelbauern.



Wendelin Looser



Joseph Looser



Melchior Grob



Heinrich Ammann

Fraglos musste eine solche Investition als wichtig empfunden worden sein. Aber inwiefern? Um quasi hoch anzugeben, aus Gründen der Repräsentation?



## Warum also eine Hausorgel? – Und wozu?

Primär einmal ganz bestimmt nicht zur Unterhaltung. In erster Linie spielte man darauf nicht zum Tanz auf, sondern zur Illumination der Andacht, zur Ehre Gottes. Die Religion, die gläubige Gottesfurcht war die einzige Sicherheit, die man besass. Die Hausorgel als Investition.

Zum Warum gibt es die These, dass die Hausorgel eine Folge des Zwinglianischen Verdiktes darstelle. Man hat das immer so kolportiert. Dazu sind aber zwei Fragen vorzubringen. Erstens: Wieso trat die Hausorgel nicht flächendeckend in sämtlichen reformierten Landschaften, sondern bloss in ganz bestimmten, auf? Und zweitens: Warum erst 200 Jahre nach Zwinglis Tod? Im Toggenburg zum Beispiel erst zu einer Zeit, da in mehreren Kirchen die Orgel nachweislich bereits wieder den Gemeindegottesdienst begleitete. Der direkte Grund liegt anderswo.

## Pietismus

Das ist ein Sammelbegriff für verschiedene Glaubens-Strömungen, die vom Norden und Osten Deutschlands ausgingen. Strömungen, die bestrebt waren, die Gotteserfahrung wieder persönlicher zu vermitteln, als es bloss von der Kanzel herab möglich war, um also nicht bloss den Kopf, sondern direkt und unmittelbar das Herz anzusprechen. Die Andacht also nicht in Form einer sozusagen wissenschaftlichen Exegese des Bibelworts wie im öffentlichen Kirchenraum. Nein, eher privat, im Haus; dort in der Firstkammer gab die vertraute Gemeinschaft den Rahmen vor, worin man sich nahe sein und man sich berühren und erwärmen lassen konnte von Nähe und Intimität. Nicht ein akademisch zertifizierter Pastor, sondern durchaus ein Laie, vielleicht über Nacht erweckt, aber mit emotionaler Ausstrahlung, der sich als Sprachrohr Gottes verstehen durfte und seine Schäflein ausserhalb der Kirche im privaten Zirkel zusammenrief. Bräker selbst schildert das am Anfang seiner Lebensbeschreibung (Abschnitt 6):

*Meine Grossmutter und die Frau im andern Haus waren zwo Schwestern; fromme alte Mütterle, welche von andern gottseligen Weibern in der Nachbarschaft fleißig besucht wurden. Damals gab es viel fromme Leuthe daherum. Mein Vater, Großvater, und andere Männer, sahen's zwar ungern; durften aber nichts sagen, aus Furcht, sie könnten sich versündigen. Der Bätbeele war ihr Lehrer, ein großer langer Mann, der sich nur vom Kuderspinnen und etwas Almosen nährte. In Scheftenau war fast in jedem Haus eins, das ihm anhing. Meine Grossmutter nahm mich oft mit zu diesen Zusammenkünften. Was eigentlich da verhandelt wurde, weiß ich nicht mehr; nur so viel, daß mir die Zeit verzweifelt lang war. Ich mußte mäuslinstill sitzen, oder gar knien...*

Als zentrales Organ der emotionalen Wahrnehmung galt das Herz. Es wurde zum pietistischen Emblem. Beim jungen Ulrich Bräker kommt kein Wort in seinen frühen Schriften häufiger vor als „Herz“. Überhaupt hat ja der Pietismus jene literaturgeschichtlich so bedeutende und spezifisch deutsche Bewegung des Sturm und Drang mit seinem „Gefühl ist alles“ viel stärker erfasst, als man gemeinhin annimmt und weiss. Man denke an den jungen Goethe und seine Beziehung zur Herrnhuterin Susanne von Klettenberg.

*Wenn Ihrs nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen,  
Wenn's Euch nicht aus der Seele dringt  
Und mit urkräftigem Behagen  
Die Herzen aller Hörer zwingt.*

Derselbe Faust sagt dann ein paar Zeilen weiter unten:

*Doch werdet Ihr nie Herz zu Herzen schaffen,  
Wenn es Euch nicht von Herzen geht.*

Kein Wunder, dass in der pietistischen Andacht der Musik eine wichtige Rolle zukam. Denn von allen Künsten berührt die Musik (man entschuldige das Klischee) am unmittelbarsten. In Herrnhut – von wo ein zentraler Zweig des Pietismus seinen Ausgang nahm – zeigte man mir einen Gartenpavillon, worin

einst auch eine Orgel gestanden habe. Im Toggenburg wie in allen ländlichen Gebieten der Schweiz, wo die Hausorgel beliebt wurde, hatte das pietistische Konventikelwesen Fuß gefasst und sich ausgebreitet.

## Bildbelege hierzu

Johann Arndt war der eigentliche Vater des Pietismus. Sein Buch *Vom Wahren Christentum*, habe ich in vielen Bauernhäusern des Toggenburgs noch angetroffen. Es ist mit vielen und vom Autor kommentierten Illustrationen ausgestattet. Zwei davon zeigen die Hausorgel.



Johann Arndt (1555-1621)



Ein anderes frommes Buch ist *Das mit Jesu gekreuzigte Herz*, erschienen 1691 und verfasst von der frühen Pietistin Magdalena Sibylla von Hessen-Darmstadt, der späteren Herzogin von Württemberg. Von diesem Buch gibt es eine Ausgabe, die 1770 (ausgerechnet) in Zürich erschienen ist, bestückt mit emblematischen Holzschnitten, und wieder die Hausorgel, gespielt von einem Puttenengel.



Musikalische Andachtsbücher, auch in der Schweiz. Unter anderem das *Singende und spielende Vergnügen reiner Andacht* von Johannes Schmidlin (Erstauflage 1758). Das Vorsatzblatt zeigt eine erweckte Dame beim Orgelspiel, eine zweite sitzt neben ihr, singend und mit erleuchtetem Herzen. Johannes Schmidlin (1722-1772)



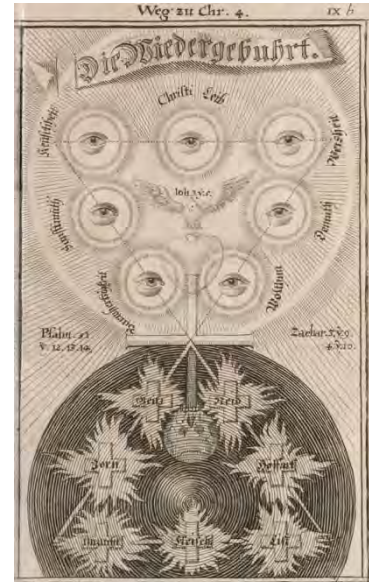


Im Emmental, in Kleinhöchstetten, steht eine Hausorgel, die den Bezug zum Pietismus selber unmittelbar belegt, indem beide Flügeltüren auf der Innenseite mit scheinbar rätselhaften Sinnbildern bemalt sind:



Kleinhöchstetten, erbaut 1787

Ein sehr bedeutender Mann für den Pietismus war Jakob Böhme aus Görlitz. Sein Gedankengut war prägend für diese Strömung. Jakob Böhme entstammte einer Bauernfamilie, konnte jedoch das Schusterhandwerk erlernen. In einer Ausgabe von Boehmes sämtlichen Schriften aus dem Jahr 1730 (11 Bände) erläutern Kupferstiche seine Theosophie. Es sind emblematische Bilder und für den Laien nicht ohne weiteres lesbar. Die eine Malerei zeigt die Wiedergeburt für die fromme Seele und als Spiegelbild den finsternen Ort, wo für die 7 schlimmsten Sünden gebüßt wird. Die andere bildet Böhmies Rätselbild der Gnaden=Wahl ab.



Jakob Böhme (1575 - 1624)

Der Pietismus sprach die Gefühle an, und diesem Angebot erlagen ganz besonders die Frauen. Es gibt unzählige pietistische Erbauungsbücher, speziell für das weibliche Herz gedacht. Ein Beispiel ist *Des mit JESU verlobten Tugend-liebenden Frauenzimmers Allerschönster Seelen=Schmuck*:



Johann Quirsfeld (1642-1686)

Schon vom schmal-hohen Format her (7 x 16.5 cm) ist es geeignet für ins Handtäschchen. Illustriert ist es natürlich gleichfalls mit einer Frau an der Orgel.

Orgeln im Toggenburg sind sehr oft Frauen zugedacht gewesen, wie deren Besitzerinschriften bezeugen.



Das Ackerhus in Ebnat-Kappel beherbergt eine sehr schöne Handschrift aus dem Jahr 1770: *Dises so genante Schlag. Buch der Wohl Ehr u. Tugendreichen Frauen: Ursula Ziebächin Zu Neßlau, Im Jahr Christi, da man zelt 1770*. Die Notationen, allerdings hier dem Clavier zugedacht, aber sicher auch der Orgel, beziehen sich ausschliesslich auf geistliche Gesänge.

Das sind ein paar Anmerkungen zu einem, nicht dem einzigen, aber (wie mir scheint) wichtigen Hintergrund und Ursprung der ländlichen Hausorgel innerhalb der Schweiz.

## Und zum Schluss

Auch wieder eine Frau. Es ist Aline Valangin 1889-1986 (Ascona), die hier an einer Toggenburger Hausorgel sitzt. An welcher? Gibt es dieses Instrument noch? Das ist noch nicht eruiert. Im Wachterverzeichnis ist es nicht aufgeführt. Dieses Foto entdeckte ein Freund von mir vor ein paar Jahren auf dem Monte Verità.

Aline Valangin, die berühmte Schriftstellerin, Pianistin, Psychoanalytikerin, Frau von Wladimir Rosenbaum und Geliebte namhafter Persönlichkeiten. Was hat sie wohl darauf gespielt?





# Schweizer Volksmusik auch aus persönlicher Sicht

## Neuaufgabe eines Standardwerks mit spannender Ergänzung

Erich Hergen

Die Zweitaufgabe des Buchs von Dieter Ringli über die Schweizer Volksmusik liegt vor, ergänzt mit Fachbeiträgen über Tanzmusikinstrumente und ihre prägenden Persönlichkeiten. Es liest sich wie ein musikalischer Schweizer Reiseführer.

Nach der erfolgreichen Erstauflage des Buchs «Schweizer Volksmusik. Von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart» von Dieter Ringli liegt die Zweitaufgabe vor, ergänzt mit Fachbeiträgen über Tanzmusikinstrumente in der Schweizer Volksmusik und ihre prägenden Persönlichkeiten. Dieter Ringli beschreibt im Buch die Geschichte der traditionellen und innovativen Schweizer Volksmusik auf eine süffige und leichtverständliche Art. Er hat die Texte der Erstauflage überarbeitet und die Geschichte bis zum heutigen Zeitpunkt erweitert. Erschienen ist das umfangreiche Werke im Mülirad-Verlag in Altdorf.

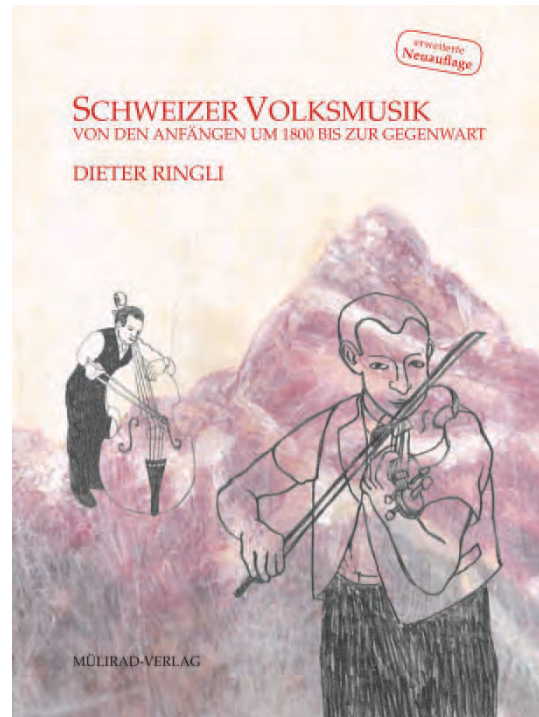
### Dieter Ringli

«Volksmusik ist eine komplizierte Sache, obwohl ihr oft vorgeworfen wird, sie sei zu simpel, zu einfach», schreibt Dieter Ringli. Der Begriff «Volksmusik» sei ebenso weit verbreitet wie umstritten. «Einerseits beschreibt Volksmusik dem Wort nach jene Musik, die das Volks macht oder hört. Andererseits ist Volksmusik ein Stilbegriff, der eine bestimmte Art von Musik bezeichnet. Welche Musik das sei, darüber scheiden sich die Geister.» 2015 gab er zusammen mit Johannes Rühl das Buch «Die Neue Volksmusik», 17 Porträts und eine Spurensuche in der Schweiz.

Dieter Ringli, geboren 1968 in Küsnacht bei Zürich, erhielt schon früh klassischen Unterricht in Klavier, später auch in Querflöte und sammelte musikalische Erfahrungen als Gitarrist in Folk-, Punk-, Blues- und Hardrock-Bands, aber auch als Männerchorleiter. Er studierte schliesslich Musikwissenschaft, Musikethnologie und Philosophie in Zürich, arbeitete dann als Assistent am Musikethnologischen Archiv der Universität Zürich und doktorierte 2003 mit einer Dissertation über die Schweizer Volksmusik. Er war Oberassistent an der Universität Zürich (bis 2008), ist seit 2001 Dozent für Musikgeschichte, Europäische Volksmusik und aussereuropäische Musik an der Musikhochschule Luzern und unterrichtet seit 2008 auch Pop-Ästhetik, Musikethnologie und Forschungsmethodik an der Zürcher Hochschule der Künste. Nebenher ist er als freischaffender Musiker tätig. Daneben ist er auch als Musiker (Gitarre und Halszither) im Bereich der Neuen Volksmusik aktiv. Dieter Ringli lebt mit seiner Frau und zwei Töchtern im Zürcher Oberland. Er ist ein anerkannter Spezialist für Schweizer Volksmusik.

### Neu mit zehn Fachbeiträgen

Die Fachbeiträge entstanden in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz (GVS), ergänzt mit Bildern. Eine Volksmusikantin und neun Volksmusikanten der jüngeren Zeit berichten über die Herkunft und den Gebrauch der Instrumente in der Schweizer Volksmusik. Der Schwerpunkt liegt jedoch auf einer Auswahl von Musikanten, die zu ihrer Zeit prägend waren. Die Beiträge sind sehr persönlich gehalten und haben weder den Massstab der Wissenschaftlichkeit noch den Anspruch der Vollständigkeit. «Es ist eine Zusammenstellung von Wissenswertem und persönlich Erlebtem sowie eine Anregung, sich mit der Spielweise und der Musik dieser prägenden Volksmusikanten auseinanderzusetzen», erklärt Komponist Fabian Müller, Vizepräsident der GVS.



## Ein Standard- und Nachschlagewerk

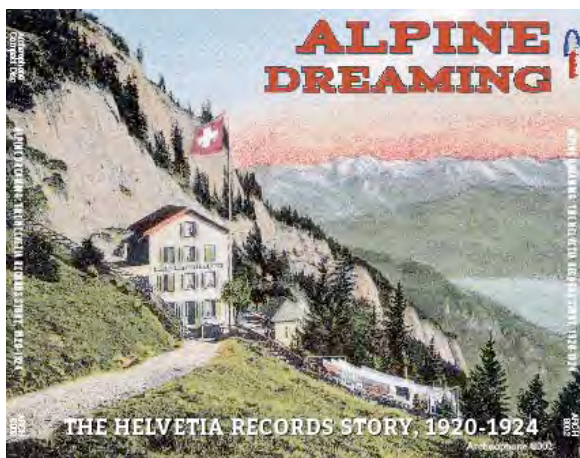
Das Buch muss nicht wie ein Roman gelesen werden. Man kann es kapitelweise aufschlagen oder als Nachschlagewerk benutzen. Themen wie das Unspunnenfest, das Jodellied oder die «neue» Volksmusik werden aufgegriffen. Instrumente wie das Alphorn oder Stile und Gattungen der Volksmusik werden vorgestellt. Bei den Fachbeiträgen zu den Tanzmusik-Instrumenten und prägenden Persönlichkeiten schreibt Andreas Gabriel über die Geige, Pius Baumgartner über die Klarinette, Heinz della Torre über Blechblasinstrumente, Fränggi Gehrig über das Akkordeon, Markus Flückiger über das Schwyzerörgeli, Mauro Garbani über das Organetto, Marion Suter über das Klavier, Pirmin Huber über den Kontrabass, Roland Küng über das Hackbrett und Alois Gabriel über die Perkussion. Über 50 prägende Persönlichkeiten werden kurz beschrieben, beispielsweise Noldi Alder, Kasi Geisser, Domenic Janett, Ferdinand Lötscher, Albert Hagen, Rees Gwerder, Alois Schilliger oder Domini Marty. Das Buch gibt auch viele Hinweise zu Regionen, Büchern, Noten, Institutionen oder Internetseiten im Zusammenhang mit der Schweizer Volksmusik. Es ist eine Art volkskundlicher und volkstümlicher Reiseführer durch die Schweiz.

|                                                                                                                                                                                                                                                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ringli, Dieter: Schweizer Volksmusik. Von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart, erweiterte Neuauflage mit zehn Fachbeiträgen zu den Tanzmusik-Instrumenten und prägenden Persönlichkeiten, 308 Seiten, bebildert, Mülirad-Verlag, Altdorf 2017. |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

# Grammy Nominierung für Schweizer Volksmusik aus den USA

*Brigitte Bachmann-Geiser*

1920 gründete Ferdinand Ingold, ein gebürtiger Schweizer aus Monroe, Wisconsin, das Label «Helvetia» und publizierte in vier Jahren 18 Schellackplatten. Bereits 1924 war das bei Amerika-Schweizern begeistert aufgenommene Unternehmen wegen Forderungen der Steuerbehörde am Ende und sollte beinahe hundert Jahre vergessen bleiben. Vor kurzem wurde Ingolds Anthologie restauriert, neu gemastert und 2018 in einem Album mit zwei CDs unter dem Titel «Alpine Dreaming» ediert. Das amerikanische Helvetia-Repertoire enthält Melodien aus der Schweiz, dem Tirol und aus Deutschland, nämlich virtuose Instrumentalstücke, Chorsätze und Jodellieder aus Schweizer Gemeinden in New Jersey, Ohio und Wisconsin. In einem 60-seitigen, reich bebilderten Booklet schildert der amerikanische Volkskundler James P. Leary die Volksmusikszene der aus der Schweiz stammenden Siedler am Michigan- und Erie-See sowie an der Nordostküste der USA. Interessant sind vor allem die illustrierten Biographien der Interpreten und die Story der Platten-Firma. Zudem gibt der Herausgeber zu jedem Track Informationen und führt die Liedtexte zweisprachig an. Während die sorgfältig recherchierte Geschichte des Labels «Helvetic» und Kurzbiographien der Interpreten nur auf Englisch publiziert sind, findet man unter den 25 englischen Liedstrophen 21 auch in deutscher Übersetzung. Das Repertoire dieser Volks- und Jodellieder wie Zum Beispiel «Ach Mueter, liebi Mueter», «Der Entlebucher Kuhreihen», «Und uf dr Wält si kener Lüt», «Vo Luzern uf Wäggis zue» sind weitgehend der Sammlung «Im Röseligarte» entnommen und entsprechen den Titeln, die in den 1920er Jahren in der Schweiz gesungen wurden. Und auch bei uns waren Weisen aus Deutschland und dem Tirol wie «Hüttel am Rhein» und «Sah ein Knab ein Röslein stehn» beliebt. Die interessante Anthologie aus Nordamerika hat also auch dokumentarische Bedeutung für die schweizerische Volksmusik.



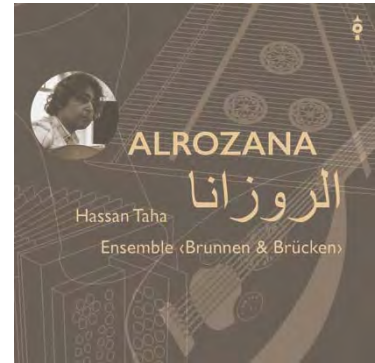
*Alpine Dreaming: The Helvetia Records Story, 1920-19924, Mills Music Library und Center for the Study of Upper Midwestern Culture der Universität Wisconsin in Madison.*

# Alrozana

## Komposition mit volksmusikalischen Elementen aus Syrien und der Schweiz

Brigitte Bachmann-Geiser

Heinrich Szadrowsky, ein geflüchteter Badenser, hat vor 150 Jahren die ersten umfassenden Aufsätze über Schweizer Volksmusik publiziert, und Hanns In der Gand, ein ursprünglicher Pole mit dem Namen Krupsky, sammelte und edierte Volkslieder in allen Landessprachen. Migranten beobachten die Volkskultur ihrer Wahlheimat oft aufmerksamer als einheimische Kulturträger. Während für Schweizerinnen und Schweizer Alphorn, Schwyzerörgeli, Hackbrett und Volkslieder selbstverständlich sind, achtete der syrische Komponist Hassan Taha (\*1968 in Homs) mit offenen Ohren auf die musikalische Tradition seiner neuen Umgebung. Als Ausdruck seines eigenen Lebensmusters ist es ihm gelungen, die Musik seiner alten mit jener seiner neuen Heimat zu verbinden und auf die musikalischen Schönheiten und Besonderheiten beider Kulturen aufmerksam zu machen.



Begleitet vom Ensemble «Brunner und Brücken» mit traditionellen Musikinstrumenten der Schweiz und der arabischen Laute (*oud*) erhalten die von Taha ausgewählten Melodien aus der Sammlung «Im Röseligarte», gesungen von der Berner Jodlerin Barbara Berger, eine neue Qualität, und man erkennt die verblüffende Ähnlichkeit zwischen dem «Guggisbergerlied» und den melancholischen syrischen Liebesliedern «Hal asmar ellon» und «YA tera tiri», die Najat Suleiman, Hassans Ehefrau, mit schöner Stimme interpretiert.

Der Chorleiter Hans Martin Stähli leitet das neue Ensemble und organisiert zudem Aufführungen des einstündigen Werkes «Alrozana». Der Name dieser gelungenen Komposition geht auf ein italienisches Schiff zurück, das während der grossen Hungersnot im frühen 20. Jahrhundert Nahrung nach Syrien brachte. «Alrozana» bezeichnet aber auch ein kleines Fenster, durch welches sich junge Leute unbemerkt Liebesworte zuflüstern konnten. Und so wird das durch Zytglogge sorgfältig produzierte Album zu einem Fenster zur Musikkultur unserer Gäste aus Syrien. Man erkennt die traditionelle Einstimmigkeit orientalischer Lieder im Unterschied zu unseren Chorsätzen und entdeckt ein Tonsystem, das nicht auf Dur- und Moll-Tonarten aufgebaut ist. Der so genannte *Maqam* verfügt über 70 verschiedene Tonleitern als Grundstrukturen melodischer Improvisation (*Modus*) und *Wazn* (*Mass*) bezeichnet drei rhythmische Zeiteinheiten: *Dum*, *Tak*, *As*.





## **Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz GVS**

Société pour la musique populaire en Suisse SMPS

Società per la musica popolare in Svizzera SMPS

Societad per la musica populara en Svizra SMPS

### **Wer wir sind:**

Die GVS ist ein Verein mit Sitz in Altdorf, welcher 1979 auf Initiative der Nationalen Schweizerischen UNESCO-Kommission gegründet wurde und die Interessen der Volksmusik gesamthaft und im einzelnen vertritt.

### **Was wir bezwecken:**

Die GVS setzt sich für die Erforschung und Förderung der Schweizer Volksmusik und deren Anerkennung im Musikleben des Landes ein.

Zu unseren Mitgliedern gehören nebst zielverwandten Institutionen Musikwissenschaftler, Musikpädagogen, Medienschaffende, Interpreten, Verleger, Tonträger-Produzenten, Komponisten und Textautoren. Die Mitgliedschaft (bei einem bescheidenen Jahresbeitrag) steht denjenigen offen, für welche die Volksmusik ein wichtiges Anliegen ist.

### **Qui sommes-nous?**

Fondée en 1979 sur l'initiative de la Commission nationale suisse pour l'UNESCO, la SMPS, dont le siège se trouve à Altdorf, défend les intérêts généraux et particuliers de la musique populaire.

### **Quel est notre objectif?**

La société a pour objectif l'étude et la promotion de la musique populaire suisse ainsi que son intégration au sein de la vie musicale de notre pays.

La SMPS compte parmi ses membres, en plus des institutions à buts similaires, des musicologues, professeurs de musique, professionnels des médias, interprètes, éditeurs, producteurs d'enregistrements sonores, compositeurs et auteurs. Tous ceux qui aiment la musique populaire peuvent devenir membre en versant une modeste cotisation annuelle.

### **Chi siamo?**

Fondata nel 1979 su iniziativa della Commissione nazionale svizzera per l' UNESCO, la SMPS, con sede ad Altdorf, ha come scopo la difesa degli interessi generali e particolari della musica popolare.

### **Qual è il nostro obiettivo?**

La SMPS annovera fra i suoi membri, oltre a numerose istituzioni con obiettivi analoghi, musicologi, professori di musica, professionisti dei media, interpreti, editori, produttori di registrazioni sonore, compositori e autori di testi. Tutti coloro che amano la musica popolare hanno la possibilità di diventare membri, versando un modico contributo annuale.

### **Sekretariat / secrétariat / segretariato:**

c/o Haus der Volksmusik  
Lehnplatz 22  
CH-6460 Altdorf

Tel: +41 871 15 41

E-mail: [info@gvs-smps.ch](mailto:info@gvs-smps.ch)

Internet: [www.gvs-smps.ch](http://www.gvs-smps.ch)

### **Vorstand / Conseil / Consiglio direttivo:**

Silvia Delorenzi-Schenkel Biasca/TI (Präsidentin)  
Fabian Müller Zürich (Vizepräsident)  
Barbara Kamm Rapperswil-Jona/SG (Sekretariat/Kassierin)  
Dieter Ringli Seegräben/ZH (Aktuar)  
Chatrina Mooser Birmensdorf/ZH  
Barbara Betschart Schwyz/SZ  
Alois Gabriel Obbürgen/NW

**The Swiss Society for Ethnomusicology CH-EM aims at promoting all efforts to document, research, study and distribute traditional and popular music of all countries, including their dances and other performing arts. The CH-EM, as National Committee Switzerland, represents the interests of the International Council for Traditional Music ICTM in Switzerland. Membership is open to individuals and institutions concerned with or interested in the activities of the CH-EM.**

Die CH-EM bezweckt die Förderung aller Bestrebungen, die der Dokumentation, Erforschung und Verbreitung traditioneller und populärer Musik aller Länder dienen, einschliesslich der entsprechenden Formen des Tanzes und des Theaters. Sie vertritt als National Committee Switzerland die Interessen des International Council for Traditional Music ICTM in der Schweiz. Die Mitgliedschaft steht allen natürlichen und juristischen Personen offen, die sich für die Tätigkeiten der CH-EM interessieren.

La CH-EM a pour but d'encourager toutes les actions mises en faveur de la documentation, de la recherche et de la diffusion des musiques traditionnelles et populaires de tous les pays, y compris les formes de danse et de théâtre qui leur sont liées. Elle représente en tant que Comité national suisse les intérêts en Suisse de l'International Council for Traditional Music ICTM. L'adhésion est ouverte à toute personne physique et morale s'intéressant aux activités de la CH-EM.

La CH-EM ha come scopo quello d'incoraggiare tutte le azioni volte a favorire la documentazione, la ricerca e la diffusione delle musiche tradizionali e popolari di tutti i paesi, comprese le forme di danza e di teatro ad esse collegate. La CH-EM rappresenta in Svizzera gli interessi dell'International Council for Traditional Music ICTM. L'adesione è aperta a qualsiasi persona fisica e giuridica interessata alle attività della CH-EM.

La CH-EM ha la finamira da sustegnair mintga acziun en favur da la documentaziun, perscrutaziun e diffusziun da las musicas tradiziunalas e popularas da tut ils pajais, cumprais las furmas relativas da saut e teater. La CH-EM represchenta sco Comité naziunal svizzer ils interess da l'International Council for Traditional Music ICTM. La commembranza è averta a tut las personas natiralas e giuridicas che s'interessan per las activitads da la CH-EM.

*Further information*

Helena Simonett  
Swiss Society for Ethnomusicology  
c/o Lucerne University of Applied Sciences and Arts  
Zentralstr. 18  
CH-6006 Lucerne  
Switzerland

E-Mail: [info@ch-em.ch](mailto:info@ch-em.ch)

Internet: [www.ch-em.ch](http://www.ch-em.ch)



Ueli Mooser

# Die instrumentale Volksmusik

Grundlagen und Musizierpraxis der Ländlermusik  
Formen – Modelle – Beispiele – Anregungen

Zeichnungen von Linda Graedel



**Ueli Moosers Standard-Werk ist online!**

[www.volksmusik.ch](http://www.volksmusik.ch)

Vollständig aktualisiert, überarbeitet und neu mit vielen  
Tonbeispielen versehen, bleibt es das unverzichtbare  
Nachschlagewerk der Schweizer Volksmusik.