

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

Drei Blicke auf ein Festival

Stubete am See 2014

**Die Angst vor der Aura
Neue Musik und Volksmusik**

**«Diese Musik soll weiterleben!»
Zur Überlieferung der Fränzli-Musik**

Die Halszither in der Schweiz

Das Joneli-Hackbrett

„Jüüzli“ of the Muotatal

Titelfoto: Junge Musikanten der Musikschule Uri am Volksmusikfestival Altdorf 2014
Foto: Christof Hirtler

Impressum

Bulletin

Publikationsorgan der GVS/SMPS und der CH-EM

Redaktion: Marc-Antoine Camp, Dieter Ringli, Silvia Delorenzi-Schenkel

Kontakt:

Fabian Müller

Weinplatz 4

CH-8001 Zürich

Nachdrucke nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Redaktion

Editorial	5
Drei Blicke auf ein Festival Alois Gabriel, Köbi Gantenbein und Madlaina Janett	6
Rückblick auf die Stubete am See 2014 Florian Walser und Joahnnes Schmid-Kunz	22
Die Angst vor der Aura Neue Musik und Volksmusik Johannes Rühl	26
Buchhinweis: Das Neue in der Volksmusik der Alpen Brigitte Bachmann-Geiser	31
Ueli Alder (1922-2014) - Nachruf Brigitte Bachmann-Geiser	32
«Diese Musik soll weiterleben!» Zur Überlieferung der Fränzli-Musik Men Steiner	33
Die Halszither in der Schweiz Brigitte Bachmann-Geiser	44
Buchhinweis: Eine neue Publikation zur Glarner Zither Brigitte Bachmann-Geiser	51
Zum 100. Geburtstag von Lorenz Giovanelli Renate Rubin	52
Projekt Blechtanzmusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts Lorenz Stöckli	55
Das Joneli-Hackbrett András Bodoky	58
Haus der Volksmusik - Jahresrückblick 2014 Markus Brülisauer	63
Rothuus Gonten - Das Ureigenste, was wir ausdrücken können Barbara Betschart	65

Annual Report of the CH-EM for the ICTM	69
Marc-Antoine Camp	
Tonträgerhinweis: Dunkle Seiten	69
Marc-Antoine Camp	
Jüüzli of the Muotatal – A Swiss Yodelling Series	70
Hugo Zemp	
A Mathematical Approach to Swiss Natural Yodels II	82
Rolphe F. Fehlmann	

Editorial

In dieser Ausgabe des Bulletins geht es fast ausschliesslich um Schweizer Volksmusik – als wollten wir jegliches Fremde nach der Annahme der Masseneinwanderungsinitiative im Februar 2014 ausschliessen. Das Abstimmungsergebnis, das – beispielsweise bei den Musikhochschulen – postwendend Auswirkungen zeigte, mögen wir aus der grundsätzlich apolitischen Position der das Bulletin herausgebenden Verbände nicht kommentieren. Jedoch möchten wir einem Eindruck entgegenwirken, dass territoriale Grenzen für die Volksmusikszene, die Volksmusikforschung und Musikethnologie der Schweiz künftig Schranken für den Austausch und für das Erkenntnisinteresse sein könnten. Das Gegenteil ist der Fall: Wie in der Vergangenheit bleibt die Volksmusik und ihre Erforschung in Zukunft mit Regionen im nachbarschaftlichen und entfernten Ausland verbandelt. Unvorstellbar wäre es, dauerhaft eine Käseglocke über die Musiklandschaften der Schweiz zu legen. Denn dafür sind zu viele Akteure des Musikbereichs zu mobilitätsgewohnt, zu viele durch die digitalen Medien globalisiert, vor allem zu viele in ihrem Schaffen von ästhetischer Neugier und dezidiert nicht von bestimmten politischen Zielsetzungen geleitet. Und dies gilt auch für das Bulletin, dessen diesjährige Inhalte nur zufälligerweise auf die Volksmusik in der Deutschschweiz beschränkt sind, mit einer Ausnahme, die uns einen Blick in die Volksmusik romanisch Bündens gewährt. Das Bulletin ist ein offenes Forum, das Berichte über ganz unterschiedliche Musik veröffentlicht, Überraschendes präsentiert und jungen Autorinnen und Autoren erste Publikationsmöglichkeiten bietet.

Die Möglichkeiten, Grenzen zu überschreiten, sind dem Kulturbereich eingeschrieben, so beispielsweise bei experimentellen Strömungen mit und in der Volksmusik, über die Johannes Rühl sich in einem Beitrag des vorliegenden Bulletins Gedanken macht. Verschiedenartige Klangsprachen begegnen sich hier, allfällige Unterscheidungslinien zwischen Genres werden verwischt. Dass Grenzüberschreitungen bereits in der musikalischen Vergangenheit eine Rolle spielten, illustriert Brigitte Bachmann-Geiser in ihrer ikonographischen Studie zur Halszither in der Schweiz. Sie legt nahe, dass das handwerkliche Wissen des Halszitherbaus durch Menschen oder durch Instrumente gewandert ist und teilweise vom süddeutschen Raum herkommend im Emmental und im Toggenburg auf eigene Weisen weiterentwickelt wurde. Einem einzigen Saiteninstrument, dem Joneli-Hackbrett aus dem Simmental, geht András Bodoky nach und präsentiert uns ein instrumentenkundliches Portrait dieses bedeutenden Zeugnisses aus dem 17. Jahrhundert. Ebenso auf eine vergangene, uns aber viel nähere Zeit verweist Renate Rubin im Beitrag über ihren vor fast vierzig Jahren verstorbenen Grossvater Lorenz Giovanelli. Dieser Volksmusiker wusste sein Publikum zu unterhalten, war weit über das Berner Oberland hinaus bekannt und erhält nun mit einem umfassenden Buch eine ihm gebührende Anerkennung. Weite Ausstrahlung hatte auch Ueli Alder, der Mitte 2014 verstorbene Geiger der Appenzeller Streichmusik, dessen musikalisches Wirken Brigitte Bachmann-Geiser in einem Nachruf würdigt.

Drei weitere Beiträge des Bulletins lassen sich unter dem Thema der Tradierung sehen. Men Steiner, Geiger der Fränzli da Tschlin, geht im Gespräch mit Gerhard Meyer der Überlieferung der Fränzli-Musik nach, während Lorenz Stöckli über die Wiederbelebung der Schärer Blechtanzmusik berichtet. Der Artikel von Hugo Zemp informiert über die Hintergründe seiner 1986 und 1987 erschienenen Filme über das Jüzzli im Muotatal. Dieser Artikel steht im Zusammenhang mit einem Re-Study-Projekt und einem 2015 erscheinenden Film über den heutigen Naturjodel in diesem Tal. Einen ganz anderen, die Tradierungsthematik ausblendenden Ansatz wählt schliesslich Rolphe Fehlmann mit seinem Vorschlag zur mathematischen Erfassung von Jodelmelodien. Dieser für Volksmusikinteressierte ungewöhnliche Zugang zum Jodeln spinnt die Gedanken aus einem im Bulletin des Jahres 2012 publizierten Artikel fort.

Wie jedes Jahr gibt es auch in diesem Bulletin Rückblicke auf jüngste Aktivitäten im Bereich der Volksmusik. So kann das Haus der Volksmusik auf ein erfolgreiches Jahr zurückblicken. Im Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik hat Florian Walser nach einer Zeit engagierter Tätigkeit die Geschäftsführung an Barbara Betschart weitergereicht. Auf grosses Publikumsinteresse stiessen einmal mehr die Festivals Stubete am See und das Volksmusikfestival Altdorf, wobei auf letzteres gleich drei Blicke in diesem Bulletin geworfen werden. Mit verschiedenen Kurzbeiträgen möchten wir schliesslich punktuell auf einige spannende Musikproduktionen und Forschungspublikationen hinweisen. Wir wünschen allen an Musik Interessierten eine anregende Lesezeit. – *Marc-Antoine Camp, Silvia Delorenzi-Schenkel, Dieter Ringli*

Drei Blicke auf ein Festival

Von Alois Gabriel, Köbi Gantenbein und Madlaina Janett

Auf dem Notenpult liegen 12 Fotografien zum Volksmusikfestival Altdorf 2014. Neben-, über-, durch- und miteinander spielt ein Trio dazu einen Text: Madlaina Janett (MJ), Musikerin in Altdorf führt die Melodie elegant oben hinaus und glänzt mit Innenblicken; Alois Gabriel (AG), der Festivalmacher, hält mit präzisen Insiderinformationen das Stückli zusammen und Köbi Gantenbein (KG), fröhlicher Dilettant an der Klarinette in Altdorf, steuert Kontexte und Aussenblicke bei. Das Capriccio zum Festival in 3x12 Schritten ist eine Momentaufnahme eines Anlasses, an dem sich Spitzenformationen der zeitgenössischen Schweizer Volksmusik und herzhaft Amateur drei Tage lang ein Stelldichein gaben: unerschrocken und unentwegt. Das Trio der drei Temperamente probiert ein Stückli, wie über Volksmusik aus drei Blickwinkeln heiter und ernsthaft, vielfältig und anspruchsvoll berichtet werden kann.

Hanneli-Musig



KG: Volksmusik ist ein fein horizontal und vertikal geschichtetes System. Horizontal sind die regional verankerten Kapellen und Traditionen aneinander gefügt. Mich erstaunt diese Vielfalt jedes Mal, wenn ich das Veranstaltungsbüchlein der Zeitschrift «Stubete» durchblättere und schaue ich vier Büchlein nacheinander durch, so fällt auf, dass etliche Kapellen einen recht präzise abgesteckten Rayon befestigen: Graubünden, Ausserschwyz, zentrale Zentralschweiz und so weiter. Über diesem Gefüge sind die Kapellen mit überregionalem Anspruch. Alle vergangenen, aktuellen und werdenden Ländlerkönige gehören dazu. Von Kasi Geisser über Peter Zinsli bis zu Ueli Mooser, dem Musikanten mit Zylinder, Schurrbart und Saxophon. Er und seine Aufmachung verweisen uns auf die vertikale Schich-

tung der Volksmusik: Wie geht die jeweils nächste Generation mit dem Erbe der Altvorderen um? Die Kernfrage fast aller Kapellen, von denen es viele zum tadellosen Nachspielen schaffen. Ländlerkönige kommen da weiter, sie überformen die Traditionen phantasievoll: Stockersepp oder Kasimir Geiser einst, Carlo Brunner oder Domenic Janett später, Markus Flückiger oder Corin Curschellas heute. Auch die Musikanten der Hanneli-Musig führen solches Können und Wollen zum Licht. Sie haben aus der Edition der Schweizer Volksmusik-Sammlung von Hanny Christen ihre Musik geholt und spinnen sie weiter im «Concerto», das in Altdorf wieder einmal zu hören war. Und so sind die Hanneli-Musiger doppelte Ländlerkönige: überregional ambitioniert und Traditionen und Genres überschreitend.

AG: Die Herausgabe der Hanny-Christen-Sammlung und der Umgang, den die Hanneli-Musig damit pflegt, sind für mich die wichtigste Innovation in der Volksmusikszene des letzten Jahrzehnts. Der Blick zurück, vor die Ländlermusikzeit, war längst fällig, und hat eine erstaunliche Vielfalt und ganz neue Perspektiven zu Tage gebracht. Gleichzeitig demonstrieren die Hanneli-Musiker, wie frei man mit diesem Gut umgehen kann, soll oder darf. Wenn Ueli Mooser mit der Melodica und einer weissen (!!)-Handorgel Volksmusik macht, dann kann ich das doch auch mit meinem Xylophon oder meinem Tenorhorn! Wenn Fabian Müller aus einer einfachen, einstimmigen Melodie ein vertracktes, spannendes Arrangement zustande bringt, dann sollte ich das doch vielleicht auch einmal zumindest probieren. Wenn Peter Gisler eine Basslinie vorgesetzt bekommt, die sogar er nicht ohne Noten spielen kann, dann darf ich doch mein eintöniges Hinundherhüpfen auf dem Bass auch einmal hinterfragen und mutig durchbrechen. Ein breites Feld hat sich plötzlich geöffnet und viele tummeln sich schon genüsslich darin.

MJ: Ich einfaches Gemüt bin ja bei Hanneli-Musig-Konzerten immer ein bisschen überfordert: Man düst in einem horrenden Tempo durch Räume und Zeiten, also durch die ganze Schweiz und durch die Hanny-Christen-Sammlung, durch verreckt-vertrackte Arrangements, auf allen möglichen und unmöglichen Instrumenten (siehe Bild!) und immer auf technischen Höhen, bei denen unsereins nicht aus dem Staunen herauskommt. Und apropos Raum und Zeit: Am Hanneli-Konzert in Altdorf wurde mir endlich Einsteins Relativitätstheorie klar! Als nämlich die Hannelis im vorderen Teil der Bühne durch den schnellsten Galopp rasten, den man sich vorstellen kann, schlurfte hinter ihnen ein alter Herr mit Rollator scheinbar unendlich langsam über die Bühne. Aber dann wurde es mir klar: Der war gar nicht langsam, sondern die Band spielte so schnell, dass sich das Raum-Zeit-Kontinuum um sie herum verschob und die Welt sich scheinbar langsamer drehte! Heureka!

Les Armaillis de la Roche



AG: Vokale Volksmusik, so heisst der etwas klobige Titel dieses Konzertblocks. Dr. Karoline Oehme, die Leiterin des Schweizer Volksliedarchivs Basel, hat die zwei Gruppen, Les Armaillis de la Roche und die Sängerin Karin Streule mit Band Töörig, auf der Schlüsselbühne vereint. Eine herrliche, aber auch mutige Idee, welsche Tradition und Deutschschweizer Innovation im kontrastreichen Wechsel zu zeigen. Für die traditionsbewussten Armaillis, das zeigt dieses Bild eindrücklich, ist das ganz offensichtlich kein Problem, weil sie sofort begriffen, dass es nicht darum ging, das eine gegen das andere auszuspielen. Ich persönlich liebe diesen differenzierten Umgang mit Volksmusik und hier im Speziellen mit dem Volkslied auf einer Bühne zu erleben. Die gesehene Begeisterung im Konzertpublikum beweist mir zwar, dass ich mit dieser Veranlagung nicht allein bin. Die Verkaufszahlen der Festivalpässe zeichnen aber leider ein etwas anderes Bild. Zu wenige lassen sich auf die Vielfalt im Festivalprogramm ein. Ganzen Scharen genügt die gemütliche Dorffest-Stimmung, sie verzichten auf Konzertbesuche und zu viele sind selbst nicht bereit mit dem Kauf eines Festivalpins diesen Anlass bescheiden zu unterstützen. Schade – aber die Hoffnung bleibt, dass sich das noch ändern lässt, denn das muss es!

MJ: Manchmal denke ich, dass es nicht nur einen Röschti- sondern auch einen Ländlergraben gibt. Kürzlich wollte ein sehr charmanter und kluger Journalist von einer welschen Radiostation offenbar partout nicht glauben, dass eine junge, urbane Person Ländler gut finden kann. Resultat: Im Jingle zur Sendung wurde ich als «Ländlerhasserin» bezeichnet («elle déteste le Ländler»). Der Ländler, frühestens seit der Geistigen Landesverteidigung im Bewusstsein der Romandie, wird dort offensichtlich noch mehr als in der Deutschschweiz, als Musik des rechtskonservativen älteren Deutschschweizers betrachtet. Deutschschweizerische Erhabenheit gegenüber den ignoranten Romands ist aber mehr als fehl am Platz: Umgekehrt isch au gfare! Ich zum Beispiel weiss so gut wie gar nichts von der volksmusikalischen Tradition ennet des Röstigrabens. Dass uns das VFA immer wieder zum Sprung über ebendiesen zwingt, schadet deshalb gar nichts. Am Konzert der Fribourger Mannen lerne ich, dass es in den Greyerzer Alpen eine Sprache gibt, die wie eine Mischung zwischen Kreolisch und Surselver Dialekt, wie «Le vieux chalet» klingt, wenn man tatsächlich Französisch kann, und dass sprachliche Probleme keine mehr sind, wenn man mit genügend Charme darüber hinweg parliert und so rein und innig singt, wie es die «Armaillis» tun.

P.S. Ländlerhasserin bin ich übrigens nicht, im Gegenteil «j'aime le Ländler!»

KG: La Romandie n'existe pas. Das gilt für die Volksmusik-Szene in der Deutschschweiz wie es für dessen Literatur-, Architektur- und Kammermusik-Szene gilt. Weder das Radio noch die Zeitschrift «Stubete» haben einen geübten Blick nach Westen. Und dabei müssten wir ja wissen, dass auch der Gruyère-Käse Sennen braucht, die dann nach dem Käsen singen, so wie die Armaillis, die Sennen, von La Roche. Aber vielleicht ist dieser enge Blick ja auch der Tatsache geschuldet, dass der Käse auch in der Romandie oft in Fabriken ohne Sennen entsteht. Wie auch immer: Die Gesänge des Männerchors aus den Freiburger Alpen ähneln denen der jodelnden Männer in der Deutschschweiz. Als szenische Eigenart haben wir in Altdorf lernen können, dass les vrais armaillis die Hände nicht in die Hosensäcke stecken, sondern mit der linken Hand kräftig an die Riemen ihrer Znünitäschli greifen und die rechte auf einen Stecken stützen.

Tanznacht mit Rampass



MJ: Ich bin eine weit herum gefürchtete Kampftänzerin. Kaum spielt irgendwo eine einigermaßen gute Ländlerkapelle auf, beginne ich mit den Hufen zu scharren und die Umgebung nach potenziellen Tanzfüdlis abzuscannen. Heilung ist nicht in Sicht, da es sich wohl um eine Genmutation handelt. Schon meine Grossmutter im Unterengadin wartete nicht darauf, aufgefordert zu werden, sondern forderte selber auf (manch einer fühlte sich wohl fast mehr heraus- als aufgefordert, aber das ist eine andere Geschichte ...). Für jemanden wie mich sind die Momente wie jener im Bild festgehaltene also logischerweise wie Weihnachten und Ostern zusammen (mindestens!). An den Altdorfer Tanznächten treffen die hochkarätigsten Tanzkapellen auf die fanatischsten Tänzer, im Zelt ist es schön eng, der Tanz- wird zum Tätschboden, die Musik spielt ohne Mätzchen, es geht um den Rausch und nicht um das einzelne Tönli. Die erfahrenen Musikanten merken, ob es als nächstes eine Mazurka oder einen Schottisch braucht, und die Tänzer klatschen am Ende ein Stümpeli nach dem anderen raus. Das Paradies für eine wie mich!

AG: Ich kann Rampass stundenlang einfach zuhören; dieses unglaubliche Repertoire, der überzeugende Vortrag, das perfekte Zusammenspiel, der pulsierende Rhythmus, – ohne Zweifel, etwas vom Feinsten, das die Schweizer Volksmusik zu bieten hat. Wenn Skeptiker der traditionellen Ausprägung dieser Sparte, und solche gibt es leider in rauen Mengen, noch einen Beweis für deren Qualität brauchen, hier wird er eindrücklich erbracht. Dass man diese Musik aber eigentlich tanzend noch wesentlich bes-

ser geniessen kann, ist mir bewusst. Darum sind die Altdorfer Tanznächte mitunter meine wichtigsten Schwerpunkte dieses Festivals und das war auch die Begründung dafür, Rampass nicht als Konzertmusik, sondern als Tanzkapelle unseren Gästen zu offerieren. Dass ich selbst dieses Angebot ausschlug, reut mich nun im Nachhinein sehr, wenn ich dieses Bild betrachte. Ich werde es wohl in Zukunft auch wieder wagen! Der Mann ganz rechts im Bild, etwa mein Kaliber, macht das doch erstaunlich elegant.

KG: Neulich besuchte ich ein Konzert des hervorragenden Bündner «Ensembles Ö». Die Musikerinnen und Musiker spielen zeitgenössische ernste Musik. Keinem der zwei Dutzend Besucher wäre es in den Sinn gekommen zu tanzen, wir hatten genug mit hören zu tun. Zwischen solcher und Volksmusik gibt es einen Unterschied: den Tanz. Selbst bei den konzertanten Aufführungen im «Schlüsselsaal» konnte man ein leises Rascheln und Scharren von Füßen hören und heisst es dann Tanznacht, so ist kein Halten mehr. Hier wird die Körperlichkeit von Volksmusik populär, die Musikanten und die Tänzer verschwimmen in ein Bild und die Differenz zwischen den Könnern auf dem kleinen Podium und Wollenden auf der kleinen Tanzbühne stört niemanden.

Brandhölzler Strichmusig



KG: Barbara Kamm, Kathrin Bolt und Barbara Betschart von der Brandhölzler Strichmusig stehen als gekipptes, gleichseitiges Dreieck auf der Bühne. Die Bögen ihrer Streichinstrumente sind zwei ineinander geschobene Parallelogramme. Und zerlegen wir die Streichmusikerinnen weiter in Linien und Punkte, so finden wir aus Armen, Händen, Stegen und Bögen Rechtecke, Quadrate, Prismen in einfachen und sphärisch verdrehten Figuren. Wenn die Musik spielt, lernt das Foto laufen und lässt auf dem immer stabilen Dreieck der Musikantinnen die Figuren der Geometrie elegant ineinander tanzen. Und wir lernen: Musik hat in ihrer theoretischen Grundlegung viel mit Mathematik zu tun – in der Toggenburgerischen Aufführungspraxis wird sie zu eindrücklicher, darstellender Geometrie.

AG: Wonnemonat Mai! Keine 10 Grad in der Arena und man müsste meinen, dass wohl einzig die Frisur von Barbara Betschart unter diesem Umstand nicht zu leiden hätte. Aber weit gefehlt, die Freude an der Musik, die Lust am Fiedeln und der unbeugsame Wille ihre Toggenburger Kultur dem Publikum zu präsentieren strahlt aus ihren Gesichtern, dass es eine Freude ist. Uns, dem Publikum, wird sofort warm

ums Herz und das weiss Gott nicht nur darum, weil wir uns in eine der höchst willkommenen blauen Wolldecken gelullt haben. Dem Materialchef Truniger sei Dank, wir geniessen es in vollen Zügen. Wie man aber mit klammen Fingern auf unterkühlten, wohl gnadenlos verstimmten Streichinstrumenten, so schön spielen kann, bleibt für mich bis heute ein Rätsel. Ich bin auf jeden Fall seither ein ultimativer Brandhölzler-Fan.

MJ: An einem Musikfestival vom Altdorfer Ausmass kann man unmöglich überall sein, und so habe ich an der diesjährigen Ausgabe wohl einen Höhepunkt verpasst: die Brandhölzler Strichmusik und das Jodelterzett Hersche. Um trotzdem etwas zu obenstehendem Bild zu sagen, hörte ich mir die Radio-Sendung «Zoogä-n-am-Boogä» zum Volksmusikfestival Altdorf an. Ich litt und hörte eine zurechtgeputzte, holprig-belehrend moderierte, aufs bekömmlichste heruntergebrochene Version eines in echt so viel farbigeren Festivals. Stimmung, so sagte ich mir, schafft es leider oftmals nicht durchs Mikrofon. Aber dann kamen die Toggenburger, und siehe da, ich wurde bekehrt: der konzertante Stil und die transparente Besetzung funktionierten auch im Radio. Und als das Jodelterzett Hersche dann noch zauerte, dass es eine Art hat, war es um mich geschehen. Wie intensiv muss das Live-Erlebnis gewesen sein, wenn soviel durch den Äther kommt? Wenn ich einen Hut aufhätte, ich würde ihn lüpfen.

Impressionen I



MJ: Hat sich das Schwyzerörgeli in der Schweizer Volksmusik so nachhaltig durchgesetzt, weil mit dem Instrumentenkoffer gleich auch noch die Sitzgelegenheit mit dabei ist? Das vorliegende Bild scheint diese gewagte These zu bestätigen. Wenn man dann noch, wie die vorbildlichen Kids im Bild, ohne Notenständer antritt, ist man flexibilitätsmässig ganz vorne mit dabei. Man lernt auch dies an der Ausnahmesituation Festival: Hinstehen und spielen, egal wo man ist und was rundherum passiert. Man lernt trotzdem einigermaßen konzentriert zu spielen, auch wenn keine 10m weiter die Konkurrenzformation und Raclette- und Älplermaccaronischwaden einem die Sinne vernebeln. Poker- oder eben Ländlerface ist angesagt, ob mit oder ohne Brissago. Im vorliegenden Bild scheint das schon vortrefflich zu klappen.

AG: Ein herrliches Bild, dieser kleine Ausschnitt einer fast 50-köpfigen Schwyzerörgeli-Grossformation aus dem Appenzellerland. Sie nutzten das Angebot der «Offenen Konzertbühne» für ihren Jahresausflug

und spielten überall, wo sich im Dorfkern von Altdorf Platz bot. Schnell bildete sich jeweils eine grosse Menschentraube, die sich von diesem speziellen Sound angezogen fühlte. Dass der Altersdurchschnitt vom inneren Kreis der Musizierenden zum äusseren der Zuhörenden stark zunimmt, zeigt das Bild deutlich, erstaunt leider aber gar nicht und macht trotzdem etwas nachdenklich. Nicht allen ist diese Schwyzerörgeli-Wolke, die das Altdorfer Festival jeweils ziemlich einhüllt, so ganz geheuer. Nur ein Schwyzerörgeli-Numerus Clausus könnte da Abhilfe schaffen und das steht für mich natürlich ausser Frage. Dieses kleine, handliche Instrument hat eben seine klaren Vorzüge und ich wundere mich nicht, dass es bei Alt und Jung so beliebt ist. Ich hörte gerne zu und fand im Konzertprogramm weitere mindestens 25 Instrumente, die für mein Altdorfer Klangmosaik kaum Wünsche offen liessen.

KG: In zwei Reihen örgeln Mädchen und Buben und spielen zwei- und dreistimmig Stückli im Chor. Bockstill, den Kopf ganz leicht geneigt, dazu die seltsame Mischung aus tiefernt und leicht lächelnd blickenden Augen. Nach dem Spiel hängen sie ebenso ermattet wie die Grossen auf zwei Bänken an den Tischen am Lehnplatz und trinken Citro. Ihre selbstzufriedenen und -bewussten Blicke von Musikanten nach der Arbeit sind als heitere Erinnerung in meinem Bildergedächtnis nieder gelegt. Jede Musik hat ihr Repertoire an Verhaltensweisen, Blicken und Gesten. Wie die jungen Fingerchen über die Knöpfe des Oergeli tanzen lernen, so muss der Ländlermusikanten-Blick eingeübt werden, den keiner so konnte wie Res Gwerder, einer der Oergeli-Stegreif-Grossväter. Doch oh je – wie soll in der nikotinfeindlichen Zeit Rees Gwerders präzise Positionierung der Brissago im linken Mundwinkel gelernt werden können?

Hackbrett Jugendorchester Schweiz



KG: Ab und zu treffe ich eifrig an Steel-Drums musizierende Männer und Frauen und in Musikschulen ist es beliebt, Ende Semester alle Gitarrenkinder oder Oergelibuben miteinander am Elternabend auftreten zu lassen. Das Akkordeon-, das Zither- und das Mandolinenorchester haben einen festen Platz in der Geschichte der Volksmusik. Nun vereinigen sich also auch die Hackbrettler. In hell- und dunkelblau, knall- und weinrot farbigen Krawatten sieben Jünglinge und in bunten Foulards zwei Mädchen. Sie holen das Hackbrett aus den appenzellischen Bräuchen hervor. Mir blieb das Bild der hoch engagierten Musikanten im Kopf, ihre Klänge mochten aber nicht so recht in mein Ohr, genau so wie ich mich mit den Unisono-Stückli der karibischen Träumerinnen schwer tue oder der Mischung aus Unisono gleicher

Klangfarben in drei Stimmen der Oergeliorchester. Ihre Musik ist gebieterisch: So viel Kraft bringen wir aus ein- und demselben Instrument! Wobei Heavy Metal aus der Hackbrett-Combo mich schon hat staunen lassen.

MJ: Auch ich bin keine Freundin von monotheistisch ausgerichteten Orchestern. Noch weniger Freude aber habe ich an paganiniesken One-Man-Shows auf einzelnen Instrumenten. In der Hackbrettszene blüht ja zur Zeit eine Zirkus-Renz-Mentalität, die den Nachwuchs glauben lässt, dass möglichst schnell und virtuos gleich möglichst gut gespielt ist. Da kann es einem passieren, dass man auf ein Hackbrettjungtalent trifft, das ohne Fehl und Tadel rhythmisch vertrackte Solo-Paradestückli zum besten gibt, aber kein noch so «grades» Stück aus dem Stegreif begleiten kann. So mag es wohl einfach Geschmackssache sein, ob einem eine Formation wie jene des Hackbrett Jugendorchesters Schweiz gefällt, wichtig für die Szene und die jungen Musikanten ist sie allemal. Im Ensemble lernen der Musikanter und die Musikanterin was sie als Solisten höchstens am Rande mitbekommen: dass auch die schönste erste Stimme nur erblüht, wenn die zweite Stimme darunter mindestens so gut gespielt wird, dass eine gute «Begleitung» oft die halbe Miete ist, und dass aufeinander hören wichtiger ist als sich gegenseitig schnelle Töne um die Ohren zu hauen.

AG: Eine der Grundideen des Festivals ist es, auch Volksmusik-Nischenprodukte zu zeigen, die kaum jemand kennt. Weil ich sie dann ja meistens auch nicht wirklich kenne, lasse ich mich gerne von Szenekennern beraten. Die beiden Hackbrettformationen, die mir Urs Bösiger vom Verband Hackbrett Schweiz (VHbS) vorschlug, waren ein Gewinn für unser Festival. Fast alle in der Schweiz kennen das Hackbrett nur von der Appenzeller Musik her. Das heisst, wer nicht in dieser Umgebung wohnt und keine Chance hat, je in einer solchen Formation mitzuspielen, braucht das Instrument gar nicht zu lernen. Das Bild zeigt zwei Hackbrettgruppen, die andere Saiten aufziehen. Sie setzen dieses Instrument, das ja weltweit in unzähligen Formen vorkommt, völlig unterschiedlich ein. Im Vordergrund mit einzigartigem Orchesterklang, das Hackbrett Jugendorchester und im Hintergrund die Walliser Gruppe Schlagfertig, die dem Hackbrett mit allen technischen Feinheiten immer wieder neue Klänge entlockt und es als facettenreiches Schlagzeug einsetzt. Es bleibt die Hoffnung, dass dieses Instrument dort überall wieder hinfindet, wo es schon einmal vor vielen Jahren war.

Alpini Vernähmlässig



AG: Die Alpini haben am Volksmusikfestival Altdorf ein GA. Was an der einzigen Musikhochschule mit einer Volksmusikabteilung geht, das wollen wir auf jeden Fall zeigen. Dass es dabei trotzdem nicht zu einem Déjà-vu kommt, liegt in der Natur der Sache: Einige beenden ihr Studium und andere beginnen es. Dafür lässt sich eine gewisse Entwicklung ablesen. Die Truppenstärke vom ersten zum dritten Festival ist rückläufig, die Vielfalt der Instrumente eher auch. Allerdings – wenn ich bei der ersten Festival-Ausgabe noch alle Alpini bereits vor ihrem Studienbeginn kannte, weil sie seit ihrer Kindheit in der Szene auffielen, so sehe ich hier doch die zwei Hackbrettler und weiss von der zusätzlichen zweiten Cellistin (nicht im Bild), die erst durch das Studium in dieses Thema eintauchten. Welche Signale erreichen den Laienmusiker, wenn diese Profis, wie auf dem Bild, ihre meist stark durcharrangierten, technisch und musikalisch anspruchsvollen Stücke konzentriert darbieten? Wirkt das nur abgehoben, akademisch, unerreichbar oder animiert es eben doch? Zu welchen neuen Ergebnissen wird ihre Ausbildung den Volksmusikunterricht in den Musikschulen führen? Auch mit den vielen offenen Fragen überzeugen mich die Alpini bei jedem Auftritt aufs Neue.

KG: Luzi Bergamin stammte aus Graubünden und machte als Zollbeamter in Bern Karriere. Und nebst dem Zöllnern spielte er in der «Berner Studentenkapelle». Die «Alpini Vernähmlässig» ist die Studentenkapelle der Musikhochschule Luzern. Zwischen den beiden Kapellen liegen siebzig Jahre und in diesen geschah allerhand. Die Berner Studenten studierten noch etwas Richtiges – Anwalt, Arzt – die Luzerner meinen es ernst – sie sind Musikerinnen und Musiker. Die Berner spielten in Bündner Manier – zwei Oergeli, zwei Klarinetten, Bass und hatten für Radio Beromünster eine Zeit lang das Ländlermusik-Monopol. Die Luzerner spannen die ganze Weite zeitgenössischer Musik auf. Mir imponiert, wie sie mehr können als verschiedene Musikarten zu fusionieren. Sie suchen Traditionslinien, sie variieren sie heiter und schenken ihnen Weltluft. Die Berner Studenten waren anständige Könnner auf ihren Instrumenten, die Luzerner Bachelors sind musikalisch und technisch Lichtjahre weiter.

MJ: Die Luzerner Ländlerstudis setzen nicht nur technisch neue Massstäbe, im vorliegenden Bilderreigen sorgen sie auch für einen Rekord: Sechs Notenständer auf einem Bild! Und alle Augen sind streng in die Noten gerichtet. Mein Problem ist nun, dass ich eine Kritikerin dieser in sich gekehrten Aufführungspraxis bin. Man kann es drehen wie man will, ein Konzert wird fürs Publikum gemacht, sonst

könnte man gleich nur noch im Proberaum brüten. Nachdem ich mich an einigen früheren Alpini-Konzerten im Publikum vernachlässigt gefühlt habe, ging ich mit dem Vorurteil ans Altdorfer Konzert, dass hier nun einmal mehr akademische Introvertiertheit zelebriert werde. Aber oho, ich lag falsch: Da war er zwar immer noch, der streng auf die Noten gerichtete Blick, da waren aber auch ungleich mehr Präsenz als auch schon, da war eine unbändige Leidenschaft und ein «denen zeigen wir es und wir zeigen es uns gegenseitig»-Groove, dem auch mein Kritiker-Ich sich nicht entziehen konnte und als Alpinifan und ganz beschwingt aus dem Konzertsaal ging.

Bait Jaffe



MJ: Das Feld der «Schweizer Volksmusik» beackere ich ja seit Jahren beruflich, auf die berühmt-berüchtigte Frage was denn Volksmusik eigentlich sei, habe ich aber je länger desto weniger eine Antwort parat. Schwankend zwischen kurzen Momenten der Erleuchtung und längeren Phasen der Verwirrung komme ich mir an grossen Volksmusikfestivals oft wie in einer riesigen Versuchsanordnung zur Beantwortung eben dieser Frage vor. Die endgültige Antwort darauf gibt es ganz bestimmt auch in den nächsten 500 Jahren nicht, was aber auch nicht so wichtig ist. Viel wichtiger ist eine gute und breit angelegte Versuchsanordnung, bei der ein Blick auf immigrierte Volksmusiken absolut dazu gehört (und welche Volksmusik ist internationaler und gleichzeitig überall heimischer als der im Bild repräsentierte Klezmer?). Die breite Auslege- und Versuchsanordnung behält uns zwar die endgültige Antwort vor, serviert uns dafür aber eine Vielzahl möglicher Antworten und das ist ja wohl schon mehr als genug.

KG: Musik lässt sich leicht fürs Geschichtenerzählen nutzen. Dieses Schicksal erleidet nicht allein die Ländlermusik, wenn sie am Puura-Zmorga der SVP ausgebeutet wird, um die Schweiz nationalistisch aufzurüsten. Rockmusik ist vor Feldzügen der Ideologen nicht weniger gefeiert und das Streichtrio gehört zur Erzählung des bürgerlichen Lebensstils. Und dann gibt es die Musik, die berührende Geschichten von einer gewaltsam umgebrachten Kultur erzählen – die Monotonien der Indianer etwa sind uns fremd, oder wer kennt die Klänge der Jesiden, die in Syrien zur Zeit ausgerottet werden? In Altdorf trat Bait Jaffe auf, die Klezmerkapelle aus Basel. Sie führten Musik auf, verknüpft mit der abenteuerlichen Kultur- und Lebensgeschichte von Cioma Schönhaus, der mit dem Velo von Russland kommend quer durch Deutschland in die Schweiz um sein Leben floh. Auch diese Geschichte wird wie jede aus der

Musik geschöpfte sentimental, hörten wir doch, dass der gerettete Cioma die Klezmerstückli pfiß, die seine Söhne David und Sascha heute schwindelerregend virtuos zeitgenössisch machen. Und alle unsere Herzen schmolzen.

AG: Bait Jaffe setzte mit ihrer Klezmer-Musik die Reihe immigrierter Volksmusik nach russischer Musik von Sergej Simbirev (2010) und Nehrun Alievs Balkan-Blehorkestar (2012) eindrücklich fort. Als ich mich am Eidgenössischen Ländlermusikfest (2007) erfolgreich dafür einsetzte, dass am Umzug auch immigrierte Brauchtumsgruppen mitmachen dürfen, bekam ich es anschliessend prompt mit einem geharnischten Leserbrief zu tun. «Die sollen sich gefälligst integrieren und wenn schon unser Brauchtum pflegen!», hiess es da unter anderem unmissverständlich. Ich fragte dann, ebenfalls per Leserbrief, ziemlich gelassen zurück: «Wie kommt es wohl, dass die Geschichte unserer Deutschschweizer Ländlermusik nicht wenig geprägt ist von Namen wie Jost Ribary, Sepp Boschi, Hans della Torre, Hugo Bigi, Willi Valotti, Lorenz Giovanelli usw.? Selbst der beliebte Brunner heisst nicht grundlos Carlo, seine Mutter stammt aus dem Veltlin. Die Liste liesse sich beliebig erweitern. Vielleicht wäre die «Steiner Chilbi» ohne das französische Blut in Ribarys Adern nie entstanden. Also – lasst ihnen Zeit und freut euch über all die immigrierten Töne, die unsere Volksmusiklandschaft herrlich ergänzen und enorm bereichern.»

Impressionen II



KG: Im kleinen Festzelt gibt eine Kapelle in Bündner Besetzung ein Stückli ums andere zum Besten. Die Stubete auf dem Balkon, der aber ein Zimmer ist. Die Brettschalung des Heimetli und das Sprossenfenster dürfen ebenso fehlen wie der karierte und drapierte Vorhang. Das Aussen wird zum Innen im Aussen, das ein Innen ist – mich hat dieses Bühnenbild auf Altdorfs Hauptstrasse berührt. Es ist ein Archetyp der Aufführungspraxis von Volkskultur. Kaum ein Volkstheater auf dem Land, das die Ankunft des Erbonkels aus Amerika feiert und die uneheliche Mutter verstösst, kann auf diese Verschachtelung von Zeiten und Requisiten verzichten. Sie ist auch eine Referenz an die Sechziger Jahre, als das Schweizer Fernsehen Peter Zinsli und Josias Jenny mit dieser Raumanordnung zu Ländlerkönigen gemacht hat.

AG: Ganz abgesehen davon, dass wir hier eine der über 80!! Formationen der «Offenen Konzertbühne» sehen, zeigt sich mir hier etwas, das nun einmal kommentiert werden muss! Bläser dürfen nach Noten

spielen, Schwyzerörgeler eigentlich nicht, höchstens ganz verschämt wie hier - mit Notenständer aber ganz sicher nicht. Und zusätzlich sei hier noch erwähnt - Griffschriftnoten sind ohnehin das Allerletzte! Alles Quatsch!! Schwyzerörgeler, emanzipiert euch! Eure musikalische Leistung hängt nicht davon ab, ob ihr es mit oder ohne Noten spielt. Wer würde es wagen, den Münchner Symphonikern oder wem auch immer vorzuhalten: «Ihr seid zwar gut, aber so richtig schön spielt ihr dann übrigens erst, wenn ihr es ohne Noten könnt!» Also - her mit den Notenständern! Was diese einstimmigen Bläser dürfen, dürft ihr Polyphonen mit Diatonik-Handicap schon lange! Das wäre ja noch schöner, wenn man sich für etwas schämen sollte, das man kann! Alles klar!! Wer's nur ohne Noten kann, braucht sich übrigens auch nicht zu schämen ;-).

MJ: Auch schon habe ich am VFA Kommentare à la «Das Festival hat kein Profil» und «Da können ja Kreti und Pleti mitspielen» gehört. Das vorliegende Bild gibt mir die Gelegenheit, eine Lanze zu brechen für Hinz und Kunz, die Altdorf angeblich in zu grosser Zahl heimsuchen: Es ist eben gerade gut, dass am VFA deformierte Berufsmusiker wie ich auf Hobbyklarinettler und Freizeitörgeler treffen und beide Seiten voneinander lernen können. Beide lernen, was man im Stress des Courant normal gerne vergisst: dass es Musizierpraxis jenseits des eigenen Horizonts gibt, dass vieles gut und fast alles berechtigt ist. Und apropos berühren: Trotz oder gerade wegen meiner déformation professionnelle kann es mir passieren, dass ich einer eindeutig durchschnittlichen Ländlerkapelle lausche und mich plötzlich ein Detail – der beherzte Bogenschwung des Bassisten, das mittelrichtige Taktgeklopfe des Schwyzerörgelers, oder die stümperhafte Kulissenmalerei – zu Tränen rühren. Plötzlich entsteht da dieser Moment einer Intensität, der nur kommt, wenn man nicht schon an den nächsten Dienst denkt und keine distanzierte Ironie gegenüber Volksmusikklischees betreiben muss, sondern einfach Musik macht.

Les Zachéos de Sierre



MJ: Meine Gedanken beim ersten Blick auf das Bild: Stammen die Tänzer aus Albanien oder doch eher aus Ungarn? Die Schweizer Frauentrachten würden sich einer solchen Keck- und Kurzheit ja nie erdreisten! Der Titel «Les Zachéos de Sierre» schickt meine Gedanken dann zu den Kelten; vielleicht gibt es ja ein Sierre in der Bretagne? Fahriges «Gegoogole» und eine kleine Youtube-Orgie zum Thema führt nur dazu, das ganze geografisch ins Wallis einzuordnen, der Rest bleibt Verwirrung. Wo zum

Teufel soll man das ganze platzieren auf einer Skala zwischen klassischem Ballett und ausgelassenem Trachtentanz? Ich rase vom süditalienischen Folkloreabend zur Operettenszene und dann wieder zur irischen Linedance-Show, alles begleitet von einer formidablen Blaskapelle, die irgendwo zwischen Volkston, Strawinsky und Fellinifilm pendelt. Fazit der Recherche: Der Sinn der Sache wird mir nicht ganz klar, aber ich habe mich prächtig unterhalten und bereue, dass ich in Altdorf nicht live dabei war bei dem fröhlichen Spektakel.

AG: Man nehme die Musik eines einheimischen «Volksmusikers» der Sonderklasse, in diesem Falle ist es der berühmte Jean Daetwyler, ergründe die Geschichten und die Stimmung, die in seinen Kompositionen mitschwingen, bringe das Ganze mit einer durchdachten neuen Choreografie auf die Bühne und man erhält eine Volkstanzgruppe mit erfrischend tiefem Durchschnittsalter, keinen Nachwuchssorgen und begeisternder Bühnenpräsenz. Im grossen Fundus der Walliser Trachten liess sich scheinbar sogar die passende Kleidung finden; es würde mich aber auch nicht wundern und schon gar nicht stören, wenn sie sich selbst eine Tanztracht zurechtgeschneidert hätten. Viele Deutschschweizer Tanzgruppen ächzen unter der Last ihrer Trachtentradition, die sich scheinbar nicht so richtig ins 21. Jahrhundert hinüberretten lässt. Les Zachéos zeigen einen Weg auf, der vielleicht auch über den Röschtigraben hinweg inspirieren könnte.

KG: Falsch, wer meint der Tanz habe sich über all die Jahre bei der Volksmusik halten können, weil er mit den vielen 3/4 oder 4/4 Stückli der Walzer und Schottisch gut zu machen ist. Die virtuose Blaskapelle von «Les Zachéos de Sierre» spielte immer wieder 7/8 und 11/8. Da verheddert sich das gemeine Bein gerne und der Fuss findet die nächste Runde nicht leicht. Mir sind auch die komplexen Choreographien der Ringel- und Reihentänze geblieben – welch schöne Bandbreite vom heitern Hüpfen und frohen Hopfen der vielen zu Oergeli und Klarinette bis zu den präzisen Schrittfolgen dieser Ballett-Compagnie aus dem Wallis. Ihre Kostüme erinnern natürlich ans Repertoire der Tracht und spekulieren auf den visuellen Effekt der Farbflächen beim Drehen und Wenden. Und einmal mehr: Ich mute mir zu, viel Musik aus aller Welt gehört zu haben und zu hören und frage staunend: Sierre? Romandie? Nie gehört.

Bal Folk



AG: Ein unglaublich eindrückliches Erlebnis am Kaustiner (Finnland) Volksmusikfestival, bei noch tieferen Temperaturen als in Altdorf und gleicher Tag-Nacht-Zeit, liegt diesem Programmpunkt zu Grunde. Wir Schweizer sassen in dicke Windjacken verpackt und dennoch schlotternd auf den Rängen der grossen Arena, als JPP die Bühne betrat. Alle Finnen entledigten sich zu unserer Verblüffung sofort ihrer Jacken und füllten die kreisrunde riesige Tanzbühne innert Sekunden. Ein Mann mit Headset übernahm das Kommando, brachte all die Männlein und Weiblein in Stellung und schon begann die Musik zu spielen. Alle wussten, worum es ging und die wenigen ausländischen wagemutigen Einzelkämpfer wurden schwungvoll mitgerissen. JPP spielte geschlagene 45 Minuten ohne Unterbruch, die Tanzbühne kochte, alles geriet in Ekstase. So könnte es sein! Nun gut - ganz so war es in Altdorf (noch) nicht, aber Ansätze sind vorhanden und der Bal Folk, die französische Variante davon, weit entfernt vom Paar- und Trachtentanz, blüht auch in der Schweiz langsam auf. Ein Immigrationsgut, das ich sehr zu schätzen weiss.

MJ: Ich hab ja mittlerweile schon einiges an Tanzerfahrung auf dem Buckel, aber selten habe ich eine so eindrücklich schnelle Völker- und Weltanschauungsverständigung erlebt wie an dem einzigen Bal Folk, den ich mehr per Zufall als gewollt besucht habe (übrigens in Winterthur und nicht in Altdorf). Die Musik ging los, Männlein und Weiblein, Kindlein und Grosi, Alt-Hippie und Neo-Hipster fanden sich auf der Tanzfläche zusammen, die Neulinge wurden gnadenlos mitgeschleift und es geriet so, dass immer schön ein paar Könner zwischen den Bal-Folk-Frischlingen hopsten und man lehrte und lernte den Tanz «on the Job». Ich weiss nicht, ob ich einer zufällig besonders gut geratenen Version des Bal Folk beigewohnt habe und wahrscheinlich verkläre ich das Ganze im Rückblick bis ennet Tubak. Aber auch wenn es nur halb so gut war, wie in meiner Erinnerung, es entspricht meiner Idealvorstellung eines Tanzanlasses: Alle hüpfen, keiner hat das Gefühl er sei fehl am Platz oder störe jemanden, und wer nicht hinfällt hat schon fast gewonnen.

KG: Da meint man doch, wer einmal alle zwei Jahre das Bein auf der Bühne lüpfte, er sei die vom Himmel auf die Erde geflohene Eleganz. Und dann sieht er, dass für einmal die Fotografie nicht lügt: Der Schritt ist tapsig, die Grätsche will nicht recht passen, was tut der rechte Arm in der Luft? Nun ist ja der Vorzug der Volksmusik, dass sie so tänzig ist. Für viele. Ohne Tanzlehrgang. Wie kein Genre haben Mazurken, Schottisch, Ländler und Walzer die Körperlichkeit wahren können. Und im Unterschied zum

tänzigen Schüttelrüttel von Rock 'n' Roll bis Hiphoptrance – auch Volksmusik – faszinierte mich in Altdorf die breite Zugänglichkeit. Kinder hopsen, Städter ganz in weiss verrenken die Knie, Prokuristen grätschen, die Frau Grossrat war ausgelassen und mich berührte, wenn ds Nani und dr Eni noch einmal das Tänzli wagten.

Musikschule Uri



KG: War Albert Ankers Urenkel der Szenograf für dieses Bild? Ist es die Illustration einer Studie zum Denken und Wollen der jungen Menschen in der Schweiz, von der ich neulich las? Ich lernte dort, dass junge Menschen die Liebe zu Anstand, Familie, Heimat und Vaterland entdeckt haben. Nicht die Not in der Welt, sondern die Ausländer im Land seien ihnen ein Problem. Gut, dass wir gelernt haben, Fotografien zu misstrauen. Denn bewegt sich das Bild, so hören wir Musik, erleben Konzentration und Aufbruch. Zu meiner Bubenzzeit war es undenkbar, in der Musikschule Ländler zu lernen, also übte ich Mozart und Clementi. In Altdorf lernte ich: Die Volksmusik von morgen wird sich auf viele Musikanten und noch mehr Musikantinnen freuen können. Es muss uns Alten nur noch gelingen, sie vor zu viel Vaterlandsliebe und Wohlanstand zu schützen.

MJ: Was die Kinder glücklicherweise in vielen Musikschulen langsam aber sicher mitbekommen: Man kann mit allen Instrumenten Volksmusik spielen und man kann mit typischen Volksmusikinstrumenten auch alles andere als Volksmusik machen. Was sie – das vorliegende Bild zeigt es – offensichtlich auch lernen: Man kann in allen möglichen Besetzungen Volksmusik spielen. Im Katalog der Ländlerstile ist die Besetzung zwei Geigen, Handorgel, Klavier und Bass eher nicht im ersten Kapitel namens «Vom Bündner Stil zur Appenzeller Streichmusik – Die klassischen Schweizer Volksmusikbesetzungen» vertreten, aber es scheint ganz gut zu funktionieren. Mich freut es, dass man heute ganz offiziell Volksmusik fern der Kanons machen kann, ohne dass die Ländlerpolizei allzu schnell ausrückt und Bussen verteilt, wegen «nicht ausreichend stilgetreuer Aufführungspraxis».

AG: Was mir an diesem Bild sofort nicht nur auf- sondern auch gefällt, ist die tadellose Haltung dieser musizierenden Kinder. Wer damit zu tun hat weiss, wie vieles sich später wesentlich einfacher entwickelt, wenn die Grundlagen gut erarbeitet sind. Das leuchtende Beispiel liefern die Gehrigs gleich selbst auf diesem Bild, ebenfalls in bester Haltung. Die Volksmusik hat ihren Weg in die Musikschulen

zweifellos gefunden. So uneingeschränkt glücklich bin ich aber trotzdem noch nicht. Das Bild mit den zwei Violinen wurde halt schon als die löbliche Ausnahme ausgewählt. Noch zu oft glaubt man das Thema Volksmusik nur mit den typischen Volksmusikinstrumenten, vor allem dem Schwyzerörgeli oder der Handorgel abwickeln zu müssen. Es fehlen mir die gemischten Ensembles mit Bläsern, Streichern, Zupfern, Perkussionisten, Sängerinnen und Sängern. Vieles ist vorstellbar, die Stile könnten sich vermischen und die Klischees allmählich verschwinden. Der Schwyzerörgeli-Numerus Clausus könnte sich so vielleicht sogar von selbst erledigen.

Die Autorin und die Autoren

Alois Gabriel ist Initiator und künstlerischer Leiter des Volksmusik Festivals Altdorf und als solcher Mitarbeiter am Haus der Volksmusik daselbst. Ausserdem ist er Primarlehrer in Obbürgen. Und Musik machte er früher mit seiner Familienmusik am Kontrabass. Heute überlässt er seinen Kindern mehrheitlich das Feld und achtet darauf, dass möglichst viele Bühnen in seinem Umfeld volksmusikalisch bespielt werden.

Köbi Gantenbein ist Chefredaktor von Hochparterre, der Zeitschrift für Architektur und Design. Er ist fröhlicher Dilettant an der Klarinette und spielte in Altdorf mit seiner Kapelle Bandella delle Millelire proletarisches Liedgut aus Italien, Kuba und der Ukraine. Ausserdem ist er der Korrespondent für Volksmusik der WochenZeitung WoZ. Er lebt und arbeitet in Fläsch und Zürich. www.hochparterre.ch

Madlaina Janett ist Musikerin u.a. bei Ils Fränzlis da Tschlin. Sie ist bekennder Fan des VFA, spielte u.a. Musica Rumantscha mit der Gruppe C'est si B.O.N. und verknurrt regelmässig ihre Schülerensembles zur Teilnahme am Altdorfer Format «Offene Bühne». Sie ist Grafikerin und Illustratorin und gab zusammen mit Dorothee Zimmermann das Buch «Ländlerstadt Zürich» heraus. Sie wohnt in Zürich. www.fraenzlis.ch / www.madlainajanett.ch

Rückblick auf die Stubete am See 2014

Florian Walser, künstlerischer Leiter Stubete am See

Johannes Schmid-Kunz, administrativer Leiter Stubete am See

Die Tonhalle Zürich und die Volksmusik

Die Zürcher Tonhalle war lange Zeit Veranstaltungsort von volkstümlichen Grossanlässen wie dem ersten Schweizerischen Trachtenfest, einem Eidgenössischen Jodlerfest oder vieler Volkstanzbälle. Den Veranstaltern der Stubete am See ist es ein Anliegen, die wunderbaren Räume und die einzigartige Akustik des Hauses Volksmusikanten und ihrem Publikum wieder zugänglich zu machen. In diesem Sinne wurde am Vorabend der Stubete am See 2014 erstmals zum *Stubete-Ball* in den Kleinen Tonhallsaal eingeladen. Die Streichkapelle «Guschtis original-urchige Bergler- und Sennenkapelle», die Blechkapelle «Niinermusig reloaded» und die Appenzeller Formation «Laseyer» spielten bis um Mitternacht im schönsten Ballsaal Zürichs, wo 1961 die Tradition der Zürcher Volkstanzbälle begann, zum Tanz auf. Notabene spielte die Niinermusig aus dem Tanzmusikrepertoire des ehemaligen Tonhalle-Hornisten Otto Würsch. Rund 250 Tanzbegeisterte genossen den einmaligen Ball im stimmigen Ambiente bei erstklassiger Tanzmusik.

Der Ort der Erneuerung

Die vierte Stubete am See präsentierte 32 Ensembles aus dem Bereich Neue Schweizer Volksmusik. Die 14 angesagten Premieren sowie die CD- und Notenvorstellungen zeigen eindrücklich, dass sich das Zürcher Festival zum Ort der Erneuerung entwickelt. Die Stubete ist die Bühne der Volksmusikanten, die einerseits die Tradition verinnerlicht haben, andererseits neue Wege und Ausdrucksmittel suchen, und so die Volksmusik von innen erneuern. Gesucht sind nicht Musikanten anderer Stilrichtungen, die mit dem Dialekt der Volksmusik experimentieren, sondern um eine echte Entwicklung der traditionellen Unterhaltungsmusik unseres Landes. Folgende Premieren waren zu erleben:



Apartig

Ländlerorchester 2014 von Tommaso Huber (Wien) «Alpine Metamorphosen»

Halszitherfestival «Ufzupft»

Giiger Bertholds Seefi's Strichquartett, Premiere und Noten-Release

Chammerart, Teilpremiere Auftragskomposition Stephan Hodel

Geschwister Küng «Neumödig»

Momoll «natüürli», Premiere und CD-Release

Radix «Ältester Schweizer Folk», Premiere und Noten-Release

Duo Janett «Invenziuns»

Schänner Blech-Füfermusig, Teilpremiere

Jütz, Premiere Wengernalp

Albin Bruns NAH Quartett «Wegmarken» mit Christian Zehnder

Corin Curschellas und Markus Flückiger «LA NOVA — Raetisch Alpine Klangforschung»

Rämschfädra «grimmix»

Tinu Heiniger AllStarBand mit Markus Flückiger und Töbi Tobler

Die Tradition als Fundament

Um die Rückbesinnung auf vergessene Traditionen und deren Verbreitung zu fördern werden auch immer wieder Projekte eingeladen, die sich mit neuen Funden aus dem traditionellen Repertoire befassen. In diesem Zusammenhang sind 2014 die Projekte Radix «Ältester Schweizer Folk» mit Herausgabe des aussergewöhnlichen Notenbands «Radix» im Müliradverlag, Schänner Blech-Füfermusig,

Niinermusig reloaded, das Halszitherfestival «Ufzupft» oder Güiger Bertholds Seefi's Strichquartett zu erwähnen.

Das Profil der Stubete am See

Solange die Entwicklung unserer Volksmusik so viele bunte Ideen zum Blühen bringt, drängt es sich nicht auf, das Festival auch für ausländische Pioniere zu öffnen, obwohl diese Option natürlich äusserst reizvoll ist und weiteres Entwicklungspotential birgt. Allerdings hat die Stubete am See 2014 ihren grössten Kompositionsauftrag erstmals ins Ausland vergeben: An jedem Festival erhält ein Komponist die Chance, ein 45-minütiges Werk für ein Ländlerorchester zu schreiben und im sinfonischen Haus der Tonhalle eine Sinfonie im Volkston aufzuführen.

Nach Domenic Janett, Dani Häusler und Markus Flückiger erhielt 2014 der Wiener Kontrabassist und Akkordeonist Tommaso Huber den Auftrag, einen Blick aus Österreich auf unsere Schweizer Volksmusik zu werfen. Dabei ist ein Werk für Musizierende aus beiden Ländern entstanden, das auch das Volksmusikinstrumentarium beider Länder berücksichtigt. Aus Österreich sind daher neben Tommaso Huber am Bass und am Akkordeon auch eine Harfenistin und ein Zugposaunist angereist. Entstanden ist dabei eine Tanzsuite mit dem treffenden Titel «Alpine Metamorphosen», welche die wohl äusserst seltene Möglichkeit ergab, die Rhythmen, Melodien, Klänge und Charaktere unserer beiden volksmusikalischen Sprachen sehr nahe beieinander beobachten zu können.



Tanz auf dem Bauschänzli

Das Publikum und die Bühnen der Stubete am See



Kinderprogramm an der Stubete am See

Dank wunderbarem und langersehntem Sommerwetter hat das Openair-Programm auf dem Bauschänzli 2014 aussergewöhnlich viel Publikum angezogen. Die drei Bühnen in der Tonhalle mussten dagegen einen Publikumsrückgang hinnehmen. Die neue Bühne «Vestibül» hat sich bewährt als Konzertbühne mit Tanzmöglichkeit und als Bar, welche vom Stubete-Personal in Tracht geführt wurde. Dank der leichten Verstärkung konnte die eher schwierige Akustik ausgeglichen werden. Diese neue Bühne im Eingangsbereich der Tonhalle trägt viel zu einer lebendigen und lockeren Festivalstimmung bei. Insgesamt fanden

auf den vier Bühnen 47 Konzerte statt: Tonhalle Grosser Saal (5), Tonhalle Kleiner Saal (14), Vestibül Tonhalle (13) und Bauschänzli (15). Zusätzlich fand erstmals das Kinderprogramm «Zoge am Boge» statt, welches programmatisch überzeugte, jedoch sein Publikum noch nicht gefunden hat.

Ticketing/Finanzen



BeraMusik Hauesler Valotti Burch

Nach drei Durchführungen mit stetig wachsenden Publikumszahlen, mussten wir bei den Besucherzahlen einen Rückgang feststellen. Weder persönliche Befragungen noch unsere internen Diskussionen haben eine schlüssige Antwort auf diese Tatsache gegeben. Zwar machten bereits die Vorverkaufszahlen auf diesen Trend aufmerksam. Im Gegensatz zu den Schiffsfahr- und Seilbahnunternehmen litt aber die Stubete 2014 offensichtlich daran, dass sich an besagtem Wochenende, das erste Sommerwochenende ohne einen Tropfen Regen ankündigte. Die Differenz zu den früheren Verkaufsergebnissen wurde schliesslich an der Tageskasse realisiert. Unsere diesbezüglichen internen Gespräche sowie die Reaktionen an den verschiedenen Verkaufsstellen haben gezeigt, dass der Late-Pass zu attraktiv ist und dass das Programm auf dem Bauschänzli zu viele teure sowie attraktive Produktionen aus dem Hauptprogramm für wenig

Geld zugänglich macht. Hier werden Korrekturen angebracht werden müssen.

Für eine Veranstaltung, welche sich über 25% aus den Ticketeinnahmen finanziert, sind Einbussen in diesem Bereich doppelt schmerzhaft. Dank dem Engagement der Bank Sparhafen als erstem (!!!) Sponsor in der Geschichte unserer Veranstaltung und dank treuer und grosszügiger Unterstützung vieler Stiftungen konnten die Verluste beim Ticketing einigermaßen wettgemacht werden. Doch auch in diesem wichtigen Bereich ziehen düstere Wolken auf (nicht nur für die Stubete am See). Zwei namhafte Stiftungen, welche die Stubete seit 2008 unterstützen, haben uns darauf aufmerksam gemacht, dass sie ihr Engagement nach 2014 einstellen werden – die eine Stiftung wird auf Ende Jahr liquidiert,



Hanneli-Stubete auf dem Bauschänzli

die andere fusioniert und richtet sich inhaltlich neu aus. Es liegt also an den zwei Initianten des Stubeten-Abenteuers, welche diese wichtige Veranstaltung nach wie vor auf eigenes Risiko realisieren, die Finanzen im Auge behalten, Mass zu halten und 2016 mit gutem Mut aber der gebotenen Vorsicht ans Werk zu gehen.

Erntezeit Schweizer Volksmusik – der Jahrgang 2014 ist da: Die Festival-CD der Stubete am See 2014

Die Stubete am See produziert zusammen mit dem CD-Label Musiques Suisses wiederum eine Festival-Compilation. Sie ist ab 21. November 2014 im Handel erhältlich. Und was braucht es für einen fruchtbaren Jahrgang? Wie schmeckt der 2014er der Schweizer Volksmusik? 30 Stunden Live-Mitschnitte aus der Tonhalle Zürich kamen in die Presse. 80 Minuten Musik mit 24 verschiedenen Ensembles sind das Resultat. Dieser Ursaft spricht von 24 Haltungen zur Tradition und verbindet sie zu einem runden Ganzen, dem 2014er der Schweizer Volksmusik.



Kinderprogramm an der Stubete am See

Die Musiktradition ist eine über Jahrhunderte gewachsene Haltung, die genährt ist von der Natur, der Arbeit und der Liebe der Vorfahren und der Menschen jenseits der Landesgrenze. Jede Generation trägt diese Frucht weiter und fügt ihre Lebenserfahrung bei. Es wird gewälzt und probiert, der Blues etwa wird unter den Gletschern gemahlen, bis er „Schweiz“ singt. Daher gehört das Schlusswort der CD Tinu Heiniger: „Yeah, Baby!“. Vielschichtige Struktur, fein gewobene Musik mit Tiefgang, erdige Anklänge, langer Abgang. Hinhören lohnt sich!



Schaenner Blech-Füfermusik

Die Angst vor der Aura

Neue Musik und Volksmusik

Johannes Rühl

Noch bevor wir einen Ton gehört haben, erkennen wir Volksmusiker an ihren Instrumenten, an ihrer Kleidung und an ihrem Auftreten; Musiker der Neuen Musik hingegen erkennt man nicht. – Mit diesem Phänomen hat sich der deutsche Komponist Helmut Lachenmann sehr intensiv auseinandergesetzt. Er würde sagen, dass in der Volksmusik die Aura¹ der Instrumente zum Tragen kommt bzw. der «ästhetische Apparat». «Die typische Aura, wie sie an die Gitarre als Volks- und Kunstinstrument gebunden ist, schließt Primitives ebenso ein wie höchst Sensibles, Intimes und Kollektives, enthält auch Momente, die historisch, geographisch und soziologisch genau beschreibbar sind» (Lachenmann, 1977). Diese Momente lassen sich unmöglich ignorieren. Sie sind untrennbar an Gestalt und Klang gebunden, weshalb sich Volksmusikinstrumente auch kaum auf reine Klanglichkeit reduzieren lassen. Das mag ein Grund sein, warum die Neue Musik, deren Komponistinnen und Komponisten sich häufig mit Rekurs auf die Idee von der Autonomie der Musik solchen Kontextualisierungen verweigern, der extrem auratischen Volksmusik immer aus dem Weg gegangen sind. Zudem ist Volksmusik, mehr als viele andere Formen der Klangerzeugung vorbelastet, weil sie – seitdem es den Begriff der «Volksmusik» gibt – mit einer idealisierten Lebenswelt konnotiert und in gesellschaftspolitische Bedeutungszusammenhänge gebracht wird. Darauf weist Lachenmanns Begriff vom «ästhetischen Apparat» ganz besonders hin: «Der ästhetische Apparat verkörpert beides: das Bedürfnis des Menschen nach Schönheit und zugleich seine Flucht vor der Wirklichkeit; er verkörpert die Sehnsucht des Menschen nach Freiheit und zugleich seine Angst vor ihr» (Lachenmann, 1996, p. 107).

Impulse von aussen

Nach Lachenmann gibt es keine Musik, die nicht von jedem Hörer unmittelbar und intuitiv im Zusammenwirken der Aspekte *Tonalität*, *Körperlichkeit*, *Struktur* und *Aura* verstanden wird. Nur mit sehr viel Übung ist es möglich, sich davon frei zu machen, um Klänge bar jeder Konnotation wahrnehmen zu können. Es bedarf dazu eines offenen, geschärften Denkens und Fühlens und eines hellwachen Instinkts (Lachenmann, 1996, p. 61f.). Der Ausdruckswille der zeitgenössischen Musik nach 1950, um die es hier geht, wird andernfalls, wie Lachenmann bemerkt, zu «einer Hölle der Verunsicherungen». Diese Irritationen sind einem Grossteil des heutigen klassischen Publikums bekannt. Wie gross muss der Graben erst sein, wenn Neue Musik mit Volksmusik in Berührung kommt, wenn doch schon zwischen neuer und alter Musik kaum Verständigung möglich zu sein scheint? Lachenmann selbst verwendete keine Volksmusik, aber er gab Hinweise, unter welchen kompositorischen Bedingungen so etwas möglich wäre.

Die Schweizer Volksmusik, insbesondere die der deutschsprachigen Schweiz, ist seit den 1970er Jahren vielfach Gegenstand musikalischer Diskurse gewesen. Vor allem im Jazz und im Folk jener Zeit wurde immer wieder und oft sehr ergiebig mit Volksmusik experimentiert. Die Auseinandersetzung fand zunächst ausserhalb der Volksmusik statt. Auch innerhalb der Volksmusikszene setzte nach 1990 ein Umdenken ein, das zu einem bemerkenswerten Aufschwung und zu einer Öffnung des Genres hin zu neuen Publika führte. Durch die Abkehr von den Stereotypen der Tradition tat sich ein weites Feld für neue kreative Auseinandersetzungen auf. Die Neue Musik hatte sich allerdings bis in die 1990er Jahre aus dieser Entwicklung der Volksmusik fast völlig herausgehalten.

Alpen als Thema

Eine Spurensuche nach Volksmusik in der Neuen Musik der Schweiz scheint zunächst nicht sehr ergiebig. In Gesprächen fällt als erstes der Name Heinz Holliger, der 1991 mit *Alp Chehr* einen markan-

¹ Lachenmann bezieht sich nicht auf Benjamins Begriff der «Aura» wie er sie im Zusammenhang mit der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken erörtert (Baecker et al., 2008, p. 241).

ten Anfang setzte und möglich machte, was vorher völlig indiskutabel schien. Holliger wurde durch den Klarinettenisten Elmar Schmid auf das Walliser Binntal aufmerksam gemacht. Er schrieb *Alp Chehr* für die 1956 vom Tanzgeiger Josef Mutter aus Naters gegründete und nun von Elmar Schmid geleitete Amateurformation *Oberwalliser Spillit*, deren erklärte Absicht es war, die Walliser Volksmusik nicht nur mit alten, sondern auch mit neuen Stücken und neu erfundenen Instrumenten lebendig zu erhalten.



Klanginstallation «Spiss» am Musikfestival Alpentöne, 2013 (Bild: Scriptum, Sanchez/Brand, ©Alpentöne)



Nois Kwintet am Musikfestival Alpentöne, 2011 (Bild: Scriptum, Sanchez/ Brand, ©Alpentöne)

Das Stück *Alb-Chehr, Äpler- und Geischtermüüsig* wurde am 23. August 1991 im Rahmen der in Zürich veranstalteten ISCM World Music Days, der jährlichen Veranstaltung der International Society for Contemporary Music, uraufgeführt. Das Publikum begab sich auf einen Ausflug nach Burgdorf, in das dort eben eröffnete Schweizerische Zentrum für Volkskultur. Das Ensemble bestand aus einem Trachtenchor, einem Dialekt-Erzähler, zwei Klarinetten, einer Geige, zwei Schwyzerörgeli, zwei Hackbrettern und einem Kontrabass. In dem halbstündigen Werk erscheinen Sennen, Äpler, verschwundene Kühe, Tanz, Geister, Eifersucht und Tod. Das Geschehen schlägt zuweilen in Grauen um. Grundlage ist eine alte Sage aus dem Kanton Wallis. Man muss bei *Alp-Chehr* nicht jedes Wort des Walliser Dialektes verstehen, um die unheilvolle Geschichte verfolgen und nachempfinden zu können. Holligers Komposition ist für ein Ensemble geschrieben, das trotz vielfach bewiesener Experimentierfreude tief in der volksmusikalischen Tradition des Wallis steht. Holligers «Rück-Chehr» zu den «reinen Quellen der Volksmusik» konnte seiner Meinung nach nur gelingen, wenn die Tradition durch ein stetiges Weiterentwickeln am Leben gehalten werde und nicht, indem man ein Maximum an Ursprünglichkeit anstrebe (Müller 1997).



Ensemble Zeitkratzer am Musikfestival Alpentöne, 2013 (Bild: Scriptum, Sanchez/Brand, © Alpentöne)

Wachsendes Interesse

Holliger war damals ein einflussreicher Komponist, der immer wieder Initialzündungen hervorbrachte. *Alp-Chehr* wurde zu einem Aushängeschild neu-musikalischer Swisness und wird auch heute noch gespielt. Es sprach weit mehr Zuhörer als das einschlägige Publikum der Neuen Musik an. Von den *Oberwalliser Spillit* wurden in der Folge weitere Stücke in Auftrag gegeben (beispielsweise Wytténbach, 2000). Als dann aber 2002 Vinko Globokar *Rêve d'un touriste slovène au Wallis* komponierte, machten einige von den Spielern nicht mehr mit. Dennoch: Mit Holliger war in der zeitgenössischen Musik das Eis gebrochen, das Interesse an der Volksmusik erwacht; «man durfte wieder», wie Thomas Meyer bemerkt.² Als die Hamburger Wochenzeitung *Die Zeit* Heinz Holliger zu einem der hundert wichtigsten Klassiker der Moderne kürte, zielte diese Ehrung vor allem auf die Komposition «Alb-Chehr» (Alle Klassiker auf einen Blick, 2007). Das Stück sorgte also nicht nur in der Schweiz für grosse Aufmerksamkeit.

² Thomas Meyer in einem persönlichen Gespräch am 7. September 2014.

Einen ähnlich starken Einfluss wie *Alp-Chehr* übte der 1993 erschienene Film *Ur-Musig* von Cyrill Schläpfer aus (Schläpfer 1993). Und zwar nicht speziell auf die Neue Musik, sondern auf alle, die diesen Film sahen. Er bediente auf beeindruckende Weise die latente Hoffnung, dass es in den Bergen noch eine andere, lebensnähere musikalische Praxis geben müsse, als es die Einheitsfolklore jahrzehntelang propagiert hatte. Schläpfer machte die hier und da nur noch in Einzelfällen rezente Lebenswelt der Bergler und ihrer naturwüchsigen Folklore als vermeintlich lebendige archaische Realität sichtbar, was anscheinend einem Bedürfnis nach ungeschönter Naturwüchsigkeit entgegenkam und Anfang der 1990er Jahre für viele das Thema Volksmusik überhaupt erst wieder zugänglich machte.

So kamen mehr und mehr Komponisten und Ensembles auf den Geschmack. Ganz so revolutionär war diese Neuorientierung allerdings nicht. Beim Festival Alpentöne in Altdorf, das auch dank Pro Helvetia immer wieder Kompositionsaufträge vergeben konnte, fand die Neue Musik sich mitten in einem Diskurs wieder, der in anderen Sparten – wie erwähnt: dem Jazz und dem Folk – bereits lebhaft geführt wurde. In Altdorf bekundete man keine Mühe, Komponistinnen und Komponisten der zeitgenössischen Musik für das Alpenthema und seine volksmusikalische Dimension zu begeistern,³ wobei Brückenschläge zwischen den Genres dort zum Programm gehören.



Marcel Oetiker Nonett am Musikfestival Alpentöne, 2013 (Bild: Scriptum, Sanchez/Brand, ©Alpentöne)

Beiz und Bühne

Unter den Schweizer Komponisten, die sich in der Folgezeit wiederholt mit Volksmusik beschäftigt haben sind Urs Peter Schneider, Jürg Wyttenbach, Heinz Marti, Mischa Käser, Mela Meierhans und Daniel Ott zu nennen. Roland Moser harmonisierte Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn* und der Volksliedsammlung *Im Röseligarten*, Daniel Fueter schuf eine Jodeloper mit dem Titel *Zimmerstund*. Die Geigerin und Komponistin Helena Winkelman schrieb 2013 für Alpentöne das einstündige Werk *Bannsprüche aus alter Zeit*. Bereits 2011 trat sie unter der Leitung von Noldi Alder mit dem Projekt

³ In den bisherigen acht Ausgaben wurden Kompositionsaufträge an folgende Schweizer Komponistinnen und Komponisten vergeben an: Yves Cerf (2007), Mela Meierhans (2009), Matthias Ziegler und Christoph Baumann (2011), Helena Winkelman (2013), Marcel Oetiker (2013), im Rahmen der Kooperation Ton&Tal mit dem Festival Rümelingen: Daniel Ott, Urban Mäder, Annette Schmucki (2013).

Nois Kwintet (zusammen mit Anna Traufer, Lucas Niggli und Bruno Amstad) auf, das das Urnäser Silvesterchlausen zum Thema hatte.

2013 war das Tellspielhaus in Altdorf gut gefüllt, als der junge Komponist und Schwyzerörgelspieler Marcel Oetiker mit einem gemischt besetzten Nonett die Komposition *sóerbaird* anstimmte. Ohne Punkt und Komma spielte das Ensemble sechzig Minuten konzentriert präzise ausgeklügelte Tonfolgen. Immer mehr Zuschauer standen auf und verliessen den Saal. Sie konnten mit der Musik einfach nichts anfangen. Christoph Fellmann meinte in seiner Kritik, dass das nun mal das sei, was diesen Musiker heute interessiert: der konzeptionelle Zugang, der Versuch Oetikers, sein Instrument in neue Zusammenhänge zu stellen und seine Spielmuster auf Flöte, Barockgeige oder Posaune zu übertragen (Fellmann, 2013). Das sei die Arbeit. In der Freizeit spiele Oetiker, wie er sagt, an der Chilbi oder in der Beiz. Das sei das Vergnügen. Und, sagen wir, das ist auch das Problem. Volksmusiker erkennt man am Instrument. Die Aura und der ästhetische Apparat, der das Schwyzerörgeli umgibt, lassen es nur schwer zu, es auf reine Klanglichkeit zu reduzieren.

Referenzen

Alle Klassiker auf einen Blick (2007). In: Die Zeit, Nr. 37 (www.zeit.de/musik/Themenseiten/100-klassiker-liste, abgerufen am 1. November 2014)

Baecker, Dirk; Kettner, Matthias; Rustemeyer, Dirk (Ed. 2008). Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion. Bielefeld: transcript

Fellmann, Christoph (2013). Neuer Schnauf in alten Falten. In: Tages-Anzeiger, 20. August 2013, p. 21

Lachenmann, Helmut (1996). Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel

Lachenmann, Helmut (1977). Salut für Caudwell. Musik für zwei Gitarren. Uraufführung 1977 (www.breitkopf.com/feature/werk/1130, abgerufen am 10. Oktober 2014)

Müller, Patrick (1997): Mikrodramatik. Heinz Holliger, Mischa Käser und die Volksmusik. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 3, 6. Januar 1997, p. 20

Wytenbach, Jürg (2000): *Gargantua chez les Helvètes du Haut-Valais*, 2000

Schläpfer, Cyrill (1993). Ur-Musig. Film 107 Minuten

Johannes Rühl ist Kulturwissenschaftler und seit Jahren in der Kulturvermittlung, der kommunalen Kulturförderung und an Hochschulen tätig. Seit 2008 leitet er das internationale Musikfestival Alpentöne in Altdorf/Uri. Zurzeit forscht er im Rahmen eines Projekts an der Hochschule Luzern zum Thema der Neuen Volksmusik in der Schweiz und darüber hinaus. Die Ergebnisse erscheinen 2015 in Buchform. – Dieser Beitrag entstand aus einem Vortrag, gehalten beim Festival Klangspuren Schwaz in Tirol am 20. September 2014. Wichtige Anstösse für diesen Text kamen von Thomas Meyer und Thomas Järmann.

Konzerthinweis

Eine Radioshow am Festival Alpentöne

Nicht mehr Geistige Landesverteidigung, aber noch nicht Teleboy: das sind die 50er und 60er Jahre, in denen das Schweizer Radio das Leitmedium der Unterhaltungsmusik war. Im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts *Broadcasting Swissness*, das die GVS unterstützt, bringt die Hochschule Luzern das 1946 gegründete Schweizer Radio-Unterhaltungsorchester beim internationalen Musikfestival Alpentöne wieder zum Klingen. Unter der Leitung von David Gottschreiber wird ein extra für diesen Anlass zusammengestelltes Hochschulensemble Stücke aus dem Archiv des Dirigenten und Verlegers Reto Parolari neu arrangieren und am 14. August 2015 im Theater Uri in Altdorf aufführen. Das Konzert bringt, ganz im Stil der Zeit, eine bunte Mischung aus Volksmusik, Schlager und Jazz – allesamt mit einer grossen Portion Swissness. – Weitere Informationen finden sich unter www.alpentoene.ch und www.broadcasting-swissness.ch.

Das Neue in der Volksmusik der Alpen

Der rund 200-seitige Band enthält 13 Referate von Tagungen in Innsbruck (2012) und Altdorf (2013) und einen Aufsatz von Gerlinde Haid (1943-2012), der als Ausgangspunkt für die Planung des Innsbrucker Symposiums *Innovationen. Das Neue in der Volksmusik der Alpen* gedient hatte. Die kurz danach verstorbene Kollegin äussert in ihrem Aufsatz «Tradition und Innovation als musikalische Phänomene der Volksmusik in Österreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts» einen Leitgedanken ihres Schaffens, dass nämlich Innovation ohne Tradition, ebenso wie Kultur ohne Überlieferung nicht denkbar sei.

Der künstlerische Leiter des Internationalen Musikfestivals Alpentöne, Johannes Rühl, formuliert in seinem Beitrag «Weder Stubete noch Musikantenstadl – die «Neue Volksmusik» der Schweiz und ihre Akteure» die Geschichte dieser Neuerungsbewegung aus jahrelanger eigener Beobachtung. Dieter Ringli von der Hochschule Luzern versucht, die «Neue Volksmusik» in der Schweiz in einer musikalischen Katalogisierung systematisch zu erfassen. Unter dem Titel «Volksmusik erleben. Zur Ästhetisierung und Erlebnisqualität von aktueller Volksmusik in der Schweiz» geht die Leiterin des Schweizerischen Volksliedarchivs, Karoline Oehme-Jüngling von eigenen Erfahrungen aus. Die in Bern lebende Maša Marty trägt zum Thema «Neu auf der Bühne. Musikerinnen der slowenischen Volksmusik» das Resultat eigener Feldforschungen bei. Neben Beiträgen von Harald Huber, Michael Huber und Michael Weber aus Wien, Maria Hois aus Graz, Walter Meixner aus Innsbruck sowie Elmar Walter und Ulrike Zöller aus München fallen die Reflexionen des in Pregassona ansässigen Italo-Schweizers Marcello Sorce Keller «What Can be Old and What Can be New» und als ganz besonderer Forschungsbeitrag die Resultate der Feldforschung in Graubünden von Raymond Ammann, Luzern/Innsbruck, ««Nossa musica» – Veränderungen der Sprachverwendung im populären Liedgut des Unterengadins» auf. Dieser Aufsatz geht von der Volksliedersammlung von Alfons Maissen aus, in dessen Nachlass sich rund 2000 transkribierte Liedaufnahmen befinden. Sie hat Iso Albin als Basis für eine erste Edition von elf Volksliedern gedient, die 2011 unter dem Titel *Rätoromanische Volkslieder aus mündlicher Tradition* mit Kommentar, Transkriptionen und CD erschienen ist, und die bei der Schweizerischen Akademie für Geistes- und Sozialwissenschaften in Bern kostenlos bestellt oder elektronisch heruntergeladen werden kann (www.sagw.ch). Raymond Ammann erinnert an die seit dem 19. Jahrhundert aktiven Bestrebungen, die romanischen Sprachen zu erhalten, was vor allem für das Idiom Vallader gilt. Er hat das aktuelle Liedgut der Landschaft zwischen Oberengadin und dem Tirol untersucht und dabei festgestellt, dass es je nach Sichtweise sowohl zu den Volksliedern als auch zur Populärmusik gezählt werden kann. – *Brigitte Bachmann-Geiser*

Das Neue in der Volksmusik der Alpen

Von der „Neuen Volksmusik“
und anderen innovativen Entwicklungen



Herausgegeben von Thomas Nussbaumer
in Zusammenarbeit mit der Hochschule Luzern – Musik
und dem Internationalen Musikfestival Alpentöne, Altdorf/Uri (Schweiz)

Universitätsverlag
Wagner

Das Neue in der Volksmusik der Alpen. Von der «neuen Volksmusik» und anderen innovativen Entwicklungen, hrsg. v. Thomas Nussbaumer in Zusammenarbeit mit der Hochschule Luzern – Musik und dem Internationalen Musikfestival Alpentöne, Altdorf/Uri (Schweiz). Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 2014 ISBN 978-3-7030-0828-3. – Bestellung unter: www.uvw.at.

Ueli Alder (1922–2014)

Dem Bauerngeiger zum Abschied



Der am 9. März 1922 auf dem Strüssler hoch über Urnäsch geborene Ueli erlernte das Geigenspiel schon als Unterschüler von seinem Grossvater. Johannes Alder, Gründungsmitglied der ersten Streichmusik Alder, schenkte dem musikbegabten Enkel zudem eine Geige. Sie wurde nach dem frühen Tod seiner Mutter zum Trost für den Achtjährigen. Als Hausfrau kam Vaters ledige Schwester Josephine, die Alleinunterhalterin am Klavier, in den Bergbauernhof. Sie vermittelte dem Knaben traditionelle Tänze und trat mit ihm an Sonntagnachmittagen in Wirtshäusern auf. Ueli verdiente dabei zwei Franken und ein Zvieri. Von 1940 an wurde der junge Bauerngeiger zusammen mit seinen Cousins Jakob (2. Violine), Arthur (Cello), Erwin (Bass) und dem legendären Hackbrettler Emil Zimmermann berühmt. Die Appenzeller Streichmusik der alten Alder, die nun mit dem Tod des Vorgeigers am 24. Juli 2014 zu einem vergangenen Kapitel der schweizerischen Kulturgeschichte gehört, hat dreissig Konzertreisen durch die Vereinigten Staaten von Amerika unternommen und war in Südamerika, Japan und Taiwan beliebt. Am Alten Silvester, an der Landsgemeinde und am Sennenball spielte die Originalbesetzung aber daheim in Ausserrhoden auf. Bis vor wenigen Jahren half der Giigeli-Ueli im Bauernbetrieb mit, ging im Winter jeden Tag zum Holzen in den Wald und hütete im Sommer das Vieh auf der nahen Alpweide. Wenn ihm aber eine Melodie einfiel, eilte er heim an den Küchentisch und notierte eigene und überlieferte Tänze. Tausende soll er im Kopf gehabt haben. Am Streichmusiktag, am Samstag vor dem Landsgemeindesonntag 2013, spielte der über Neunzigjährige noch die Bassgeige im Ensemble der jungen Alders. – Eine dankbare Trauergemeinde hat vom letzten Mitglied der alten Alders und damit von all den schlägigen und löpfigen Tänzen, dem forschen, den Takt angehenden Bogenstrich und dem lebenswürdigen, witzigen und überall beliebten Streichmusiker Abschied genommen. – *Brigitte Bachmann-Geiser, Photo: Joe Manser (2011)*

Über Ueli Alder und die Appenzeller Streichmusik ist nachzulesen in:

Hürlemann, Hans (Text), Magro, Amelia (Fotos) (1984). Brummbass, Geige, Hackbrett. 100 Jahre Appenzeller Streichmusik Alder (Appenzeller Brauchtum 2). St. Gallen: VGS Verlagsgemeinschaft

«Diese Musik soll weiterleben!»

Zur Überlieferung der Fränzli-Musik

Men Steiner im Gespräch mit den Brüdern Friedrich und Gerhard Meyer, bearbeitet von Peter Metz¹

Im Bündner Jahrbuch 2010 gibt Georg Jäger einen Rückblick auf die Geschichte der Volksmusik, im Besonderen der Schanfigger Ländlerkönige.

Stilprägend waren im 19. Jahrhundert Musiker-Formationen, die ihre Kompositionen noch nicht aufnotierten. Damit bestand die Gefahr, dass dieses musikalische Wirken mit dem Ableben ihrer Musiker verschwand. Steivan Brunies, selber im Engadin aufgewachsen, konnte sich noch nach Jahrzehnten an viele der gespielten Stücke erinnern, ohne über eine schriftliche Vorlage zu verfügen. So gelangte er im Hinblick auf eine Intonierung und Wiedergabe der alten Fränzli-Musik an seine beiden Schüler Friedrich und Gerhard Meyer in Basel, die es verstanden, die von ihrem Lehrer auf der Klarinette vorgespielten Melodien aufzuzeichnen und mit Tonsätzen der weiteren Instrumente zu versehen. Der folgende Beitrag gibt Einblick in den oft überraschenden Verlauf einer Sicherung von Kulturgütern, dem grundlegende Impulse zum heutigen Wirken der «Fränzlis da Tschlin» zu verdanken sind. Als Verwandter der beiden Brüder Meyer freue ich mich (PM), meinerseits einen Beitrag zu dieser «Geschichte» leisten zu dürfen.



Steivan Brunies.
(Quelle: DRG Sign. 25327; aus Il Chalender Ladin 10, S. 117 ff.)

Zum Gesprächsanlass und zu dessen Verschriftlichung

In den Jahren 1941 bis 1950 hat das Radio Studio Basel 24 Sendungen mit Engadiner Volkstänzen ausgestrahlt. Die Musikstücke wurden von wechselnden Formationen gespielt und von Steivan Brunies überliefert, eingeleitet und mit Geschichten ergänzt. Von diesen Sendungen sind nur wenige Spuren im Archiv des Radio Studio Basel erhalten geblieben. Erhalten und damit dem drohenden Kulturverlust entkommen ist ein dicker, handschriftlich in Tinte verfasster Band mit einer Grösse von 34 cm Höhe, 28 cm Breite und 4 cm Dicke und erheblichem Gewicht. Er enthält 254 Tanzweisen, welche der Engadiner Brunies im Gedächtnis bewahrt, gesammelt und vorgespielt hat, während die Brüder Friedrich und Gerhard Meyer diese Melodien als junge Studenten gegen ein Entgelt aufgezeichnet und mit Tonsätzen versehen haben. Einem Hinweis von Clà Biert folgte Men Steiner und studierte das wertvolle Original, welches heute im «Dicziunari Rumantsch Grischun (DRG)» zusammen mit Fotos von Steivan Brunies aufbewahrt wird. Schliesslich gelang es Men Steiner, die beiden musik- und historisch beflissenen Brüder Meyer in Basel aufzufinden und sie am 17. März 2001 zur Entstehung und Überlieferung der «Engadiner Volkstänze» mit «alten und älteren Tanzweisen aus dem Engadin» zu befragen. Das auf deutsch und im Dialekt geführte Gespräch findet sich seit diesem Jahr ebenfalls in einer Tonaufzeichnung sowie einer Wort-für-Wort-Transkription im DRG. Im Folgenden bringen wir dieses Gespräch in einer gerafften schriftlichen Form zur Wiedergabe, so weit nicht wortgetreu zitiert wird.

Friedrich und Gerhard Meyer – ihre Bekanntschaft mit Steivan Brunies

Friedrich Meyer, 1922 in Basel geboren, in Birsfelden bei Basel aufgewachsen, in der Schule Fritz gerufen, ist studierter Historiker und Latinist und war sein Leben lang als Lehrer am Humanistischen Gymnasium in Basel tätig. Mehrere historische Publikationen hat er veröffentlicht. Als seine Spezialität bezeichnet er die Geschichte des Dreilandes Regio Basiliensis. Sein um fünf Jahre jüngerer Bruder Gerhard, mit Rufnamen Geri, ist in Birsfelden bei Basel aufgewachsen, hat Theologie studiert und leitete während 16 Jahren neben dem Pfarramt noch die Appenzellerkirche, war also Kirchenratspräsident von Appenzell Inner- und Ausserrhoden.

¹ Erstmals erschienen im Bündner Jahrbuch 2011

Mit Steivan Brunies hatten die Brüder Meyer Bekanntschaft, seit sie dessen Schüler am Realgymnasium waren. Und schon ihr Vater war ein Schüler Brunies'. Zuvor war dieser in Berlin als Gymnasiallehrer tätig gewesen, später wurde er nach Basel gewählt. Zu Beginn erteilte er noch Unterricht in Mathematik. Später, zu Zeiten der Brüder Meyer, gab er nur noch Geografie und Naturkunde.

Anno 1939 durften die beiden Brüder ihre ganzen Sommerferien bei ihrer Grossmama in Klosters verbringen. Im Laufe dieser Ferien sind sie auf ziemlich abenteuerliche Weise über den Flüelapass ins Oberengadin nach Cinuos-chel gelangt und haben ihren Lehrer Brunies dort (in seinem Elternhaus) aufgesucht. Zwei oder drei Nächte durften sie bei ihm verbringen und mit ihm einen Ausflug zur Cluozzahütte (im Nationalpark) machen.

Irgendwann erfuhr Steivan Brunies, dass Fritz in seiner Freizeit intensiv sein Interesse an Musik pflegte. Eines Tages hat er seinen Schüler nach einer Schulstunde nach vorne gebeten und ihm von der Fränzli-Musik erzählt und gefragt, ob er bereit wäre, diese Tänze aufzuschreiben. Und so hat die langjährige Arbeit an der Überlieferung der Fränzli-Musik begonnen.

Persönlichkeit von Steivan Brunies, einem Bündner in Basel

Men Steiner interessiert die Frage, was Steivan Brunies für eine Persönlichkeit war, ob ihn seine Gesprächspartner aus der Erinnerung heraus noch charakterisieren könnten. Gerhard Meyer bezeichnet ihn als ein Original. Er war ein Bedächtiger. Er konnte manchmal mit den Schülern auch ziemlich hart umgehen. Man konnte mit ihm aber auch «das Kalb» machen. Vor allem, wenn er das Schulzimmer verdunkelte, um Lichtbilder zu zeigen. Wenn er etwas gemerkt hat, sagte er jeweils: «Machender Liacht, machender Liacht! I zeiga keini Bilder meh!» Aber er hat danach trotzdem wieder Lichtbilder gezeigt. Also, einfach ein gelungener Typ. Ein Patriot! Immer, wenn er ins Bündnerland zurückkehrte aus der Fremde, d. h. von Basel, dann sagte er jeweils auf der Brücke, wenn es über den Rhein ging: «E viva la Grischa!» «Also, dies zeigt so seinen Patriotismus. Während des Zweiten Weltkrieges, am Morgen früh, wenn wir gerade Unterricht bei ihm hatten, dann mussten wir den 23. Psalm auf Romanisch aufsagen, ebenso den Rütli Schwur und ein Gedicht von Cäsar von Arx. Und dies hat so seinen Patriotismus widergespiegelt.»

Er war Gymnasiallehrer in Basel, aber nicht ein Exot, denn in Basel gab es damals sehr viele Lehrer aus der Ostschweiz. Friedrich Meyers Lateinlehrer beispielsweise stammte aus St. Gallen. Ein Bündner in Basel war damals nichts Aussergewöhnliches.

Aufzeichnung der Engadiner Volksweisen

Steivan Brunies konnte weder Noten lesen noch sie aufschreiben. Trotzdem hat er viel gesammelt. Und zu dieser Sammlung haben die Brüder Friedrich und Gerhard das Ihre beigetragen. Um diese Sammlung anzureichern, kam Steivan Brunies ab dem Jahr 1941 an den Samstagnachmittagen zur Familie Jakob und Louise Meyer-Gempp nach Hause, also zu den Eltern nach Birsfelden. Und dann setzte er sich auf das Biedermeier Canapé, nahm seine Klarinette hervor und spielte die Melodien, die er in seiner Jugend bei diesen Tanzanlässen gehört und in seinem Gedächtnis bewahrt hatte, auf der Klarinette vor. Und manchmal hat er diese Melodien auch gesungen. Fritz Meyer sass am Klavier und hat das dann laufend notiert und dann «alleweil» am Klavier wiederholt und ihn gefragt, ob es so richtig sei. Und manches Mal musste er und später dann Gerhard Meyer vielleicht noch etwas bereinigen.

Schwierig wurde es dann, wenn Friedrich Meyer merkte, dass es so nicht stimmig war und nicht sein konnte. Man musste dann klären, wie es ursprünglich hätte tönen können. Und nachher hat Stefan Brunies erklärt, wie sich diese Fränzlimusik zusammengesetzt hat, welche Instrumente verwendet wurden. Anschliessend versuchte Friedrich Meyer entsprechende Tonsätze zu machen. Ursprünglich hatte Brunies jeweils eine zweite Stimme in Erinnerung, aber später dann nicht mehr. Und nachher kam eben das mit dem Kontraktakt, das sagte er, das hätten sie gemacht, mit dieser Geige, eben diese Quinte, Terz, Quarte und Sekunde. Nur der Bass war einigermassen einfach zu intonieren. Und die Schwierigkeit bestand darin, dass die Brüder Meyer sich



Steivan Brunies.

(Quelle: DRG Sign. 25328; aus Il Chalender ladin 10, S. 120)

bei der Niederschrift der Sätze ein wenig eine Interpretationsfreiheit erlaubten, während ihr Lehrer jeweils abwehrte. «Nei, aso ischas also nid gsi!» Aus diesem Grund waren Friedrich Meyer und sein Bruder, der diese Arbeit später weitergeführt hat, in ihrer Freiheit ziemlich eingeeengt. Die Sätze sind nicht alle so gesetzt, wie sie die Brüder nach musikalischen Grundsätzen eigentlich gerne gesehen oder gehört hätten.

Stefan Brunies war in Sachen Musik nicht wirklich kompetent. Es war einzig, dass er ein gutes Gedächtnis hatte und diese Tänze alle noch im Kopf behielt, mehr oder weniger. Über 100 wurden so von den Brüdern Meyer und niemand anderem aufgezeichnet. (Zählt man in der Handschrift nach, sind es im Ganzen 254 Tonstücke, die in Notenpartituren zusammengekommen sind; PM.)

Aufnahme der Sendungen durch das Tonstudio und Erstellung der Partituren

Als das Radiostudio damit begann, die Weisen auf Tonband aufzuzeichnen, verlangte es eine Partitur. Man konnte nie wissen, wie viele Tänze in jeder einzelnen Sendung zur Wiedergabe kamen, denn Stefan Brunies erzählte zwischendurch. Manchmal waren es zehn, manchmal elf, manchmal waren es nur neun Stücke, je nachdem. Diese Sendungen dauerten wohl eine halbe Stunde. Anschliessend an die Sendung notierte in den ersten Jahren Friedrich Meyer und später sein jüngerer Bruder die ganze Sendung mit den Sätzen auf und belieferte das Radiostudio mit den Musiksätzen. Stefan Brunies äusserte eines Tages den Wunsch, dass auch er ein persönliches Exemplar erhalten würde, was die Brüder Meyer dann von all diesen Sendungen gemacht haben. Später überreichte Brunies sein persönliches Exemplar dem Archiv (des DGR; PM) in Chur. «Unter seinem Namen. Er hat nie gesagt, also nur ganz selten einmal, dass es andere waren, die die Sätze aufzeichneten. Er hat sie eigentlich für sich beansprucht. Und darum steht da auch <Satz Stefan Brunies>. Also, das ist hinten und vorne nicht wahr.»



Steivan Brunies.
(Quelle: DRG Sign. 4287; aus
Pult, Jon: Steivan Brunies)

Instrumentierung der Fränzli-Musik für das Radio

In Erinnerung an den alten Fränzli (Waser) hat Steivan Brunies seine Kapelle «Fränzli-Musik» genannt. Er selber spielte die Klarinette. Und weil er manchmal Atemprobleme hatte und vielleicht auch mal einen Ton auslassen musste, zog man dann noch einen Geiger hinzu, der die Melodie mit der Klarinette mitspielte, um so diese Lücke füllen zu können. Und danach kam eine Trompete hinzu und somit eben der Kontrakt, den man mit der Geige beziehungsweise mit der Bratsche spielte. Und schliesslich der Kontrabass. Und er sagte jeweils, dies sei die originale Besetzung des alten Fränzli gewesen. «Ja keine Handorgel, hat er jeweils gesagt. Handorgel sei ein seelenloses Instrument. Das gehöre hier nicht hin.»

Die Gruppe der Musikanten wurde eigens für das Radiostudio zusammengestellt, mit Ausnahme von Brunies alles Basler; auch Gerhard Meyer spielte mit. Ein einziges Mal kam es zu einem öffentlichen Auftritt der Formation, an einem Bündner Anlass. Allerdings gab es bei der Besetzung manchmal einen Wechsel, wenn für die Sendung ein Trompeter oder ein Kontrabass ausfiel und ein Ersatz gefunden werden musste.(...) Das Einüben und Spielen erfolgte unter der musikalischen Leitung von Stefan Brunies, denn «er hat natürlich schon gesagt, wie es sein sollte, seiner Meinung nach, nicht wahr? Es musste so sein, wie er es im Kopf hatte. Und er war dann natürlich selig! Er sass dann da und schlug immer mit dem Absatz den Takt an. Also nicht mit der Fusssohle, sondern mit dem Absatz, und er sass so «behäbig» dort und strahlte. Am Schluss sagte er jeweils: «Zämme fertig wordä, verdammti Narra!» Oder er konnte sagen: «Das isch wieder eina gsi zum Hüla!» («Hüla», heulen; in der Bedeutung von «vor lauter Rührung weinen»; PM) Er war richtig selig, kann man sagen, wenn er das gespielt hat. Das hat sich auch in seinem Gesicht widergespiegelt. Er hat dann so eine Zufriedenheit ausgestrahlt, wenn er mit uns musizieren konnte. Wenn Brunies den Tanz einer anderen Musik hörte, vielleicht auch einen Bündner Tanz – es gab ja noch andere Musik, beispielsweise die Seppli-Musik –, dann konnte er sagen: «Nit a so schön wia üseri!» Das war auch sein Spruch, x-mal: «Nit a so schön wia üseri!» – Die Brüder Meyer hatten in jenen Jahren nie Gelegenheit, die lokale Engadiner Volksmusik zu hören und selber zu vergleichen.

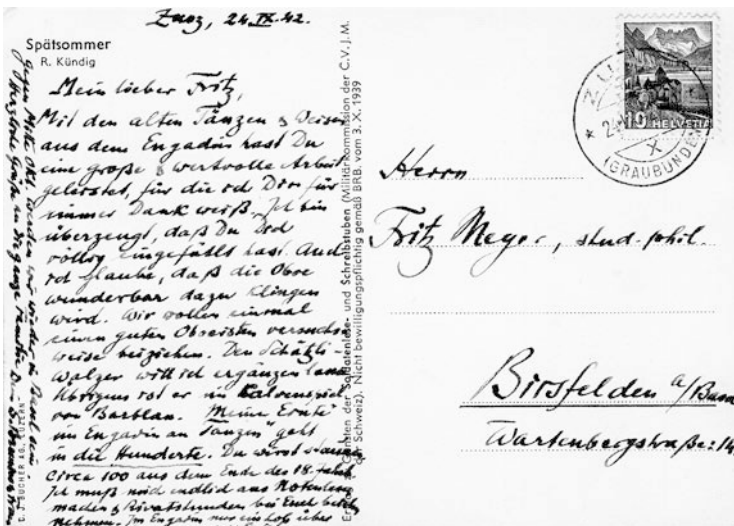
Steivan Brunies besass eine ganz spezielle, seltene Art von Klarinette, die nicht auf B gestimmt war. Es war etwas ganz Exotisches. Friedrich Meyer vermutet eine *Cis-Klarinette*, ist sich dessen aber nicht mehr sicher. (Seine Vermutung lässt sich durch die Ton-Kassette bestätigen, die Aufnahmen sind in einer tiefen Des-Tonart gespielt; MS.) Entsprechend musste alles transponiert werden. Als Klarinetist war er sehr temperamentvoll.

Erstellung des Tonsatzes und von dessen Spezialitäten

Wenn man bedenkt, wie viele Samstage Steivan Brunies und die Brüder Meyer für ihre Arbeit eingesetzt haben, fragt man sich schon, ob da nicht Ungeduld oder gar Ärger und Wut aufgekommen sind. Stefan Brunies hat sich jeweils zusammengenommen, denn er wusste ja, dass er auf seine Schüler angewiesen war. Aber für die beiden Brüder wurde es mit der Zeit ein wenig lästig, weil sich die Arbeit über Jahre erstreckt hat und Brunies praktisch jeden Samstag auftauchte. Nur einmal war er ganz unzufrieden, als er mit Verspätung eintraf und die beiden Jugendlichen zum «Joggelifest», einer Erinnerung an die Schlacht von St.Jakob, gezogen waren. Dies war früher immer ein wunderschöner Umzug auf die St.Jakobsmatte (in Basel). Als die Brüder heimkamen, war Brunies ganz ungehalten. Zwar nicht in der Schule, aber privat war er eigentlich ein zufriedener Mensch.

Wenn man sich die Arrangements ansieht, bemerkt man, dass die Begleitinstrumente einen Kontrakt setzen. Das war offenbar so eine Spezialität, dass der Bass beispielsweise nicht einfach «eins» und die Bratsche oder Geige mit «bum, bum» folgen, also, «eins, zwei» oder «jam, bam, um, bam». Im Spiel

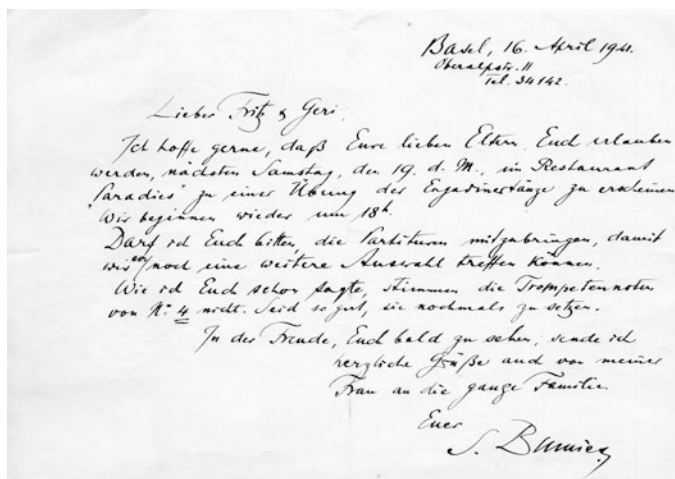
hat man keine Pausen gemacht oder auch dann nur «zwei, drei» gespielt, sondern man hat alle drei, wenn es ein Dreitakt war, oder alle vier, wenn es ein Viertakt war, oder wenn es Zweitakt war, einfach diese zwei gestrichen, voll ausgestrichen, immer mit einer leeren Saite zusammen, je nach Tonart. Oben war dann die leere Saite und auf der nächstfolgenden Saite hat man nachher eben die Quinte oder die Quarte, Terz und Sekunde gespielt, je nachdem. Am Schluss ist man immer auf die Quinte hinunter gegangen. Und der Kontrabass, der hat sich einige Freiheiten erlaubt, der hat manchmal ganze Passagen gemacht. Also nicht einfach nur so «wumm,



Ansichtskarte von Steivan Brunies an Fritz Meyer mit Dank für dessen «grosse & wertvolle Arbeit», Zuoz, 24. September 1942. (Quelle: Pb. FM)

wumm», sondern der hat richtige Passagen herausgespielt, improvisiert!

Die Bassisten erlaubten sich alle Freiheiten, aber die anderen Instrumente, Geige und Bratsche, mussten sich nach der Klarinette richten und die Instrumente nach der speziellen Klarinette zuvor auf einen halben Ton tiefer umstimmen. Dann musste man natürlich auch entsprechend für die Trompete die Noten transponieren, damit die Trompete ab Notenblatt spielen konnte.



Brief von Steivan Brunies an Friedrich und Gerhard (Meyer) vom 16. April 1941. (Pb. FM)

Archivierung der Aufnahmen und Honorierung

Men Steiner hat bei der Nachforschung im Archiv des Radiostudios in Basel keine Tonaufzeichnungen der Sendungen gefunden. Eine einzige Kopie mit Musikstücken einer oder zweier Sendungen liessen sich aufstöbern. Im Archiv in Basel erhielt er die Auskunft: «Nein, wir haben nichts!»

Nach Aussage von Friedrich Meyer war das ursprünglich nicht so. Das Radiostudio habe von jeder Sendung eine Kopie (der Handschrift) angefertigt, und diese Kopien waren später noch viele Jahre vorhanden. Jedenfalls hat ihm ein Techniker von Radio Basel vor Jahren noch Fotokopien angefertigt; allerdings nur wenige, da das Fotokopieren damals noch ziemlich teuer war. Unklar ist, weshalb auch die noch vorhandenen Kopien verschwunden sind. Vorhanden ist nur die Handschrift im Archiv des Dicziunari Rumantsch Grischun. Tonbänder dagegen sind unauffindbar. Nach Feststellungen von Gerhard Meyer besass Radio Basel sämtliche Partituren, mit Ausnahme der letzten, die er leider nicht abgeschickt habe.

Manchmal entstanden Direktsendungen, andere Male wurden die Sendungen auf Tonbänder aufgenommen, nicht mehr auf Schellackplatten. Die Vermutung von Friedrich Meyer geht dahin, dass die Tonbänder an Qualität eingebüsst hatten und aus diesem Grund wahrscheinlich beseitigt worden sind – er selber hat feststellen müssen, dass die Qualität einer Tonkopie, welche er sich anfertigen liess, sehr gelitten hat.

Men Steiner zeigte sich erstaunt über die schöne Schrift, in welcher das Manuskript «Engadiner Volkstänze» geschrieben ist. Das Aufzeichnen der Partituren begann erst zur Zeit, als die Sendungen starteten. Da war Friedrich Meyer bereits Student. Und die Initiative zur Abfassung der Partitur ging vom Radio aus, denn sie wollten fürs Archiv von jeder Sendung eine Partitur aufbewahren.

Für das Verfassen einer Partitur je Sendung stellte das Radio Friedrich Meyer zehn Franken in Aussicht. Steivan Brunies wünschte zu diesem Preis ebenfalls eine Partitur. Danach stellte sich heraus, dass das Radio pro Tanz, nicht nur pro Sendung zehn Franken zahlen wollte. So verdienten die Brüder Meyer für das Erstellen der Partituren pro Radiosendung 80 oder 90 Franken je nach Anzahl der gesendeten und dann aufnotierten Tänze; zusätzlich zehn Franken für das Zweitexemplar, welches an Steivan Brunies ging. An die Musiker bezahlte das Radio etwa 150 Franken pro Sendung. Dieser Betrag wurde auf die Musiker aufgeteilt. Friedrich Meyer resumiert, dass er mit diesem Verdienst «weitgehend das Studium finanziert» habe. (Dieser Abschnitt über die Honorierung folgt nicht der Gesprächsvorlage vom 17.3.2001, sondern einem Gespräch von PM mit FM vom 31.3.2010.)

Die Sendungen der Engadiner Tanzweisen von 1941 bis 1950

Dem Partiturbuch «Engadiner Volkstänze. Alte und ältere Tanzweisen aus dem Engadin» zufolge startete die erste Sendung am 4. Mai 1941, die 24. und letzte wurde am 18. Dezember 1950 ausgestrahlt. Sie dauerten etwa eine halbe Stunde und wurden (zeitweise) im Abstand von etwa zwei Monaten verbreitet. Doktor Brunies hat dann zwischendurch Erlebnisse erzählt oder etwas zum Tanz gesagt. «Alleweil» drei Tänze wurden zusammen genommen. «Er hatte dafür auch einen Ausdruck,

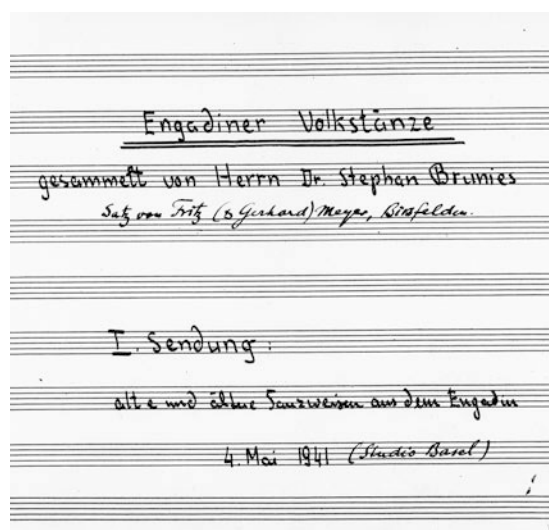


Formation der Basler «Fränkli-Musik» des Bündnervereins Basel 1923 mit Steivan Brunies, 2. v. r. (Quelle in Pb. FM)

Das Original dieser Aufnahme trägt auf der Rückseite in der Handschrift des Hans Boner sen. folgenden Text:

*Der Bone Meiles das Priano.
Ihm hockten selbst das Meers Delphine,
Erzählen uns die fischen Allen!
Kält' der den höchsten Fonggenas
Das Guckhei gehört aus fischlichen Mienen
Die Doppelt hätten ihn bis heut erhalten!
Denn jung wiesst du bei ihren Seiten
Die das Leben so versöhnen.*

aber ich (FM) erinnere mich nicht mehr. Also immer drei Tänze aufs Mal und nachher hat er wieder erzählt. Und darum waren wir immer ein wenig in Spannung: Wie lange reicht es noch? Oder reicht es noch für den nächsten Tanz?» Die Sendungen liefen unter dem Titel «Alte und ältere Tanzweisen aus dem Engadin. Gesammelt von Doktor Stefan Brunies».



Titelblatt zur ersten Sendung von Radio Studio Basel mit «alten und älteren Tanzweisen aus dem Engadin». (Quelle: DRG Sign. V 409)

Men Steiner fragt nach dem Aufbau der Tanzstücke: Waren es vorwiegend Tänze aus zwei Teilen oder waren es Tänze, die drei Teile hatten? Darüber gibt Gerhard Meyer Auskunft: Es kam beides vor. Es gab zweiteilige, aber auch sehr viele dreiteilige und manchmal gab es sogar einen vierteiligen Satz. Manchmal hat man zum Schluss nochmals den ersten Teil da capo gespielt.

Die Sendungen waren als ganze einmalig, wurden also nur einmal im Radio gesendet. Doch offenbar hat das Radio von den Sendungen Tonbandaufnahmen gemacht und einzelne Tänze dann mehrmals im Radio gesendet, berichtet Gerhard Meyer.

Men Steiner fragt bezüglich der ursprünglichen Sendungen, ob da die anderen Musiker auch eine besondere Rolle übernommen hätten oder ob da Stefan Brunies einfach im Zentrum gestanden habe. So war es: Doktor Stefan Brunies stand im Vordergrund, über die anderen wurde nicht

berichtet. Vielleicht ein einziges Mal hat Stefan Brunies erwähnt, welche Musiker noch mitmachten, obwohl die ganzen Arrangements von den Brüdern Meyer ausgingen. Men Steiner fragt: «Warum habt ihr dann nicht protestiert? Oder warum habt ihr nicht darauf bestanden, dass auch ihr genannt werdet?» Nach Gerhard Meyer fehlte ihnen damals das Selbstbewusstsein und man dachte auch nicht an geistiges Eigentumsrecht. Zudem war der Engadiner, so Friedrich Meyer, «schon sehr selbstbewusst in der Sache (. . .) nur schon, meine ich, dass wir ja keine Bündner waren, sondern nur eben «so e richtige Allemann», nicht? «En Unterländer!» Und das stand weit unter den anderen. Das hat er immer betont. Also, so im persönlichen Gespräch kam das oft zum Ausdruck.»

Stefan Brunies hat ja auch etwa ein oder zwei Tänze selber komponiert und dort hat er allerdings nicht gesagt, dass er sie gemacht hat, sondern er hat das umschrieben: «Dia hani uf em eigana Estrich gfunna.» (lacht) «Aber sonst hat er halt einfach dominiert. Er war sozusagen die Fränzli-Musik. Und wir waren einfach seine Mitläufer und Diener.»

Die Musikanten und ihre Proben – Kontakte zu weiteren Musikanten

Nur ausnahmsweise kamen Berufsmusiker zum Einsatz, so beispielsweise der Bassist Sabatini. Aber der normale Bassist war Angelo Cesana. Und das war ein berühmter Autor, Verleger und Buchhändler in Basel. Er war sehr anerkannt. Er war auch eine Zeit lang Präsident des Buchhändler- und Verlegervereins – ein ganz genialer Bassist. Und sein Sohn, Andreas Cesana, ist jetzt Philosophieprofessor in Basel.

Geprobt wurde jeweils in Wirtschaften, zuerst im «Paradies», im (Basler Quartier) Neubad. Später dann im «Exil». Der eine Geiger hiess Ehrsam, ein ausgezeichnete Geiger, als Unterstützung von Brunies. Die zweite Geige, den Kontraktakt, spielte Friedrich Meyer. Später übernahm Gerhard Meyer die eine Geige oder dann die Bratsche. Die Trompete blies ein Lüthi, dessen Vorname nicht mehr erinnerlich ist. Und bei diesen besonderen Sätzen, die für die Zuozer Tänze (mit Contredances) nötig waren, hatte Friedrich Meyer manchmal auch eine eigene Stimme. Also, da war natürlich noch kein Kontraktakt dabei.

«Und einmal», erinnert sich Gerhard Meyer, «proben wir für diese Radiosendungen. Und plötzlich sprang die Türe auf und irgendeiner kam schwankend herein, und ich dachte: Ohje, ist das ein Betrunkener, oder was? Und dieser sagte zu uns: «Gopferdeckel isch das lustig!» Wir waren alle erstaunt, doch ging Herr Brunies auf ihn zu und hat ihn herzlich begrüsst. Es war Doktor (Adam) David, der Tierfänger von damals, der bekannte Zoologe und Afrikaforscher Doktor David. Er freute

sich wahnsinnig über die Musik, die er im Restaurant eben gehört hatte, denn das Nebentübl war vom Restaurant nur durch eine Glastüre getrennt, und da hatte er natürlich alles gehört. Das ist noch so eine kleine Reminiszenz zu den Probezeiten.»

Nach den Proben bestand das Bedürfnis, noch etwas anderes zu spielen. Mozart hat ja so lustige Klavierkonzerte gemacht, mit zwei Geigen, Bass und Soloklavier, berichtet Friedrich Meyer: «Deshalb spielten wir jeweils zwischendurch so «Mozartklavierkonzertli». Ich habe dann also das Klavier gemacht, solo. Und der eine Geiger war Ehrsam (. . .), und Cesana hat den Mozart wunderschön «gefeigt» auf dem Bass. Das war ein grosses Vergnügen!»

Partitur von «La Faira da Strada (der Markt zu Strada)». (Quelle: DRG Sign. V 409)

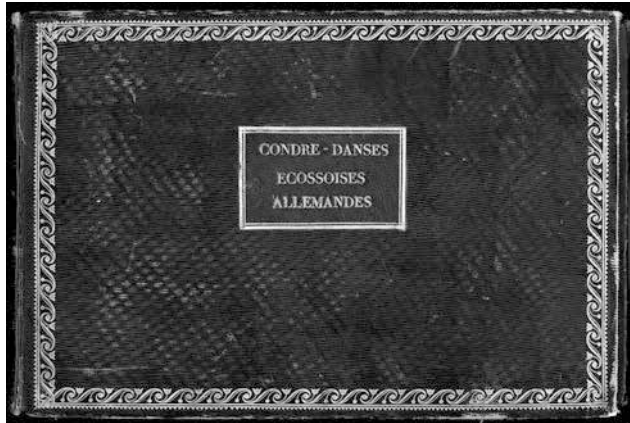
Partitur zu «Allemanda alla veglia». (Quelle: DRG Sign. V 409)

Men Steiner interessiert, ob zu anderen Musikern Kontakte bestanden haben, denn Luzi Bergamin hat in den vierziger Jahren in Bern auch Bündner Volksmusik gemacht. Hat es hier nie Kontakte gegeben? Es ist ja vorhin die Seppli-Musik kurz erwähnt worden, Seppli Metzger aus Trin. Und auch (der Bündner Heinz) Brunner aus St.Gallen erwähnt «Dr. Stefan Brunies» (Brunner 1995, 57 und 162; MS).

So viel Gerhard Meyer weiss, gab es zwischen Doktor Brunies und Luzi Bergamin in der Jugend Kontakt. Aber offenbar haben sie sich auseinandergelebt und irgendwie verloren. Er hat ihn kaum erwähnt, vielleicht einmal.

Herkunft der Engadiner Tanzweisen

Steivan Brunies äusserte sich auch zur Herkunft dieser Engadiner Tänze, erinnert sich Friedrich Meyer: Grundsätzlich gab es zwei Möglichkeiten. Die einen sind aus dem Inntal, also aus dem Österreichischen ins Engadin gekommen und die anderen aus Italien, also von Bergamo, durch die Bergamasker vermittelt. Darauf hat Stefan Brunies auch hingewiesen: Dass man bei gewissen Tänzen sagen konnte, woher sie stammten. Und dann sind da noch diejenigen, bei denen er nicht aus seiner



«Condre-Dances», o. J., mit 50 Ton-Sätzen, oben: Einband; unten: Tonsatz aus «Condre-Dances». (Quelle: Pb. FM)



Erinnerung schöpfte, die offenbar in diesen vornehmen Engadinerhäusern noch getanzt worden sind, und diese Tanzweisen entnahm er den Tanzbüchlein, die er auf Grund der Sendungen erhalten hat. Es gab viele Engadiner Familien, die die Sendungen hörten und die ihm dann solche Tanzbüchlein zuschickten. Sie erklärten, sie hätten diese auf dem Estrich gefunden. «Und drei solche Tanzbüchlein haben ja wir. Also eines davon habe ich hier. Schauen Sie!»

Men Steiner fordert Friedrich Meyer auf, dies auszuführen: «Also, das wäre so ein Tanzbüchlein. Und schon nur die Überschriften zeigen, dass das eine andere Welt ist: Diese «Contre-Dances», «Ecossoises», also gut, die sind schottisch. Allemande, und wenn man da noch drin blättert, dann unterscheiden sie sich schon von diesen Fränzli-Tänzen. Und ein anderes Büchlein hat mein Bruder, das ist ein Elias Weiser (Weisser oder Waiser, 1781–1848; Stadtarchiv St. Gallen, Bd. 1/ 0, 005, Bd. 1/ 0, 008). Ein Musiklehrer aus St.Gallen. Das ist anfangs 19. Jahrhundert. Und dort waren sie meines Wissens sogar zweistimmig

notiert. Auf der einen Seite die erste, auf der anderen Seite ist da «alleweil» die zweite Stimme. So haben wir ein paar solcher Tanzbüchlein bekommen. Und der Besitzer, der sich eingeschrieben hatte, ist ein gewisser Giacomo Geer. Aber wer das war, das können wir auch nicht sagen.»

Es gab noch ein paar Leute, die Stefan Brunies noch andere Notizen gegeben haben. Einmal hat er Ländler bekommen, von irgendwoher, eine ganze Reihe. Einzelne davon liessen sich in die Sendungen einflechten. Und vereinzelt sind noch weitere Tänze dazugekommen, die Brunies handschriftlich von irgendwoher bekommen hat. Aber diese waren nochmals anders als die Zuozer Melodien.

Was vielleicht noch auffällig war und Stefan Brunies auch betont hat: Fast alle Tanzweisen waren in Dur. Als Gerhard Meyer ins Appenzellerland kam, musste er feststellen, dass die Appenzeller Volksmusik weitgehend in Moll gesetzt war: «Und nachher habe ich es mir so erklärt: Das Appenzellerland ist eine relativ weiche Gegend, also mit vielen Hügeln, nicht? Mollis heisst ja weich. Und das schlägt sich irgendwie nieder im Charakter der Volksmusik. Und das Engadin ist eine relativ harte Gegend. Es sind harte Linien. Die grossen Bergzüge und so! Und das hat sich auch irgendwie niedergeschlagen, scheint mir, in der Volksmusik. Sodass es meistens in Dur war. Ganz, ganz selten einmal ein kurzer Satz auch in Moll, aber alles andere war in Dur. Dur heisst ja hart,» stellt Gerhard Meyer lachend fest.

Persönlicher Bezug zu einzelnen Volkstänzen

Ganz besonders Gefallen fand Gerhard Meyer an den Allemandes und manchmal an den Ecossoises. «Darunter fanden sich sehr, sehr schöne Sachen. Wir haben dann versucht, dort ein wenig einen anderen Satz daraus zu machen. Damit es eben dem Stil der damaligen Zeit gerecht wurde.» Dabei ging der typische Engadiner Charakter verloren. Das hat man ganz deutlich gemerkt. Es war eine ganz

andere Welt. Vermutlich war das eben die gehobenere Schicht, die sich an diesen Stücken erfreut hat. Im Gegensatz noch zu diesen volkstümlichen Tänzen, die wahrscheinlich für die breite Öffentlichkeit bestimmt waren. Friedrich Meyer liebte zum Beispiel die alte «Mastralia». Der (Komponist Otto) Barblan hat sie ja dann nachher anders rhythmisiert. Der Ursprung ist ein gleichmässiger Rhythmus. Barblan hat dann diesen interessanten Rhythmus daraus gemacht. «Die haben wir auch gespielt, diese «Mastralia». Und an «La Fairs da Strada» kann ich mich auch noch erinnern. Der Markt von Strada. Also es hatte wirklich ein paar exklusive Sachen. Und diese waren es ja, bei denen Stefan Brunies uns mehr Freiheiten bei den Sätzen zugebilligt hat, weil er gesagt hat, eben die seien nicht von ihm.» – «Dia sind vo andarar Sita kho!»

Charakterisierende und witzige Erinnerungen

Dies will Friedrich Meyer auch noch erwähnen, was seinen Patriotismus anbelangt. «Er war natürlich fremdenfeindlich eingestellt gegenüber uns Unterländern. Das war das Lustige. Also zum Beispiel gegenüber einem Geiger, der, glaube ich, sogar noch mit ihm verwandt war. Und zu mir sagte er, ohne zu überlegen, dass das auch für mich gelte, jeweils verächtlich: «S'isch a richtiga Allemann!»» (lachen)

Gerhard Meyer ergänzt: «Aber er mochte auch die Unterengadiner nicht. Er sagte jeweils: «Unterengadiner!» Weisst du noch?» (lachen) «Ja, das waren für ihn schon halbe Österreicher», bemerkt Friedrich, und sein Bruder bestätigt: «Ja, ja, die waren für ihn schon zu weit unten.» (lachen)

Doktor Brunies hatte wirklich Humor. Einmal hat er gesagt: «I bin heilig gschprocha worda! Uh, i bin heilig gschprocha worda!» Das kam so: Er hat sich immer St.Brunies abgekürzt. Und dann hat einmal in einer Zeitung oder wo auch immer – «entweder ischs e Witzbold gsi oder s'isch e Depp gsi, das ka beides si» – einer das aufgelöst und hat geschrieben «Sankt Brunies». (lachen) Und darum ist er nachher mit dieser Notiz gekommen und hat stolz verkündet: «I bin heilig gschprocha worda!» (lacht)

Eine immer wiederkehrende Geschichte, die Brunies zum Besten gab, handelte vom «Roccolo» in Italien. Das war ihm eine wichtige Sache. Diese Leimrute, mit der man jeweils die Vögel gefangen hat. Da gab es doch extra so Gebäude dafür, an denen diese Leimruten befestigt waren; da blieben die Vögel jeweils daran hängen. Gegen diesen Vogelfang, das Töten und Verspeisen der Vögel wollte er protestieren. Da erzählte er einmal: «I han a Briaf gschriba am Papst. Er isch nit über Mailand uskho!» Woher er das wissen wollte, blieb unklar. (lacht) Jedenfalls besass er so ein Binokular! An den Fenstern waren diese Apparate aufgestellt und da konnte man durchschauen. Und dann konnte man eben diese Fotografien sehen von den Vogelfängern, eben von dem Roccolo, wie er gesagt hat. Und danach haben wir, um ihn abzulenken, wenn er ins Schulzimmer hereinkam, jeweils gesagt: «Herr Dokter, was isch das, Roccolo?» Praktisch jede Stunde liess er sich darauf ein: «Hani nit verzellt?» – «Nai, Herr Dokter!» Dann war er Feuer und Flamme. «Denn will i verzella!» Und dann erzählte er die ganze Geschichte von diesen italienischen Vogelfängern. Und der Refrain war jedes Mal: «I han am Papst gschriba und dr Briaf isch nit über Mailand uskho!» (lachen) Und in der nächsten Stunde war wieder dasselbe. «Herr Dokter, was isch das, Roccolo?» «Hani nit verzellt?» «Nai!» (lachen) Und so ist es zu und her gegangen.

Eine Eigenart von Stefan Brunies weiss Gerhard Meyer beizufügen. Er hatte ja nicht immer die beste Ordnung bei seinen Sachen. Und dann sagte er jeweils: «Wo han i das? Wo han i das? Es lebe die Sauordnung, denn es besteht immer no d Möglichkeit, dass ma wieder öppis findt!» (lachen)

Steivan Brunies und die Basler Fasnacht

Unser Onkel Walter Meyer trommelte in der «Olympiaclique». Eines Tages meldete sich Herr Pétremand, der «Pfyfferchef» der Olympiaclique bei Meyers in Birsfelden und erklärte, die «Olympia» wolle einmal mit anderen Tänzen aufrücken. Er nahm dann mit Herrn Doktor Brunies Kontakt auf, ob man nicht aus diesen Engadiner Tänzen Fasnachtsmärsche machen könnte. Und das Erstaunliche war, dass er, der Bündner Patriot, positiv darauf reagiert hat. Herr Pétremand und die Brüder Meyer versuchten, aus den verschiedenen Tänzen einen ganzen Zyklus zu einem Fasnachtsmarsch zusammenzustellen. Doch die «Olympen» lehnten ab und verzichteten, denn die Tänze seien zu ähnlich mit den historischen Märschen, die sie in ihrem Programm schon hatten.

In diesem Versuch sieht Men Steiner eine Parallele zu den Bestrebungen der «Fränzli da Tschlin». «Ja, das ist eine interessante Sache. Was mich freut, sind die Freiheiten, diese Arrangements zu machen. Denn wir machen sie eben auch selber respektive unser Domenic Janett, der für unsere Gruppe das macht und in der wir das erarbeiten. Diese Musik soll weiterleben.»

Dr. Steivan Brunies – Uomo universale – Cinuos-chel *1877, Basel †1953

Ein Mann aus Cinuos-chel in Breslau. Nicht als Zuckerbäcker, sondern als Student der Zoologie und Botanik an der Universität. Steivan Brunies war ein aussergewöhnlicher Mensch in vielerlei Hinsicht: Als letztes von neun Kindern am 18.2.1877 in Cinuos-chel geboren. Sein Vater nach mehreren erfolgreichen Aufenthalten als Goldgräber in Nordamerika zu bescheidenem Wohlstand gekommen. Aufgewachsen im damals noch mystischen Engadin der Geister und Sagen und der lebendigen Volksmusik. Einem Engadin, in dem sich Braunbär und Fischotter noch gute Nacht sagten, nicht aber Steinbock und Rothirsch.

Die finanzielle Lage der Familie erlaubte es Brunies, in Chur das Lehrerseminar zu besuchen. Aber Brunies wäre nicht Brunies gewesen, wenn das Lehrerpapier schon die Endstation seiner Karriere bedeutet hätte. Nach den erwähnten Studien in Breslau und Zürich und einigen Jahren Lehrtätigkeit, die ihn nach Trogen, Zürich und Winterthur führten, schloss er seine Studien mit einer Dissertation über die Flora des Ofenpassgebiets ab. Bevor er 1908 seine Lebensstelle am Realgymnasium Basel antrat, führte ihn sein kosmopolitischer Geist ans Gymnasium von Berlin-Pankow.

Die Multiplikation seiner Begeisterung für die Natur durch seine Schülerinnen und Schüler war ihm ein zentrales Anliegen. So schuf er beispielsweise 60 Tafeln über einheimische Tiere und Pflanzen, die in jeder Engadiner Schulstube dafür sorgten, dass die romanischen Bezeichnungen naturkundlicher Details nicht verloren gingen. Dieser Grundgedanke der Erhaltung von Natur und Kultur liess ihn auch zum überall anerkannten Förderer für den ersten Nationalpark der Alpen werden. Für Brunies war klar, dass das Gebiet um den Ofenpass im südöstlichsten Zipfel der Schweiz durch seine Abgeschiedenheit und Artenvielfalt dazu prädestiniert war, die von der Schweizerischen Naturschutzkommission an ein Grossschutzgebiet gestellten Bedingungen zu erfüllen. Nachdem alle entscheidenden Weichen für die Gründung der Keimzelle des späteren SNP gestellt waren, amtierte Brunies von 1909 bis 1935 als erster Sekretär des Schweizerischen Bundes

für Naturschutz (heute Pro Natura), der mit dem Ziel gegründet worden war, den neuen Nationalpark zu finanzieren. Mit der offiziellen Gründung des Schweizerischen Nationalparks am 1. August 1914 wurde Brunies zusätzlich zu dessen erstem Oberaufseher gewählt. Bis 1941 hat er diese Aufgabe wahrgenommen. Oft war er während dieser Zeit mit Rageth Luzi, dem Sohn des letzten Berufsjägers des Engadins, mit der Kamera im Nationalpark unterwegs. Da Luzi die ruhige Hand seines Vater geerbt hatte, war er es, der meistens den Auslöser der Kamera bedienen musste. Häufig aber liess sich Brunies dermassen von der Schönheit der Natur begeistern, dass das zu fotografierende Objekt längst das Weite gesucht hatte.

Nach seiner Pensionierung suchte Brunies im Sommer regelmässig während mehreren Monaten das Engadin auf. Für diese Zeit mietete er jeweils eine Wohnung in Zuoz und genoss in dieser Zeit die Geselligkeit. Er diskutierte mit den Bauern und half ihnen, wenn Not am Manne war, erzählte den Kindern alte Geschichten von Geistern, ass mit Vorliebe Engadiner Spezialitäten und veranstaltete ab und zu Tanzbälle, auf denen er mit Freunden die typische Fränzli-Musik spielte. Brunies war ein Mann der Prinzipien. Wehe dem Tänzer, dem es nach einigen Takten warm geworden und sich durch Heraufkrepeln der Ärmel Erleichterung verschaffen wollte. Sofort unterbrach Brunies sein Klarinettenspiel und wies den fehlbaren Tänzer zurecht.

Obwohl ein begabter Musiker, konnte Brunies keine Noten lesen. In seinen Schülern Friedrich und Gerhard Meyer fand er die nötige Unterstützung; ihnen spielte er die Melodien auf der Klarinette vor, und seine Schüler spielten sie auf dem Klavier und schrieben sie auf. So konnten viele der alten romanischen Volksweisen und Tänze vor dem Vergessen bewahrt werden. Stefan Brunies starb am 12. März 1953 in seiner Wahlheimat Basel. Seinem letzten Wunsch folgend, wurde seine Asche bei Purcher verstreut.

Text: Hans Lozza, Schweizerischer Nationalpark, Zernez

Archivalien

Dicziunari Rumantsch Grischun, Chur:

Engadiner Volkstänze. Alte und ältere Tanzweisen aus dem Engadin. Gesammelt von Dr. Stephan Brunies, aufgezeichnet und mit Tonsätzen versehen von Fritz Meyer. O. O., o. J. (1941– 1950). Sign. V 409

Privatbesitz Friedrich Meyer, Basel, und Gerhard Meyer, Muttenz:

Bündnerverein Basel 10.2.1923, «Fränzlismusik» mit Steivan Brunies u.a. (Format A4, mit Foto der Formation)

«Condre-Danses – Ecossoise – Allemandes». Notenalbum mit Handschrift. O. Verf., o. O., o. J. (Die übliche Schreibweise ist Contredance für Kontertanz und Ecossoise für Schottisch)

Korrespondenz Friedrich Meyer – Steivan Brunies, 1941–1953: 5 Briefe und 4 Postkarten

Kopie einer Tonkassette aus dem Radio Studio Zürich «Alte Engadiner-Tänze», mit 14 Stücken, Kapelle Dr.Steivan Brunies; 22'55". (Radio Studio Zürich, Sign. MG 12 405/; nach Aussage von FM vermutlich nicht von SB eingespielt, sondern von Radio Zürich)

Weitere Quellen

Brunies, S(teivan): Streifzüge durch den Schweizerischen Nationalpark. Basel: Schwabe 1923.

Brunies, S(teivan): Bilder aus dem Schweizerischen Nationalpark. Basel: Schwabe 1919. – Mit handschriftlicher Widmung an Fritz Meyer zur Konfirmation 1939 und Tafel 46: Formation der alten Fränzlismusik.

Brunner, Heinz: Mit Klarinette, Schwyzerörgeli und Geige. Ländlermusik in Graubünden. Chur und Böttmingen: Terra Grischuna 1995.

Geer, Giacomo: Spielstücke für zwei Klarinetten oder andere Instrumente aus dem Notenbuch des Giacomo Geer. Zuoz um 1820. Edition: Musig-Schüür Verlag im Ris, Adliswil.

Gantenbein, Köbi: Hirschsalsiz und Weltluft. Ils Fränzlis da Tschlin, in: WOZ Die Wochenzeitung 18.2.2010, 15 / 16.

Haupt, Stefan (Regie und Drehbuch): Increschantün (Heimweh), 2000. Ein Film über die Musik der «Fränzlis».

Ils Fränzlis da Tschlin: Fränzlis LIVE. ZYT CD 4922.

Ils Fränzlis da Tschlin: ballada. ZYT CD 4896; SBN 3-7296-4896-9.

Ils Fränzlis da Tschlin: In Viadi. ZYT CD 4864.

Ils Fränzlis da Tschlin: Pariampampam. ZYT CD 4813.

Meyer, Gerhard: Erinnerungen an Dr.Stefan Brunies (1877–1953) (mit Foto seiner siebenköpfigen Formation). In: Singt und spielt. Schweizer Blätter für klingende Volkskunde. Zürich 64 (25.8.1997), H. 4 / 5, S.60–63.

Die Halszither in der Schweiz

Neue Dokumente zu ihrer Geschichte

Brigitte Bachmann-Geiser

An der *Herbsttagung der CH-EM* in Bern im November 2011 wurden die verschiedenen Halszither-Typen der Schweiz vorgestellt. Während die Toggenburger Halszither in ungebrochener Tradition gepflegt wird, haben Spielleute die verstummte Emmentaler Halszither in den 1970er Jahren wieder aufleben lassen und führen sie dank individuellen, durch den Luzerner Geigenbauer Enrico Limacher-Koch entworfenen Instrumenten zu neuer Blüte. Jenes Referat liess sich zu einem Beitrag in der Festschrift für Dorothea Baumann ausbauen und 2012 publizieren (Bachmann-Geiser, 2011).

In einem Forschungsprojekt der Hochschule Luzern-Musik haben Dorothea Baumann und Brigitte Bachmann-Geiser unter der Leitung von Antonio Baldassarre vom Dezember 2012 bis November 2013 musikbezogene, vor 1650 entstandene Bildwerke in der ganzen Schweiz gesucht und für die Datenbank von RIdIM (*Répertoire international d'iconographie musicale*) nach einer vorgegebenen Maske inventarisiert. Der Erfolg dieser Feldarbeit lässt sich mit der guten Quellenlage in der Schweiz, den Vorkenntnissen der beiden Forscherinnen und hilfreichen Museums- und Klosterleuten erklären und durch die Vorarbeiten des italienischen Kunsthistorikers Alberto Colzani aus Como, der in den 1990er Jahren auf Kosten der Interessensgemeinschaft *Ricerche musicali nella Svizzera italiana* musikbezogene Fresken in Kirchen des Kantons Tessins fotografierte, sowie von Adrian Steger, dem Leiter der Musikinstrumentensammlung Willisau, der zwischen 2006 und 2008 rund 700 Digitalaufnahmen von Darstellungen musizierender Engel machte. Mit freundlicher Erlaubnis der Hochschule Luzern – Musik dürfen erstmals einzelne Quellen, die anlässlich des Forschungsprojekts *Musikbezogene Bildquellen der Schweiz vor 1650* aufgespürt und verarbeitet werden konnten, publiziert werden.

Die «Halszither» findet sich in Tafelbildern, Fresken und Holzskulpturen in der Schweiz vom 17. bis zu den ältesten ikonographischen Zeugnissen dieses Zupfinstruments im 14. Jahrhundert fast ausnahmslos in den Händen von Putten oder Engeln. Diese Bilddokumente vermitteln organologische und spieltechnische Informationen, bieten aber keine aufführungspraktischen und kaum soziologische Hinweise. In diesen musikikonographischen Quellen liess sich der Vorgänger der Halszither, die Cister, in der Schweiz bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen, so dass die Autorin neuerdings in der Lage ist, die Geschichte dieses schönen Saiteninstruments vom Mittelalter an bis heute zu schreiben.

Instrumente und Photographien

Halszithern, Saitenklanger, die aus einem Hals und einem birnförmigen, flachen Resonanzkasten zusammengesetzt sind, werden in ungebrochener Tradition heute noch im Toggenburg gespielt. Die einst verstummte *Hanottère*, die etwas kürzere und mit einem geschnitzten Tier- oder Frauenköpfchen gekrönte Emmentaler Halszither, haben Spielleute in den 1970er Jahren wieder aufleben lassen (Abbildung 1) und führen sie dank individuellen, durch den Luzerner Geigenbauer Enrico Limacher-Koch entworfenen Instrumenten zu neuer Blüte.

Ganz vergessen aber ist die so genannte Entlebucher Halszither, deren Merkmale eine gelbe oder orange Lackierung und dekorative Abziehbildchen sind. Diese Zupfinstrumente waren im 19. Jahrhundert in der Hausmusik der Landleute beliebt und dienten vor allem Frauen zur Liedbegleitung (Abbildung 2).



Abbildung 1. Emmentaler Halszither von Peter Zaugg, Röthenbach, 1844. Freilichtmuseum Ballenberg, Inventar-Nummer 201372. Foto Badri Rheda, Archäologischer Dienst des Kantons Bern.

Alle diese Halszithern fallen durch gemeinsame Details auf. Die Zarge, die Verbindungswand zwischen Decke und Boden, ist beispielsweise unten schmaler als oben am Hals. An dieser Stelle, am so genannten Oberklotz, sind an beiden Seiten zudem angeleimte Halbsäulchen angebracht, die wahrscheinlich in Spielpausen als Handhabe dienten. Diese Merkmale und der erwähnte figürliche Abschluss des offenen Wirbelkastens, aber auch der gerade Verlauf des griffbrettbelegten Halses im Unterschied zur Knickhalslaute mit dem rechtwinklig abgebogenen Hals, sind bei der Erforschung der Halszither-Geschichte wichtige Indizien für die Identifizierung der Instrumente. Toggenburger, Emmentaler und Entlebucher Halszithern, auffallend schöne Volksmusikinstrumente, können von einheimischen, kunsthandwerklich begabten Möbelschreibern des 19. Jahrhunderts durchaus angefertigt, aber kaum erfunden worden sein.

Im Ackerhaus in Ebnat-Kappel gibt es eine Halszither, die nach Farbe, Verzierung, Besaitung, Bekrönung und Massen dem bekannten Typus der stets unsignierten Toggenburger Halszither entspricht. Auf einem handschriftlichen Zettel im Innern dieses Instrumentes liest man:



Abbildung 4. Unbekannter Bauernmaler, Toggenburgerin mit Halszither, Wandmalerei aus einer Toggenburger Stube, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, Historisches Museum St. Gallen, Stube mit den Bauernmusikanten, Foto Rudolf Hanhart

«Stephan Thumhard in Straubing 1779». Straubing liegt in Bayern und lässt vermuten, dass die Toggenburger Halszither nach diesem deutschen Modell entstanden ist. Auf ein deutsches Zupfinstrument als mögliches Vorbild für die *Hanottère* weist eine auffallend kleine «Halszither» des Lauten- und Geigenmachers Johann Peter Wissner, Waldshut 1745, hin (Depot Museum Bellerive, Zürich, Inventar-Nummer 62). Ein weiteres, bisher von der organologischen Forschung nicht berücksichtigtes Exponat von Johann Friedrich Storck, Strassburg 1745, befindet sich im Musée d'art et d'histoire in Genf (Inventar-Nummer N 690). Waldshut und Strassburg liegen in der Nähe von Basel, wo der älteste bisher nachweisbare Zithermacher der Schweiz, Jacob Huber, tätig war. Zwei zierliche, tropfenförmige

Zupfinstrumente mit einem geschnitzten Tierköpfchen als Abschluss des Wirbelkastens – sie sind im Musikmuseum Basel ausgestellt und mit «Jacob Huber / in Basel» signiert, wobei sich auf dem Zettel des einen Instruments die handschriftlich angebrachte Jahreszahl 1767 erkennen lässt, während sie auf dem anderen unleserlich ist (Historisches Museum Basel, Musikmuseum Inventar-Nummern 1900.92 und 1879.60). Wie die Toggenburger Halszithern mit dem Instrument des bayerischen Geigenbauers Thumhard in Beziehung stehen und ob die kleineren Berner Halszithern unter dem Einfluss der Saiteninstrumente von Wissner, Storck und Huber entstanden sind, muss einstweilen offen bleiben.



Abbildung 2. Psalmengesang zur Begleitung der Toggenburger Halszither, Krinau (Obertoggenburg), 1895. Foto nach der Originalaufnahme von Ida Bleiker.



Abbildung 3: Unbekannter Bauernmaler, Hanottère, Liebesfagott und Notenbuch, bemalte Füllung an einem Bauernbuffet, 1788, Schwarzenburgerland, Kanton Bern, Privatbesitz Foto Gerhard Howald

Gemälde und Holzmalereien

Ein bemaltes Berner Bauernbüffet von 1788 in Privatbesitz (Abbildung 3), eine Vertäfelung aus dem Toggenburg mit der Darstellung einer Halszitherspielerin aus dem späten 18. Jahrhundert im Historischen Museum St. Gallen (Abbildung 4) und weitere ländliche Bilddokumente belegen das volkstümliche Halszitherspiel vor 1800. Ikonographische Zeugnisse dokumentieren die Halszither-Tradition also schon vor dem Bau der ältesten bekannten *Hanottiere*.

Während die erwähnten Holzmalereien die Verwendung der Halszither im bäuerlichen Milieu bestätigen, illustrieren das Porträt von 1787 einer gut gekleideten Obwaldnerin mit Halszither im Historischen Museum Sarnen (abgebildet in Mühlemann, 2007, p. 19), das Porträt von Anna Maria von der Mühl von Nicolas Lejeune 1778 (Privatbesitz; Abbildung 5), und ein kleines Ölbild aus Luzern, das dem Nidwaldner Künstler Martin Obersteg des Jüngeren (1761–1826) zugeschrieben wird (Abbildung 6), das Spiel dieses Saiteninstrument in gehobenen Kreisen. Oberstegs elegantes Trio – bestehend aus einem Geiger, einer «Halszither»-Spielerin und einem Bläser der Alt-Blockflöte – und ähnliche Bildquellen lassen den sozialen Unterschied zwischen den ländlichen Halszitherspielerinnen und den vornehm gekleideten Musikerinnen erkennen. Letztere spielen zwar Saiteninstrumente mit den gleichen Merkmalen (birnenförmiger Resonanzkasten und angesetzter Hals, meistens figürliche Bekrönung des Wirbelkastens, sich verjüngende Zargen mit Halbsäulchen), aber die feiner gearbeiteten «Halszithern» in Damen Händen heissen «Cythar» oder Cister, cistre, cittern, cetra, wurden bereits im Renaissance-Orchester oder solistisch gespielt und waren in Europa zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert weit verbreitet.



Abbildung 5. Nicolas Lejeune, Porträt von Anna Maria von der Mühl-Fasch, 1778. Schweizerisches Nationalmuseum, LM-154456.2, Foto Schweizerisches Nationalmuseum, DIG-25236



Abbildung 6. Martin Obersteg d. J., (1761–1826) (zugeschrieben), Supraporte, Trio mit Geiger, Cisterspielerin und Blockflötenbläser, um 1790, Luzern, Stadtverwaltung, Foto Stadtverwaltung Luzern



Abbildung 7. Hans Kügeli, Engel mit Cister, Dorsalienmalerei, 1628, Chorgestühl Kloster- und Pfarrkirche St. Martin, Hermetschwil, Kanton Aargau. Foto Denkmalpflege des Kantons Aargau, Christine Seiler, © Hochschule Luzern – Musik

Die Cister, wie sie im 18. Jahrhundert von Jacob Huber in Basel gefertigt wurde, war auch in der Schweiz ein beliebtes Hausmusikinstrument vornehmer Damen, bürgerlicher Frauen und Töchter und, seltener, von Kindern. Thomas Nussbaumer konnte in seiner leider unveröffentlichten Diplomarbeit von 1992 in Annoncen aus den «Donnerstags-Nachrichten», einem Zürcher Wochenblatt, nachweisen, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Zürich Unterricht im Lesen, Schreiben, Singen und auf der Cithar (Cythar) angeboten wurde: Am 2. September 1745 offeriert «eine (---) Weibs-Person Institution auf der Cythar / in specien Frauen und jungfrauen / weil dies ein instrument, welches ihnen am

anständigsten / und nicht schwer zu tractieren ist; sie wird zu den Liebhabern in die Häuser gehen / oder man kann zu Ihro kommen / wie mann verlangt / monatlich um einen anständigen Lehrlohn» (Nussbaumer 1992, p. 178). Am 8. September 1746 liest man: «Ein Tochter / so in der Schweiz wohnhaft / recommendirt sich / junge Kinder und Töchter zu unterweisen / im Lesen und Singen und auf der Citharn nach der Musik Haupt-Fundament (...)» (Nussbaumer 1992, p. 189).

Wandmalereien und Skulpturen

Im Unterschied zu zahlreichen Darstellungen von Cisterspielerinnen und -spielern in Genreszenen der niederländischen Kunst findet sich dieses Zupfinstrument in Tafelbildern, Fresken und Holzskulpturen



Abbildung 8. Paul Stocker, Putto mit Cister, Deckenmalerei 1621, Zug, Zurlaubenhof. Foto Denkmalpflege des Kantons Zug



Abbildung 10. Pierre Wuilleret, Madonna mit Kind und musizierenden Engeln, Tafelmalerei, 1640, Le Landeron, Kanton Neuenburg, Kapelle der 10'000 Märtyrer. Foto Adrian Steger, Musikinstrumentensammlung Willisau, © Hochschule Luzern – Musik

in der Schweiz vom 17. bis zu den ältesten ikonographischen Zeugnissen dieses Zupfinstruments im 14. Jahrhundert fast ausnahmslos in den Händen von Putten oder Engeln. Diese Bilddokumente vermitteln organologische und spieltechnische Informationen, bieten aber keine aufführungspraktischen und kaum soziologische Hinweise.

Ein Dokument von 1628 des unbekannten Künstlers Hans Kügeli an einer Rücklehne des Chorgestühls der Klosterkirche St. Martin in Hermetschwil, Kanton Aargau, zeigt einen Engel, der eine mit Bündlen ausgestattete, mit einer Rosette und mit Pinselstrichen dem Deckenrand entlang dekorierte Cister in Gitarrenhaltung spielt und dabei die Saiten mit einem Plektrum zwischen Zeigefinger und Daumen zupft (Abbildung 7). In der Deckenmalerei des Festsaals im Zurlaubenhof in Zug – sie wurde 1621 von Paul Stocker, dem Bauherrn des Herrenhauses ausgeführt – findet sich ein Putto, der eine Cister von lautenähnlichem Umriss, mit Bündlen, einer auffallend grossen figürlichen Bekrönung und einem blossen Schallloch stimmt und dabei die Saiten mit blossen Fingern erklingen lässt (Abbildung 8). Unter den plastischen Darstellungen der Cister darf jene von Niclaus Geisler von 1648 auf dem Gehäuse der Emporenorgel in der Hofkirche Luzern erwähnt werden. Die Figur zupft die unterständig befestigten und an Wirbel in einem schmucklosen Brett laufenden Saiten der birnförmigen Cister ohne Plektrum und ohne

die Hilfe von Bündlen. Geislers Halbskulptur lässt sich mit der naturalistischen Abbildung einer vollplastischen Engelsfigur mit Cister am Hochaltar der Augustinerkirche in Fribourg vergleichen. Peter und Jakob Spring aus Porrentruy, Kanton Jura, haben dieses Retabel, das zu den bedeutendsten Altären ihrer Zeit im süddeutschen



Abbildung 9. Peter und Jakob Spring, Engel mit Cister, Skulptur 1602, Freiburg im Üechtland, Augustinerkirche, Hochaltar, Foto Benedikt Rast

Raum zählt, nach zehnjähriger Bildhauerarbeit 1602 vollendet (Abbildung 9). Das Hauptwerk der Gebrüder Spring und dessen Entstehung hat der künftige Freiburger Kunstmaler Pierre Wuilleret (1581–1644) in seiner Jugendzeit beobachtet und sich vielleicht von den lebensnah dargestellten musizierenden Engeln für sein eigenes Werk inspirieren lassen. Fünf seiner Tafelgemälde und ein sechstes ihm zugeschriebenes Bild weisen realistische Darstellungen von musizierenden Engeln auf. Unter

ihnen lässt sich im Tafelgemälde «Madonna mit Kind und musizierenden Engeln» von 1640 in Le Landeron, Kanton Neuenburg, auch ein Cister spielender Engel entdecken (Abbildung 10). Ein Detail aus einem Wuilleret zugeschriebenen Gemälde, dem im geschlossenen Frauenkloster Magerau in Fribourg hängenden Tafelbild «Christus krönt die Zisterzienserinnen» dokumentiert die Cister mit einem als Vogelkopf gestalteten Abschluss des offenen Wirbelkastens im Unterschied zur ebenfalls dargestellten Laute mit dem typischen Knickhals (Abbildung 11). Das Gewölbe der Grablegungskapelle in der Kathedrale von Fribourg ist mit zahlreichen musizierenden Engeln ausgemalt, unter ihnen mit einem Cisterspieler. Aus derselben Zeit stammt der Passionszyklus im Schiff der Scherzligkirche in Thun. Von der Heiligenfigur, die eine schlanke,



Abbildung 11. Pierre Wuilleret (zugeschrieben), Christus krönt die Zisterzienserinnen, Tafelmalerei um 1640, Freiburg im Üechtland, Kloster Magerau. Foto Adrian Steger, Musikinstrumentensammlung Willisau, © Hochschule Luzern – Musik



Abbildung 12. Engel mit Cister, Freske um 1450, Thun, Kirche Scherzligen. Foto Michael Fischer. © Hochschule Luzern – Musik

kleinen Zupfinstrumentes gleicht jener im Chorgestühl von 1378–1400 des Zisterzienserinnenklosters Magerau (Maigrauge) in Freiburg im Üechtland (Abbildung 13), das durch den figürlichen Abschluss des offenen Wirbelkastens auffällt. Die kurzgeschürzte Frauenfigur an der Konsole unter einer Misericordie (Notsitz) ist ebenso wie die Bekrönung als Frauenköpfchen mit grünen Glasaugen ausgestattet. In derselben Zeit entsteht auch ein freskierter Engel mit Cister in der Kirche Notre-Dame in Ressudens, Kanton Waadt. Das Instrument weist ebenfalls die für Cisterbilder des 14. Jahrhunderts charakteristische schlanke Form, jedoch auch vier oberständige Wirbel in einem schmucklosen Brett auf (Abbildung 14).



Abbildung 13. Frauenfigur mit Cister, Halbskulptur, 1378–1400, Freiburg im Üechtland, Chorgestühl Kloster Magerau. Foto Adrian Steger, Musikinstrumentensammlung Willisau, © Hochschule Luzern – Musik

Das älteste Dokument zur Cistergeschichte der Schweiz ist um 1385 entstanden und befindet sich im Chorgestühl des Basler Münsters. Unter anderen reliefierten Fabelwesen an den Dorsalien ist ein Fischweib mit Cister dargestellt (Abbildung 15).

Wirklichkeits- oder Vorlagebilder?

Dennoch bleiben diese zum grossen Teil erst in letzter Zeit gefundenen Bildquellen sekundäre Quellen. Die Frage, ob Wand- oder Tafelmaler und Bildhauer nach lebendigen Modellen oder eher nach Vorla-



Abbildung 14. Engel mit Cister, Freske 1376, Ressudens, Kanton Waadt, Kirche Notre-Dame. Foto Adrian Steger, Musikinstrumentensammlung Willisau. © Hochschule Luzern – Musik



Abbildung 15. Fabelwesen mit Cister, Relief 1320, Basel, Münster, Chorgestühl. Foto Adrian Steger, Musikinstrumentensammlung Willisau, © Hochschule Luzern – Musik

gen gearbeitet haben, die Frage also, ob eine ikonographische Quelle eine wirklichkeitsgetreue Aussage zur Musik ihrer Zeit machen kann, lässt sich nur beantworten, wenn mehrere indirekte Quellen, ikonographische oder schriftliche, zur Verifizierung beigezogen werden (vgl. Elschek, 1976).

Referenzen

- Bachmann-Geiser, Brigitte (1981). Die Volksmusikinstrumente der Schweiz. Leipzig/Zürich (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente Serie I,4)
- Bachmann-Geiser, Brigitte (2001). Europäische Musikinstrumente im Bernischen Historischen Museum. Die Sammlung als Spiegel bernischer Musikkultur. Bern (Schriften des Bernischen Historischen Museums 3)
- Bachmann-Geiser, Brigitte (2008). Die Entlebucher Halszither. In: Das klingende Tal. Geschichte der Musik, des Musizierens und der musikalischen Institutionen im Entlebuch, ed. Hanspeter Renggli. Schöpfheim, p. 178–183
- Bachmann-Geiser, Brigitte (2011). Die Hanottiere. Ein Kunstmusikinstrument der Renaissance lebt in der Schweizer Volksmusik weiter. In: Musik-Raum-Akkord-Bild. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann, ed. Antonio Baldassarre. Bern, p. 618–639
- Elschek, Oscar (1976). Historische Quellentypen der Instrumentenkunde und die ihnen angemessenen quellenkritischen Methoden. In: Studie instrumentorum musicae popularis 4. Stockholm, p. 10–30
- Ganz, Paul (1948). Das Chorgestühl in der Schweiz. Frauenfeld
- Geiser, Brigitte (1974). Die Deckengemälde von Paul Stocker im Festsaal des Zurlaubenhofes in Zug als Beitrag zur Instrumentenkunde, ed. Gemeinnützige Gesellschaft des Kantons Zug. Zug, p. 5–16 (Zuger Neujahrsblatt 1974)
- Geiser, Brigitte (1977). Iconography as an Aid to Research on Swiss Folk Music Instruments. In: International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress, Berkeley. Kassel/Basel/London, p. 831–834

- Hanhart, Rudolf (1998). Bilderwände aus Toggenburger Stuben, ed. Stiftung St. Galler Museen. St. Gallen 1998
- Hardwood, Jan; Tyler, James (1984). Cittern. In: The New Grove Dictionary of Musical Instruments, vol. 1, ed. Stanley Sadie, London/New York, p. 379–388
- Michel, Andreas. Zistern. Europäische Zupfinstrumente von der Renaissance bis zum Historismus. Leipzig 1999
- Mühlemann, Lorenz (2007). Die Geschichte der Halszither in der Schweiz. Altdorf
- Nussbaumer, Thomas (1992). Privater Musikunterricht zwischen Reformation und Neuhumanismus, dargestellt am Beispiel der Stadt Zürich. Diplomarbeit Universität Innsbruck (nicht publiziert)
- Reinhard, Kurt (1952). Cister. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 2. Kassel/Basel, Sp. 1451–1458
- Schneider, Max F. (1944). Musik der Neuzeit in der bildenden Kunst Basels. Basel
- Villiger, Verena (1993). Pierre Wuilleret. Bern
- Weissenbach, Johann Caspar (2007). Eydgnoossisches Contrafeth, Zug 1672, ed. Hellmut Thomke. Zürich

Nach ihrem Doktorat sammelte Brigitte Bachmann-Geiser in gesamtschweizerischen Feldforschungen das Material für die Lieferung «Schweiz» des Reihenwerks Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, verarbeitete es aber auch in Tonträgereditionen, Filmen und temporären Ausstellungen. Die systematische Präsentation schweizerischer Volksmusikinstrumente wurde von 1991 bis 2005 im Kornhaus Burgdorf ausgestellt und ist seit 2010 nach einem neuen Konzept zusammen mit den vokalen Traditionen im Freilichtmuseum Ballenberg zu sehen. Brigitte Bachmann-Geiser wurde mit Anerkennungspreisen der Smithsonian Institution Washington D.C., der Musikkommission des Kantons Bern und der Stiftung Kreatives Alter, mit dem Premio Giuseppe Pittrè der Universität Palermo, mit dem Walter Deutsch-Preis des Österreichischen Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur ausgezeichnet und im Jahr 2000 als Honorarprofessorin für musikalische Volkskunde an die Universität Freiburg im Br. berufen. Die Berner Ethnomusikologin hat in den letzten 20 Jahren an sieben verschiedenen Universitäten unterrichtet und lehrt 2015 an der Universität Wien. Brigitte Bachmann-Geiser ist mit dem Grafiker und Kunstmaler Eugen Bachmann verheiratet. Das Paar hat einen erwachsenen Sohn.

Die CH-EM blickt zurück

Dank an Raymond Ammann

Acht Jahre, von 2006 bis 2014, hatte Raymond Ammann die Präsidentschaft der CH-EM inne. In einer Zeit ohne Verankerung der Musikethnologie an einer hiesigen Hochschule hat er dem Fach mit seinem Engagement, mit seiner unprätentiösen und pragmatischen Art und mit Erfolg eine kontinuierliche Präsenz gegeben. Jährlich wurden Herbsttagungen organisiert, an denen nicht nur professionelle Musikethnologen, sondern auch Forschende, die hauptberuflich verwandten oder anderen Tätigkeiten nachgingen, ihre Arbeiten präsentierten. Mit der Pflege einer Plattform, die verschiedene Forschende zusammenbrachte, hat Raymond Brücken geschlagen. Besonderes Anliegen waren ihm die Verbindungen zwischen Musikethnologen der deutsch- und der französischsprachigen Schweiz. Als weltweit renommierter Musikethnologe hat Raymond zudem immer wieder seine internationalen Kontakte für die CH-EM fruchtbar gemacht, beispielsweise indem er ausländische Forschende für Präsentationen an CH-EM-Veranstaltungen gewinnen konnte. In diesem Zusammenhang ist auch die gemeinsame Veranstaltung der CH-EM mit den ICTM-Nationalkomitees von Österreich und Italien im winterlichen Frühsommer 2013 in Mals (Südtirol) zu erwähnen. Die Mitglieder und der Vorstand der CH-EM danken Raymond an dieser Stelle ganz herzlich für sein langjähriges ehrenamtliches Engagement für unsere Gesellschaft! – *Marc-Antoine Camp*

Eine neue Publikation zur Glarner Zither

Rosina Baumgartner-Bäbler arbeitete in einer Glarner Textilfabrik, um ihren drei Töchtern eine Berufsausbildung zu ermöglichen und fand im Spiel der Glarner Zither Ablenkung. Dieses soziale Umfeld ist für die ausschliesslich im Kanton Glarus verbreitete Brettzither in Mittenwalderform typisch. Die Autorin einer Neuerscheinung zu diesem Instrument, Rosinas Tochter Adelheid, ist in diesem Milieu aufgewachsen: ihre Grossmutter (siehe Abbildung), ihre Mutter, ihre Gotte und viele andere berufstätige Frauen konnten sich mit diesem 11- bis 15-saitigen Musikinstrument von ihrem harten Alltag erholen. Das hundertseitige, schlicht und schön gestaltete Buch hält in alten und vielen neuen Fotos und Berichten all die Amateurmusikerinnen, ihre Zithern und nach Möglichkeiten ihr Repertoire fest.

Die Geschichte der Glarner Zither – dieses Saiteninstrument ist seit 1876 bekannt – lässt sich nicht schreiben, ohne die Leistung von Albin Lehmann (1924–1995) in Näfels zu würdigen. Dieser Maurerpolier hat in den 1970er Jahren uneigennützig alte Glarner Zithern gesammelt, in Stand gestellt und unterrichtet. Für die Gratiskurse meldeten sich 55 Personen im Alter von 12 bis 80 Jahren. In diesen Gruppenstunden formierten sich Ensembles: Glarner Zither-Duos, das Zither-Trio «Stubete», die Zithergruppen «Glarner Unterland», «Bergli» und «Alperösli» sowie – mit einem männlichen Mitglied – die «Original Glarner Huusmusig». Die überlieferten Glarner Zithern von Alois Suter, Salomon Trümpy, Kaspar Dürst genügten dem Bedarf an guten Instrumenten nicht mehr: vorerst sorgte Charly Hofmann bis zu seinem Tod 1993 für neue Glarner Zithern, während Herbert Greuter noch heute am Werk ist.

Dem schönen Band ist eine CD beigelegt, die die Glarner Zither in verschiedenen, vor allem privaten Aufnahmen dokumentiert. Dabei fällt auf, dass dieses einfache Saiteninstrument noch keine Verwendung in der experimentellen Volksmusik und in der Ethnoklassik gefunden hat und ein aufs Glarnerland konzentriertes Fraueninstrument geblieben ist. – *Brigitte Bachmann-Geiser*

Adelheid Baumgartner. *Glarner Zither*, Glarus: Baeschlin Bücher, 2014, ISBN 978-3-85948-149-7 (zu beziehen beim Ortsgeschichtsverein, 8765 Engi, info@ogv-engi.ch oder im Handel)



Abbildung: Adelheid Bähler-Schiesser (1863–1942), Matt (Foto: Jakob Tuggener, um 1925)

Zum 100. Geburtstag von Lorenz Giovanelli

Renate Rubin

Lorenz Giovanelli, bekannter Volksmusiker und Komponist aus dem Berner Oberland, wäre am 18. März 2015 100 Jahre alt geworden. Das nahm seine Familie zum Anlass, erstmals sein gesamtes Werk zusammenzutragen und in einer Datenbank festzuhalten. Im Frühling wird zudem ein Tonträger erscheinen, für den acht verschiedene Formationen Giovanelli-Kompositionen neu aufgenommen haben. Ein Erinnerungskonzert mit CD-Taufe, das auf SRF Musikwelle live übertragen wird, und ein Buch, das im Gespräch mit Weggefährten Lorenz Giovanellis Leben Revue passieren lässt, runden die Aktivitäten ab.

Ein musikalischer Schatz

Am Anfang stand ein Geburtstag, «Grossättis 100. Geburtstag»: So hat Lorenz Giovanelli, Ländlermusikant und Volksmusikkomponist aus dem Berner Oberland, in jungen Jahren eine seiner Kompositionen benannt. Und am 18. März 2015 könnte der bekannte und beliebte Musiker, der den grössten Teil seines Lebens in Frutigen verbracht hat, seinen 100. Geburtstag feiern. Könnte – denn Lorenz Giovanelli, der sich mit seiner Kapelle *Alpengruss Frutigen* in der ganzen Schweiz und über

die Landesgrenzen hinaus einen Namen gemacht hat, weilt bereits seit fast 40 Jahren nicht mehr unter uns.

Trotzdem gibt es noch heute viele Volksmusiker in der ganzen Schweiz, die ihn als eines ihrer Vorbilder nennen und etliche seiner Kompositionen in ihrem Repertoire haben. Bisher waren es rund 170 Stücke, die Lorenz Giovanelli zugeordnet wurden. Aus Anlass seines 100. Geburtstags haben seine Nachkommen, unterstützt von Volksmusiksammlern, akribisch sein gesamtes Werk zusammengetragen und dabei rund 240 Kompositionen aufgespürt, die aus seiner Feder stammen. Wobei «Feder» bei Lorenz Giovanelli das falsche Wort ist, denn er war ein typischer «Stegreifspieler», der seine Musik nach Gehör komponierte und darbot, weder Noten lesen, noch Noten schreiben konnte.

Sein Werk, dies stand bei Beginn der Aufarbeitung fest, sollte interessierten Musikerinnen und Musikern zugänglich sein. Deshalb wurde eine Website mit integrierter Datenbank entwickelt, in welche jede Komposition mit den verschiedenen Attributen, die als Information und Ergänzung dienen, aufgenommen wurde. Ein stattlicher Teil – die bekannten Kompositionen – war schnell einmal in die Datenbank integriert. Von 94 Titeln lagen zudem Notensätze vor, die zum Teil zwar von ihren Verlegern urheberrechtlich



Lorenz Giovanelli mit seinem ersten Örgeli, um 1925 (Privatarchiv der Familie Giovanelli)

geschützt sind und darum nicht öffentlich zugänglich gemacht werden dürfen, auf die aber in der Datenbank verwiesen wird.

Schwieriger war es dann mit den Titeln, die in den vergangenen Jahrzehnten in Vergessenheit geraten waren. Hier brauchte es intensive Recherchen bei altem Plattenmaterial und in SUIA-Listen, Abgleichungen mit anderen Sammlern und nicht zuletzt eine grosse Portion Beharrlichkeit, bis herausgefunden war, welche Titel wirklich Lorenz Giovanelli zugeordnet werden können. Kompliziert war die Identifikation der Stücke auch, weil einige praktisch identisch klingen, aber unter zwei, drei oder gar vier verschiedenen Titelnamen aufgenommen worden waren. Dies geschah wohl deshalb,

weil beim Stegreif-Spiel Stücke und deren Titel oft sehr spontan entstanden sind und nicht schriftlich festgehalten wurden. Und vielleicht waren es vor 60, 70 Jahren auch finanzielle Gründe, die die Musikanten dazu brachten, ein bereits eingespieltes Stück unter einem anderen Titel nochmals aufzunehmen, denn als «Neuheit» mochte es ein zweites Mal Tantiemen in die Kasse spülen.

Spannende Projekte

Alle Giovanelli-Kompositionen sind nun also mit Titel, Entstehungsjahr und weiteren Merkmalen in einer Datenbank erfasst. Damit Interessierte sich informieren können, wurde die Webseite www.lorenz-giovanelli.ch aufgeschaltet, die neben dem gesamten Werk alte Fotos, Interview-Ausschnitte und eine ausführliche Biografie beinhaltet.

Auf März 2015 – dann also, wenn Lorenz Giovanelli 100 Jahre alt geworden wäre – sind weitere Projekte geplant, um den urchigen und gemütlichen Musikanten noch einmal hochleben zu lassen: So haben acht verschiedene Musikformationen aus dem Berner Oberland, der Innerschweiz und der Ostschweiz für einen neuen Tonträger Giovanelli-Kompositionen aufgenommen. Unter ihnen finden sich auch rund 25 Schüler der Musikschule der Region Frutigen, die ein Stück für die neue CD einstudiert haben. Ihr Lehrer David Kallen ist selber ein leidenschaftlicher und erfahrener Musikant, der die Musik Lorenz Giovanellis in seinem Schwyzerörgeli-Unterricht weitergibt.



Ein leidenschaftlicher Musikant: Lorenz Giovanelli als junger Mann, um 1950 (Privatarchiv der Familie Giovanelli)



Die Kapelle «Alpengruss Frutigen» um 1960 vor einer Alphütte: Lorenz Giovanelli (links), Werner Sumi (Mitte) und Abraham Zumkehr (rechts) (Privatarchiv der Familie Giovanelli)

Eine Enkelin von Lorenz Giovanelli hat sich in den letzten zwei Jahren intensiv mit Lorenz Giovanellis Leben und Wirken befasst. Obwohl er vor fast 40 Jahren gestorben ist, sind sowohl er als auch seine Art, Musik zu machen, vielen Menschen noch sehr präsent. Das hat die Biografin dazu bewogen, mit vielen verschiedenen Leuten, die Lorenz gekannt und zu einem grossen Teil auch mit ihm zusammen musiziert haben, Gespräche zu führen. Die intensiven Recherchen und die packenden Gespräche hat sie zu einem spannenden Buch verarbeitet, das den Leserinnen und Lesern den Musikanten und Menschen Lorenz Giovanelli näher bringt. Es zeichnet ein weitreichendes Bild des Mannes, der als Sohn eines Italieners in Frutigen zur Welt kommt, als kleiner Junge seine Eltern verliert, danach beim italienisch-innerschweizerischen Grosselternpaar in Frutigen aufwächst, mit etwa acht Jahren sein erstes Schwyzerörgeli erhält und sich alsbald diesem und der Ländlermusik verschreibt. Als Siebzehnjähriger gründet er



Er hatte beim Handorgeln stets ein Lächeln auf den Lippen: Lorenz Giovanelli mit circa 60 Jahren (Privatarchiv der Familie Giovanelli)

seine legendäre Kapelle *Alpengruss Frutigen*, wird früh Vater von insgesamt sechs Kindern, und als ihn in den Kriegsjahren die materielle Not dazu zwingt, sich nach neuen Arbeitsmöglichkeiten umzusehen, beschliesst er, sich und seiner Familie fortan als Berufsmusiker ein Einkommen zu sichern.

Lorenz Giovanellis Kapelle ist von da an keine fixe Formation mehr, sondern wechselt rund um ihren Kapellmeister häufig die Mitspieler, was ihre Aufnahmen und Auftritte überaus abwechslungsreich macht und ein Markenzeichen von Giovanelli wird. Sein Credo in den fast fünf Jahrzehnten seiner Musikertätigkeit waren saubere Auftritte und das Anliegen, seine Musik möglichst gut an den Mann und an die Frau zu bringen; er verstand es vortrefflich, jeweils auf sein Publikum einzugehen.

Eine Fülle alter Fotos aus den Jahren 1915 bis 1976, die Lorenz Giovanelli auch im Zusammenspiel mit verschiedenen Schweizer Volksmusikanten zeigen, und eine Auswahl an Originalaufnahmen und -tönen werden das Buch bereichern.

Als Höhepunkt der Feierlichkeiten wird am 20. März 2015 im Kirchgemeindehaus in Reichenbach ein Erinnerungskonzert stattfinden. Der Abend wird ganz im Zeichen

des neuen Tonträgers stehen, der an diesem Abend getauft wird und dessen Interpreten am Konzert aufspielen werden. Wer will, kann sich das Konzert auch zuhause anhören, denn es wird von Radio SRF Musikwelle live übertragen werden.

Renate Rubin ist in Frutigen aufgewachsen. Die Musik ihres Grossvaters Lorenz Giovanelli hat sie durch ihre Kindheit begleitet, genauso wie das Schreiben, das ihr von Kindsbeinen an Spass macht. Die Leidenschaft für Wörter und Sätze lebt die ausgebildete Kindergärtnerin, die mit ihrer Familie in Oberhofen am Thunersee lebt, heute unter anderem als freie Zeitungsmitarbeiterin aus. Für das Buch «Lorenz Giovanelli – En urchiga us em Frutigtal» hat sie mit seiner Familie und vielen seiner Weggefährten gesprochen. Weitere Informationen zu Lorenz Giovanelli finden sich auf der Webseite www.lorenz-giovanelli.ch.

Projekt Blechtanzmusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Lorenz Stöckli

Teilprojekt 1 – Dokumentation

Blechmusik Noten Sammlung Alfred Fäh sen., Schänis

Mit der Übergabe des Notennachlasses seines Vaters an das Haus der Volksmusik im Herbst 2012 und den ausführlichen mündlichen Auskünften ermöglicht uns Alfred Fäh jun. (*1936) einen Einblick in die reichhaltige Volks- und Unterhaltungsmusiktradition seiner Heimatgemeinde Schänis SG.

Dokumentiert wurden in erster Linie die fünf Generationen Notenbüchlein für Blechtanzmusik bzw. für die Besetzung Klarinette, Trompete, Flügelhorn, Tenorhorn, Tuba. Die datierten Noten erstrecken sich von 1907 bis 1929 und haben im Wesentlichen drei Urheber bzw. stammen von folgenden Formationen:

- Ländler-Musik Fuchs, Schänis / Johann ‚Fischer‘ Fuchs, Schänis
- Tanzmusik Fuchs jun. / Wilhelm Fuchs, Schänis
- Alfred Fäh sen., Schänis / Formationen ad hoc

Bei allen Notenquellen, vor allem aber bei den Fuchs-Formationen wurde von den beteiligten Musi-kanten mitgeschrieben, was sich anhand der Signaturen nachvollziehen lässt. Viele Stücke haben keinen Namen und gleiche sind deshalb nur mit Aufwand einander zuzuordnen. Es lässt sich fest-stellen, dass über alle Generationen der Hefte immer wieder die gleichen Stücke vorkommen bzw. neu transkribiert/arrangiert wurden. Bei den frühen Arrangements der Fuchs-Kapellen wurde Melodie und zweite Stimme wechselnd auf Klarinette, Trompete und Flügelhorn verteilt. Das verliert sich spätes-tens bei Alfred Fäh senior. Einerseits dürfte sich die allgemeine Praxis der Stimmenverteilung in der Ländlerszene diesbezüglich geändert haben. Es könnte aber auch sein, dass Alfred Fäh. die Differen-zierung nicht wichtig genug war oder er sie bei der auditiven Transkription nicht berücksichtigt hatte. Die Bassfunktion entwickelt sich über die Zeitspanne der Notenniederschriften von einem grundtönig stehenden Bass zu einem Wechselbass. Weiter sind die der Zeit entsprechenden Musik Modeströmun-gen ins Repertoire eingeflossen. Stellvertretend seien hier die Holzauktions Polka und als chronolo-gisch erster Foxtrot ‚Eine kleine Freundin hat doch jeder Mann‘ genannt.



Hanny Christen

Hanny Christen hatte Alfred Fäh sen. besucht und von ihm Noten zur Abschrift erhalten. Das abgleichen der von Hanny Christen überlieferten Schänner Tänze mit den Noten aus Alfred Fäh seniors Nachlass lässt vermuten, dass er Hanny Christen die weniger populären Stücke mitgegeben und die Fuchs Kapellen nicht erwähnt hatte. Interessant sind hingegen die Repertoire-Parallelen von Wilhelm Fuchs Notenmaterial mit den von Hanny Christen überlieferten Tänzen der Peterlimusik Flums.

Teilprojekt 2 - Recherche Musizierpraxis

Regionale Bedeutung

Blechtanzmusik in 5er Besetzung mit Klarinette, Trompete, Flügelhorn, Tenorhorn und Basstuba war zum Ende des 19ten Jahrhunderts in der Linth-Ebene, im Glarnerland sowie auch bis ans Ostende des Walensees und Flums offensichtlich sehr populär. Aus Glarus ist die nebenstehende Photographie einer 5er Blechtanzmusik von ca. 1860 überliefert, leider ohne nähere Angaben von Namen. Eine weitere frühe Quelle ist die Nennung der ‚die bestbekannte Blechtanzmusik aus Schänis‘ 1878 in der Kaltbrunner Dorfchronik. Der Ursprung der 1894 gegründeten und 2010 aufgelösten Musikgesellschaft ‚Tödi‘ Diesbach GL geht mitunter auf die Blechtanzmusik der Familie Wichser und Andreas Schiessers ‚Tschächli-Musik‘ aus Linthal sowie ähnlichen Formationen aus Diesbach GL und Nidfurn zurück. In Flums sind dank Hanny Christen die Tänze der Peterlimusik überliefert. Viele Stücke der Peterlimusik sind in der Melodieführung mit Stücken aus den Wilhelm-Fuchs-Noten identisch. Dazu kommt, dass Johann Fuchs, mit einer Glarnerin verheiratet, auch viel in Glarus auftrat.

Noten und Besetzung

Es muss davon ausgegangen werden, dass die Blechtanzmusiken bis Ende des 19ten Jahrhunderts vorwiegend in fixen Besetzungen spielten und die Stücke über das Hören überliefert wurden bzw. auswendig gespielt wurde. Das Aufschreiben der Stücke könnte damit zusammenhängen, dass mit der Gründung diverser Musikgesellschaften und Harmoniemusiken die kleinen Blechtanzmusiken an Bedeutung verloren. Zumal diese grossen Formationen im Linthgebiet und Glarnerland offensichtlich aus der Blechtanzmusik Tradition heraus entstanden und keinen militärischen Ursprung haben. Die grösseren Besetzungen konnten ein weiteres Spektrum an musikalischer Unterhaltung bieten. Im Falle der Musikgesellschaft Schänis und Musikgesellschaft Tödi wurde die Tanzmusik jedenfalls weiter gepflegt, jedoch in ad hoc Besetzung mit Musikanten der grossen Formation.

Audioaufnahmen

Es kann als Glück bezeichnet werden, dass Johann Fuchs im Juli 1914 für die Firma Odeon in Zürich mit seiner Formation Aufnahmen machen konnte. Gemäss den Quellen hat die *Ländler-Musik Fuchs, Schänis* 16 Nummern alleine und sechs weitere zusammen mit dem Zürcher humoristischen Duo Kaufmann/Schneebeli aufgenommen. Von erstern konnten bis dato zehn Audioformate aufgetrieben werden.

Inspiziert durch die Dynamik der ‚neuen‘ Volksmusik Szene um die Hanneli-Musig und angestossen durch die Kulturkommission Schänis und Lehrer Norbert Fässler gründete Alfred Fäh jun. in den 90er Jahren eine weitere 5er Musik. Das Repertoire bildeten die Noten aus dem Fundus seines Vaters. Um diese Musik auch auditiv weitergeben zu können hat diese Formation 2001 in privatem Rahmen 22 Stücke aufgenommen.

Stilistik

Die überlieferten Aufnahmen der Ländler-Musik Fuchs von 1914 zeichnen ein klares Bild der Stilistik Ende des 19. Jahrhunderts. Bass und Nachschlag bilden die Rhythmusgruppe und führen. Die Begleitung wird gerade und kurz gespielt. Melodie und 2. Stimme spielen musikantisch individuell, ohne sich abschliessend um einheitliche Artikulation und Phrasierung zu kümmern.

Die Aufnahmen der 5er Musik von Alfred Fäh jun. unterscheiden sich da deutlich. Es wirkt ganz so, als ob der heute die volkstümliche Schweizer Blasmusik dominierende böhmische Stil seine Spuren hinterlassen hat. Diese Aufnahmen sind zwar wichtige Tondokumente für die Tradition der Schänner Blechtanzmusik, für die Stilistik dieser Musik, wie sie im 19. Jahrhundert gespielt wurde, jedoch weniger relevant. Auch weicht die Besetzung dieser Formation mit Sopransaxophon, Flügelhorn, 2 Tenorhörnern und Bass vom historischen Vorbild deutlich ab.

Publikationen

Mehrere Artikel zur Schänner Blech-Tanzmusik Tradition konnten in der Fachzeitschrift Alpenrosen veröffentlicht werden.

Für die CD-Produktion *Bauernkapellen 1825-1925* von Florian Walsers Gruppe eifachs.ch konnte nebst einer Notenauswahl auch ein Teil des Booklettextes beige-steuert werden.

Teilprojekt 3 - Rekonstruktion Musizierpraxis

Um das reichhaltige Erbe der Schänner Tradition auch praktisch erforschen und in die Öffentlichkeit tragen zu können wurde eine neue Formation ins Leben gerufen, die Schänner Blech-Füfermusik. Die Umsetzung des Notentextes ist für die professionellen Musiker kein grosses Problem. Entsprechend wurden die Proben zum Erreichen einer guten Klangbalance, von Rhythmik und Puls zugunsten eines ‚tänzigen‘ oder ‚lüpfigen‘ Spiels und nicht zuletzt auch zur Erweiterung des Repertoires mit zeitgenössischen Einflüssen genutzt.

Teilprojekt 4 - Vernissage/Projektpräsentation

Das Projekt an und für sich sowie die neue Formation Schänner Blech-Füfermusik wurde zusammen mit der beim Müliradverlag erschienenen Publikation am 6.4.2014 in Schanis der Öffentlichkeit vorgestellt. Der Anlass wurde vom Haus der Volksmusik durchgeführt. Folgende ortsansässigen Vereine beteiligten sich:

- Trachtengruppe Maseltrangen
- Musikgesellschaft Schanis
- Kochclub Teflon Tigers Schanis

Teilprojekt 5 - Konzerte

Die Schänner Blech-Füfermusik ist 2014 an folgenden Anlässen für das Haus der Volksmusik und das Projekt Blechtanzmusik zu Beginn des 20. Jh. aufgetreten:

- Volksmusikfestival Altdorf 2014
- Buremusigtraeffe 2014 Schwellbrunn AR

Ein weiteres tolles Festival an dem die Schänner Blech-Füfermusik vertreten war, war die Stubete am See 2014 in Zürich. 100 Jahre nachdem die Ländler-Musik Fuchs in Zürich ihre Aufnahmen für die Firma Odeon gemacht hatte, durfte die aktuelle Schänner Formation ein paar der originalen Stücke im Festibül der Tonhalle und auf dem Bauschänzli erklingen lassen. Auf der CD zur Stubete am See 2014, einem Festival Querschnitt, ist die Schänner Blech-Füfermusik mit dem Stück ‚Huba Schottisch XL‘ vertreten.

Für 2015 konnte bereits ein Auftritt an den Europa-Tagen der Musik in Füssen (D) vereinbart werden.

Teilprojekt 6 - Notenpublikation

Eine Publikation von 20 Stücken aus dem Nachlass Alfred Fäh sen. konnte per April 2014 beim Mülirad-Verlag Altdorf realisiert werden. Es wurden gemäss den originalen Vorbildern gestaltete Stimmenhefte für Bb-Klarinette, Bb-Trompete, Bb-Flügelhorn, Bb-Tenorhorn und Eb-Bass gedruckt. Optional sind Stimmen für Querflöte/C-Klarinette, C-Trompete, Bb-Bass und Kontrabass erhältlich.

Für die Noten Publikation sollte der Fokus möglichst auf die ursprünglichste Form der Schänner Blech-Tanzmusik gelegt werden. So wurden nach Möglichkeit immer die ältesten Arrangements als Vorlage verwendet und wo nötig bzw. möglich fehlende Stimmen rekonstruiert. Anhand der Rasterübersicht der Noten und originalen Aufnahmen konnten die über alle Jahre populärsten Stücke eruiert werden. Walzer waren klar in der Überzahl. Um eine ausgewogene Publikation machen zu können, wurde darauf geachtet, alle Formen genügend vertreten zu haben. Nichts desto trotz wurde den populäreren Formen Walzer und Polka etwas mehr Raum gegeben.

Teilprojekt 7 - Kurskonzeption/Kursangebot

Ein erster Kurs musste mangels genügend Anmeldungen abgesagt werden. Insbesondere die Anmeldungen für die Blechblasinstrumente liessen zu wünschen übrig. Das Konzept wurde überdacht und der Kurs nochmals neu angeboten. Erfreulicherweise werden alle Anmeldungen des abgesagten Kurses bei der Neuauflage wieder dabei sein. Ebenfalls wird die ganze Schänner Blech-Füfermusik den Kurs mitgestalten.

Das Joneli-Hackbrett

Ein Stück Berner Kulturgeschichte

András Bodoky

Das Joneli-Hackbrett ist das älteste erhaltene Hackbrett des Kantons Bern. Gebaut wurde es 1679 in Boltigen im Simmental. Im Musikinstrumentenkatalog des Historischen Museums Basel von 1906 wurde es erstmals beschrieben und dazu vermerkt: «1898 252 D Herr Imobersteg» – ein Hinweis auf den Spender oder ehemaligen Eigentümer des Instruments (Historisches Museum Basel, 1906, p. 27). Die erste Abbildung dieses wunderbaren Instruments veröffentlichte Brigitte Bachmann-Geiser vor rund vierzig Jahren in einer Publikation zu einer Hackbrett-Ausstellung (van der Meer, Geiser, Schickhaus, 1975, p. 51). Heute befindet sich das sogenannte «Joneli-Hackbrett» in sehr gutem Zustand in Privatbesitz in Basel.

Das Instrument

Die Bauweise des Instruments spricht für ausgezeichnetes Handwerk. Der Resonanzkasten ist 5 Zentimeter hoch und trapezförmig. Dessen Decke besitzt eine Breite von 40 Zentimetern und weist hinten eine Länge von 90, vorne von 37 Zentimetern aus. Der Rahmen ist aus Holz und lackiert. Die vier Seiten des Resonanzkastens sind mit trapezförmigen Zinken ineinander eingelassen und so miteinander fest verbunden. Die Bodenplatte wurde durch eine Nut eingeschoben und mit acht Nägeln auf der langen Seite, mit drei auf der schmalen Seite fixiert. Von oben wurde die Deckplatte eingebracht und auf die im Rahmen ausgeschnittene Konsole aufgelegt. Festgemacht wurde diese Platte mit einer Zierleiste, welche wiederum mit Nägeln fixiert wurde; der breite und verzierte Nagelkopf steht vielleicht mit den von unten eingeschlagenen Nägeln in Verbindung. Die Deckplatte hat vier Holzrosetten in asymmetrischer Anordnung, zwei kleinere mit Durchmessern von 3 Zentimetern, zwei grössere mit Durchmessern von 6 Zentimetern. Die Deckplatte selbst ist lackiert und um die Rosetten mit einem farbigen Muster verziert.



Abbildung 1: Das Joneli-Hackbrett (Privatbesitz, Basel; Aufnahme von Martin P. Bühler, Basel, mit Zustimmung der Besitzerin für den Abdruck in dieser Publikation; © Stiftung Im Obersteg, Kunstmuseum Basel)

Das Instrument hat 22 Chöre mit je 3 oder 4 Saiten, welche am Wirbelstock mit oben eingeschlitzten Eisenwirbeln und im Anlagestock mit abgebogenen dünnen Nägeln befestigt sind. Die heute bestehende Besaitung aus Messing ist wahrscheinlich neueren Datums.

Am Rahmen des Resonanzkastens ist auf drei Seiten folgender Text eingeschnitzt: «BARTLOME IONELI HAT DIS HACKBRÄT GMACHT IM 1679 IAHR GOT ALEIN DIE EHR». Dieser Text ist eine wertvolle Angabe betreffend Alter und Herkunft des Instruments. Gleichzeitig führt diese Information auf zwei, nachfolgend zu erörternde kulturgeschichtliche Fragen, nämlich:

1. Welche Bedeutung besass das Hackbrett im Musikleben der Schweiz im 17. Jahrhundert?

2. Wie lassen sich Hackbrett und Psalterium unterscheiden?



Abbildung 2: Seitenansicht des Joneli-Hackbretts (Privatbesitz, Basel; Aufnahme von Martin P. Bühler, Basel, mit Zustimmung der Besitzerin für den Abdruck in dieser Publikation; © Stiftung Im Obersteg, Kunstmuseum Basel)

Joneli: Erster namentlich bekannter Hackbrettbauer der Schweiz

«Das Steuerregister der Stadt Augsburg nennt in den Jahren 1499 bis 1516 Bartelmo Schuster als Lauten- und Hackbrettbauer; Bartelmo, wie er oft auch nur kurz genannt wird, ist damit der früheste namentlich erwähnte Hackbrettmacher» (Schickhaus, 1981, p. 143). Dieses frühe Zeugnis für einen Hackbrettbauer in Bayern steht im Gegensatz zur Situation in der Schweiz, wo bis ins 20. Jahrhundert kein professioneller Hackbrettbauer bekannt ist. Für die hiesigen, vor dem 20. Jahrhundert entstandenen Hackbretter sind vielmehr weder die Herkunft, noch der Name ihrer Erbauer bekannt – mit Ausnahme des hier beschriebenen Joneli-Hackbretts. Alle bisher gefundenen älteren Instrumente sind Unikate; in deren Bauarten sind zwar gewisse Ähnlichkeiten zu erkennen, die auf gemeinsame Vorbilder schliessen lassen könnten, doch die Unterschiede sind derart ausgeprägt, dass man die Instrumente wahrscheinlich als Einzelanfertigung von geschickten Handwerkern betrachten muss (Bachmann-Geiser, 1981, p. 55).

Auch Hackbrettspieler werden in älteren Quellen nicht namentlich erwähnt und wenn, dann nur in Chorgerichtsmanualen im Zusammenhang mit einer Verurteilung wegen «strafbaren Hackbrettspiel[s] ausser der erlaubten Tanzmöglichkeiten» (Geiser, 1973 p. 28). In der Zeit nach der Reformation sind solche Einträge in den Berner Chorgerichtsmanualen zahlreich zu finden. «Das Hackbrett diente selten zum musikalischen Vergnügen der Sennen, sondern war das Instrument des voralpinen Tanzmusikers und Bettlermusikanten, den weder Achtung noch Rechte schützten» (Geiser, 1973, p. 9).

War nun Bartholome Joneli auch einer dieser Musikanten? Wegen eines Kirchenbrandes im Jahr 1640 weisen Tauf-, Ehe- und Totenrödel von Boltigen im Simmental grosse Lücken auf. Im Staatsarchiv des Kantons Bern konnte über Bartholome Joneli dennoch einiges in Erfahrung gebracht werden. Er wurde um 1640 geboren, war wahrscheinlich recht wohlhabend und als Siechenvogt, Gerichtsäss und Chorrichter ein angesehenes Mitglied der Gemeinde Boltigen (Staatsarchiv des Kantons Bern, K Boltigen; Mitteilung Vinzenz Bartholome). Die unübliche Ausführlichkeit des Eintrags im Totenrodel von 1705 lässt eine grosse Wertschätzung ihm gegenüber vermuten: «den 22. Apr. ward begraben Siechenvogt Bartl. Joneli von Boltigen 64 Jahr alt. Ein gr[ader?], braver, steiffer mann und [Mitglied] beyder gerichten» (Staatsarchiv des Kantons Bern, K Boltigen 9, p. 176).

Im Chorgerichtsmanual Boltigen aufgeführte Ämter von Bartholome Joneli (Boltigen 1677–1690/1690–1704; Mitteilung Peter Mosimann):
1687 Chorrichter und Kilchmeyer (C II p. 208)
1688 Chorrichter (C II p. 221)
1690 Chorrichter und Altkirchmeyer (C III, p. 2)
1696 Chorrichter und Siechenvogt (C III, p. 160)
1697 Chorrichter und Siechenvogt C III S.167)

Dass ein Bürger mit solchen Ämtern als Tanzmusiker aufgetreten sein soll, scheint unwahrscheinlich. Man darf viel eher annehmen, dass ein so «braver, steiffer mann» wie Bartholome Joneli mit seinem Instrument Hausmusik gemacht hat oder in der Kirche den Gesang begleitet hat, obwohl bis anhin für den Kanton Bern des 17. Jahrhunderts keine Quellen auf einen Gebrauch des Hackbretts in der Haus- oder Kirchenmusik hinweisen. In Deutschland wurde zu dieser Zeit das Hackbrett gelegentlich in der Kirchenmusik zur Begleitung von Gesang gebraucht. Im *Musicus autodidactos* von Johann Philipp

Eisel steht: «Diese tandelnde Instrument ist zwar nicht ohne alle Annehmlichkeit, und wird dann und wann bey Kirchen- und andere Musique zum Accompagnement gebraucht» (Eisel, 1738, p. 66).

Joneli heiratete zweimal: 1670 Anna Lutz, die wahrscheinlich an Kindbettfieber starb, zwei Jahre später Katharina Ueltschi aus dem Nidersimmental (Staatsarchiv des Kantons Bern, K Boltigen 9, p. 11–12). Da die Kirchenbücher lückenhaft sind, konnten bis anhin keine Dokumente mit gesicherten Informationen über die Kinder Jonelis gefunden werden. Alt-Obmann Anthon Joneli, ebenfalls ein angesehener Bürger von Boltigen, war wahrscheinlich der Sohn aus zweiter Ehe von Bartholome Joneli. Von Anthon Jonelis Sohn, Petter Joneli, der 1758 das Hotel Simmental in Boltigen erbauen liess, ist bekannt, dass er Militärmärsche komponiert hat (Hotel Simmental, 2014). Sein Sohn Samuel, der letzte Venner des Obersimmentals, hat ein mit dem Jahr 1791 datiertes Notenbuch hinterlassen, welches unter anderem die erste Dokumentation des alten Berner Marsches, unter dem Namen «Marche de Soleure» beinhaltet (Joneli, 1791). Zwar können wir zurzeit nicht sicher sagen, ob diese «musikalischen» Männer direkte Nachkommen von Bartholome Joneli waren; es ist aber sehr wahrscheinlich, dass sie zur gleichen Familie gehörten. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass die heutigen Besitzer des Instruments direkte Nachfahren von Anthon Joneli sind – das Instrument befand sich zeitweise als Leihgabe im Historischen Museum Basel. Somit darf man annehmen, dass musikalische Bildung in der Familie von Bartholome Joneli über Generationen eine bedeutende Rolle gespielt hat. Mit Blick auf die bisherigen Kenntnisse über die Hackbrettspielpraxis im Kanton Bern des 17. Jahrhunderts ist zudem nicht auszuschliessen, dass das Instrument nicht nur zum Tanz der unteren Gesellschaftsschichten eingesetzt wurde, sondern auch in der Hausmusik Verwendung fand.

Psalterium und Hackbrett

Die Trapez-Form und die Bauweise des Instruments entsprechen weitgehend den Merkmalen der Hackbretter im 17. Jahrhundert. Der fehlender Steg und die sehr eng gespannten Saiten deuten hingegen eher auf ein Psalterium hin. Ist das Joneli-Instrument nun wirklich ein Hackbrett oder vielmehr ein Psalterium?

Die Psalterien sind griffbrettlose Kastenzithern, bei welchen die mit Fingern oder Federkiel gezupften Saiten quer über den flachen Resonanzkasten gespannt sind (Wegner/Michel, 1998, p. 2447). Das Instrument war im Mittelalter und in der Renaissance europaweit verbreitet und vor allem in höfischen Kreisen beliebt. Oft wurde das Psalterium von Frauen gespielt und von Troubadouren zur Begleitung von Gesang verwendet (Gifford, 2001 S.14, 16). Auf Darstellungen halten häufig Engel das Psalterium in den Händen. Die Form und die Saitenzahl dieser Instrumente, wie sie uns in solchen ikonographischen Quellen begegnen, verweisen zudem auf eine christliche Symbolik: Die dreieckige Korpus-Form symbolisiert die Dreifaltigkeit, die zehn Saiten stehen für die Zehn Gebote, und das Instrument selbst wird mit dem biblischen Instrument von König David identifiziert (Handbuch der Musikinstrumente, 2004, p. 109). Jedoch zeigen diese Bildquellen auch die Vielfalt an Formen der Psalterien. Neben drei- und viereckigen Formen finden sich am häufigsten Resonanzkasten mit nach innen gebogenen Zargen (die sogenannte «Schweinskopfform»). Die Saiten dieser Instrumente verlaufen eng nebeneinander liegend auf der gleichen Ebene. Sie wurden im frühen Mittelalter aus Darm, später aus Metall angefertigt, und bereits für das 13. Jahrhundert sind Silber- oder Messingsaiten belegt (McKinnon et al., 2001, p. 522). Vornehmlich zwei Spielhaltungen finden sich in historischen Quellen für das Psalterium: Entweder wurde es vor der Brust des Musikers gehalten oder flach vor ihm liegend gespielt (Wegner/Michel, 1998, p. 2449).

Das Hackbrett ist in der Bauart dem Psalterium sehr ähnlich, meistens viereckig, vor allem trapezförmig, und die Saiten sind ebenfalls parallel über den Resonanzkasten gespannt. Im 15. Jahrhundert war das Hackbrett europaweit bekannt, wie Quellen zeigen, fand es insbesondere im Alpenraum zunehmende Verbreitung (Gifford, 2001, p. 28). Es wurde aufgrund von Bilddokumenten vermutet, dass das Instrument den musikalischen Ansprüchen des 15. Jahrhunderts eher gerecht werden konnte als das altverdiente Psalterium, insbesondere beim Zusammenspiel von Musikinstrumente für den Tanz (gegenüber der Begleitung von Gesang): «Das Hackbrett der Mauren besass just, was den Bergvölkern notwendig und erwünscht war: Glanz und Schärfe des Tones, und die Eigenschaft – wohl die Hauptsache – als Instrument an sich und ganz allein mit sehr bemerkenswerter Wirkung, sowohl für Melodie, wie auch für Rhythmen, als Tanzbegleitung dienen zu können» (Szadrowsky, 1867/8, p. 321). Diese

Verwendung bedingte eine Lautstärke, die im Gegensatz zur meist gezupften Spielart des Psalteriums mit geschlagener Technik besser zu erzeugen war. Dies unterstützt eine Aussage von Otmar Nachtgall (1480–1537) in seinem Werk *Musurgia seu praxis musicae* von 1536, wonach das Hackbrett besonders wegen seiner Lautstärke geschätzt wird (Nachtgall, 1536, p. 13; Wegner/Michel, 1998, 2457).

Hinsichtlich der verwendeten Schlegel finden sich in Darstellungen aus dem 15. bis 17. Jahrhundert eine Vielfalt von ganz unterschiedlichen Formen: gerade, gebogen, mit hammerförmiger Ausweitung oder Kugeln am Schlagkopf, die das genaue Anschlagen der eng gespannten Saiten ermöglichten (Kettlewell, 2001, p. 681; Mersenne, 1636, p. 174; Virdung, 1511). Eine interessante Spieltechnik zeigen die Bilder des «Hackbrettfrauli» Anna Bühlmann-Schlunegger (1811–1897). Sie hielt die Schläger wie Bleistifte und riss zufolge zeitgenössischer Dokumente die Saiten des Hackbretts mit den Schlegeln an (Geiser, 1973, p. 26) – eine Technik, die Elemente sowohl des Zupfens wie auch des Schlagens zusammenführt. Die Schlegel konnten einseitig mit Stoff oder Leder überzogen werden, was eine Dämpfung ermöglichte und damit eine differenziertere musikalische Darbietung erlaubte.

Ebenfalls der höheren Lautstärke diente eine im 16. Jahrhundert vermehrt verwendete Erneuerung, die Bespannung des Hackbretts mit mehreren gleichgestimmten Saiten. Diese konnten mit der geschlagenen Technik gleichzeitig zum Schwingen gebracht werden und so hohe Lautstärke erzielen (Farkas, 1996, p. 39; Kettlewell, 2001, p. 683). Die vielseitige Anwendung des Instruments mit der Schlagtechnik zeigte sich bei der – gegenüber dem Zupfen einfacheren – Realisierung der in Barockmusik beliebten Tremolos oder Arpeggios. Eine weitere technische Erneuerung betraf die Verwendung von erhöhten Stegen, wodurch die Saiten in verschiedene Spiel-Ebenen kamen, die Anschlagstellen damit weiter auseinander lagen und die Spielweise erleichterten, ferner die Möglichkeit zu einer Erweiterung des Tonumfangs (Farkas, 1996, p. 7). Durch diese zahlreichen technischen Erneuerungen sind ab dem 18. Jahrhundert «moderne» Hackbretter entstanden, für die zahlreiche Kompositionen geschaffen wurden (Kettlewell, 2001, p. 686).

Unterschiede?

Die Unterscheidung zwischen Psalterium und Hackbrett weist in der Musikkultur des 16. und 17. Jahrhunderts nicht die heutige Eindeutigkeit auf. So ist auf einem wunderbaren Bild von Tobias Stimmer (1539–1584) eine vornehme Frau zu sehen, die die Saiten, wie beim Psalterium üblich, mit den Fingern zupft; im erläuternden Text ist das Instrument aber als Hackbrett bezeichnet (van der Meer, Geiser, Schickhaus, 1975, p. 33). Im *Syntagma musicum* von Michael Praetorius wiederum ist ein viereckiges Instrument abgebildet, dessen Saiten auf einer Ebene parallel über den Resonanzkasten gespannt sind, das aber beschriftet ist mit der Erklärung: «Ein Art eines Hackebretts, wird aber mit Fingern gegriffen» (Praetorius, 1620, Abbildung XXXVI). Und im 1636 in Paris erschienenen Werk *Harmonie universelle* von Marin Mersenne ist ein trapezförmiges Instrument mit einem Schlegel zu sehen, das der Autor Psalterium nennt und als Perkussionsinstrument bezeichnet (Mersenne, 1636, p. 174). Ein Grund für die unscharfe Abgrenzung von Psalterium und Hackbrett liegt darin begründet, dass ersteres im 16. Jahrhundert bereits nicht mehr zum bekannten Instrumentarium gehörte, den Autoren nicht mehr persönlich bekannt war, es daher zu Vermischungen kam (Wegner/Michel, 1998, p. 2449).

Instrumentenkundlich unterscheiden sich aus heutiger Sicht das Psalterium und das Hackbrett nicht, wohl aber durch ihre Spielweise. Deshalb prägte Karl-Heinz Schickhaus den Begriff «Gesamttypus Psalterium-Hackbrett», dessen gezupfte und geschlagene Spielweise nebeneinander stehen (Schickhaus, 1973). Das heute bekannte, «moderne» Hackbrett, welches sich klar vom Psalterium abgrenzen lässt, ist durch technische Erneuerungen im 18. und 19. Jh. aus dem ursprünglichen Psalterium-Hackbrett entstanden (Ruf, 1991, p. 408).

Man muss für die Zeit des Joneli-Hackbrettbaus annehmen, dass in der Form und Bauweise zwischen Psalterium und Hackbrett keine markanten Unterschiede bestanden und für die Bezeichnung des Instruments allein die Spielweise massgebend war. Nach Karl-Heinz Schickhaus herrschte im 17. Jahrhundert im nördlichen Europa und vor allem auch im Alpenraum die geschlagene Spieltechnik vor (Schickhaus, 1973, p. 40). Wir dürfen annehmen, dass Benutzer des Joneli-Instruments die in jener Zeit verbreitete geschlagene Technik bevorzugt haben und aufgrund dieser Spielart das Instrument als

Hackbrett bezeichnet haben, auch wenn der Erbauer dem Instrument nicht die Merkmale des heutigen Hackbretts verliehen hatte.

Referenzen

- Bachmann-Geiser, Brigitte (1981). Die Volksmusikinstrumente der Schweiz. Zürich: Atlantis
- Boltigen (1677–1690/1690–1704). Chorgerichtsmanual. Gemeindearchiv Boltigen C II 1677–1690, C III 1690–1704
- Eisel, Johann Philipp (1738). Musicus autodidaktos, oder der sich selbst informirende Musicus: bestehend sowohl in vocal- als üblicher Instrumental-Musique [...]. Erfurt: Johann Michael Funck (Faksimile: Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1976)
- Farkas, Gyöngyi (1996). A cimbalom története. Dávid zoltáraitól az európai hangversenytermekig. Budapest: Gemini
- Geiser, Brigitte (Ed. 1973). Das Hackbrett in der Schweiz. Professor Dr. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag. Schriften des Stockalper-Archivs in Brig 25. Visp: Mengis
- Gifford, Paul M. (2001). The hammered dulcimer: a history. Lanham, MD: Scarecrow Press
- Handbuch der Musikinstrumentenkunde (2004). Begründet durch Erich Valentin. Völlig neu erarbeitete Ausgabe. Kassel: Bosse
- Historisches Museum Basel (1906). Katalog Nr. 4. Musikinstrumente. Bearbeitung: Karl Nef. Basel: Birkhäuser
- Hotel Simmental (2014). Geschichte. www.hotel-simmental.ch, abgerufen am 13. November 2014.
- Joneli, Samuel (1791). [Notenbuch]. Bürgerbibliothek, Bern, Mss.h.h.LI.276
- Kettlewell, David (2001). Dulcimer. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians 7, second edition. London: Macmillan, p. 678–690
- McKinnon, James W.; van Ree Bernhard, Nelly; Remnant, Mary; de Pascual, Beryl Kenyon (2001). Psalter, liturgical. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians 20, second edition. London: Macmillan, p. 518–525
- Mersenne, Marin (1636). Harmonie universelle. Contenant la theorie et la pratique de la musique. Paris: Sebastian Cramoisy
- Nachtgall, Otmar (Ottomarus Luscinius) (1536). Musurgia seu praxis musicae. Strasbourg: Ioannem Schottum
- Praetorius, Michael (1620). Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia [Anhang zum Band II des Syntagma Musicum (De Organographia)]. Wolfenbüttel
- Ruf, Wolfgang (Ed. 1991). Lexikon Musikinstrumente. Mannheim: Meyers Lexikonverlag
- Schickhaus, Karl-Heinz (1973). Der Instrumententypus Psalterium-Hackbrett. In: Das Hackbrett in der Schweiz. Professor Dr. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag. Schriften des Stockalper-Archivs in Brig 25. Ed. Brigitte Bachmann-Geiser. Visp: Mengis, p. 39–42
- Schickhaus, Karl-Heinz (1981). Über Volksmusik und Hackbrett in Bayern. München: BLV-Verlagsgesellschaft
- Staatsarchiv des Kantons Bern: Kirchenbücher Boltigen (K Boltigen 1–13)
- Szadowsky, Heinrich (1867/8). Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente bei den Alpenbewohnern: Eine kulturhistorische Skizze. In: Jahrbuch des Schweizer Alpenclubs, 4. Jahrgang, p. 275–352
- Virdung, Sebastian (1511). Musica getutscht und außgezogen. Basel: Michael Furter (Faksimile: Kassel: Bärenreiter, 1970)
- van der Meer, John Henry; Geiser, Brigitte; Schickhaus, Karl-Heinz (1975). Das Hackbrett, ein alpenländisches Musikinstrument. Publikation zur zweiten Hackbrett-Ausstellung im Rathaus Appenzell, August 1975. Herisau: Schläpfer
- Wegner, Ulrich; Michel, Andreas (1998). Zithern. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Band 9, 2. Auflage. Kassel: Bärenreiter, p. 2411–2466

András Bodoky, Prof. Dr. med., studierte in Budapest und Basel. Von 1991 bis 2008 war er Chefarzt der Chirurgie am Regionalspital in Burgdorf. Seit 2008 nimmt er Hackbrett-Unterricht bei Hannes Boss an der Musikschule Konservatorium Bern und untersucht die Hackbrett-Tradition im Kanton Bern (www.Hackbrett-Bern.ch). – Für Informationen zu Bartholome Joneli dankt der Autor Vinzenz Bartholome vom Staatsarchiv des Kantons Bern und Peter Mosimann, der Informationen aus den Chorgerichtsmanualen aus Boltigen zur Verfügung stellte.

Jahresrückblick 2014

Markus Brülisauer, Leiter Haus der Volksmusik

Kurse und Veranstaltungen

Die thematischen Schwerpunkte des Kursprogramms 2014 lagen auf dem Repertoire ausgewählter Formationen und deren Regionen sowie auf spezifischen Instrumenten. Die Workshops mit Urs Mangold (Oberbaselbieter Ländlerkapelle) und Gian Carlo Simonelli (Engadiner Ländlerfründa) sowie die Instrumentalkurse mit Marion Suter (Klavier als Begleitinstrument), Röbi Kessler (Chlefele, löffele, bäsele...) und Werner Aeschbacher (Langnauerli) stiessen auf grosse Resonanz. Die etablierten und wiederkehrenden Kurse (Hanneli-Workshop und Volksmusikwoche Morschach) wurden ebenfalls sehr gut besucht. Im Rahmen der Altdorfer Dezembertage veranstalteten wir eine musikalische Hausdurchsuchung mit Curdin Janett (Musik), Nelly Bütikofer (Spielleitung) und Georg Vogel (Tonspurensuche). Dem Haus der Volksmusik wurden ungewohnte Töne entlockt, das Publikum wurde aktiv eingebunden und war begeistert vom Resultat.

Das definitiv grösste Projekt im vergangenen Jahr war die dritte Ausgabe des Volksmusikfestivals Altdorf, das die Besucherrekorde von 2012 nochmals übertreffen konnte. Details dazu finden Sie im entsprechenden Artikel in diesem Bulletin.

Nachwuchsarbeit

Der Jungtalentschuppen fand zum ersten Mal in Unteriberg im Kanton Schwyz statt. Neu wurden Teilnahmebedingungen gestellt und auch die Teilnahme mit der eigenen Stimme im Fach Jodel angeboten. Rund 40 Jugendliche aus der ganzen Schweiz verbrachten eine spannende und lehrreiche Woche mit einem kompetenten Team um Martina Rohrer (Gesamtleitung) und Maria Gehrig (musikalische Leitung). Das Abschlusskonzert mit einem über zweistündigen Konzert beeindruckte die Zuhörerschaft, die Lagerleiter und auch die Jugendlichen selbst. Teilnehmende des Jungtalentschuppens belegten im Herbst 2014 Podestplätze beim Folklorenachwuchswettbewerb 2014, was durchaus auch als Ergebnis des Jungtalentschuppens gewertet werden darf.

Die Kindervolksmusikwoche fand wie immer im Isenthal statt mit dem bewährten Leiterteam um Katja Bürgler und wurde sogar von Kindern aus der Romandie besucht. Die Trennung zwischen Kinder- und Jugendlager hat sich bewährt und wird auch zukünftig so gehandhabt.

Forschung und Dokumentation

Das Forschungsprojekt „Blechtanzmusik“ beschäftigte das Haus der Volksmusik während den letzten beiden Jahren. Gemeinsam mit dem Projektleiter Lorenz Stöckli präsentierten wir anlässlich der Vernissage im Frühling in Schänis einen Notenband mit 20 ausgewählten Tänzen aus dem Nachlass Alfred Fäh, der im Mülirad-Verlag Altdorf erschienen ist, sowie die neugegründete Formation *Schänner Blech-Füfermusik*, die seither bereits an einigen wichtigen Anlässen wie dem Volksmusikfestival Altdorf, der Stubete am See oder dem Buremusigträfte Schwellbrunn auftreten konnte. Details dazu finden Sie im entsprechenden Artikel in diesem Bulletin.

Der Nachlass Karl Grossmann wurde von Silvia Delorenzi inventarisiert, die Tonträger werden zurzeit für die Datenbank der Schweizer Nationalphonotheek katalogisiert und das schriftliche Material wird abschliessend im Staatsarchiv Uri archiviert.

Der Nachlass Kasi Geisser wurde im vergangenen Jahr mehrmals von interessierten Personen konsultiert und die detaillierte Titelliste der enthaltenen Stücke ist momentan in Arbeit.

Weitere historische und aktuelle Notenmaterialien warten auf ihre Bearbeitung.

Volksmusik und Schule

Unser Fachwissen im Bereich Volksmusik-Vermittlung wurde im letzten Jahr öfters nachgefragt. So berieten wir die Musikschule Konservatorium Zürich beim Projekt „Volksmusik-Klassenmusizieren“, organisierten Fachpersonen für Lehrerweiterbildung in den Kanton Graubünden und Bern sowie für ein Oberstufen-Musikprojekt in Bürglen. Bei uns im Haus fand wiederum ein Lehrerfortbildungskurs mit Markus & Lukas Bircher statt.

Kulturbotschaft und Finanzierung

Das Haus der Volksmusik bemühte sich intensiv um Aufnahme in die zukünftige Kulturbotschaft 2016-2019. Der Kulturbeauftragte des Kantons Uri, Josef Schuler, leistete dafür ebenfalls unermüdlichen Einsatz auf politischer Ebene. In Gesprächen mit den Verantwortlichen des Roothuus Gonten wurde ein gemeinsames Vorgehen in dieser für die Zukunft so wichtigen Angelegenheit beschlossen, um unsere Anliegen gegenüber Bundesbern noch besser vertreten zu können. Leider wurden unsere beiden Kompetenzzentren im Entwurf der Kulturbotschaft nicht erwähnt. Die Kulturbotschaft wurde aber auch noch nicht verabschiedet und im Rahmen der Diskussionen im Parlament ergeben sich noch Möglichkeiten, auf unsere Anliegen aufmerksam zu machen.

Um die Zukunft des Hauses der Volksmusik ungeachtet einer allfälligen Bundesunterstützung zu sichern und den Handlungsspielraum auszubauen, wurden Gespräche mit verschiedenen Stiftungen geführt, wobei zwei Stiftungen schliesslich ihre Unterstützung während den nächsten drei Jahren zusagten.

Personal

Das Personal konnte/musste 2014 aufgestockt werden. Seit 1. Juli 2014 ist Michael Schnyder aus Muotathal in der internen Administration sowie im Dienstleistungsbereich für externe Auftraggeber tätig. An einem Tag pro Woche entlastet er damit die Geschäftsleitung und die Fachreferentinnen. Per 31. Dezember 2014 hat Markus Brülisauer das Fachreferat Nachwuchsarbeit an Elena Kaiser aus Stansstad abgegeben. Die frei gewordene Kapazität beim Geschäftsleiter wird durch das Fachreferat Forschung und Dokumentation ausgefüllt, da Dieter Ringli zurzeit ausgelastet ist. Er wird aber weiterhin als fachlicher Beirat für Forschung und Dokumentation für das Haus der Volksmusik tätig sein. Barbara Kamm arbeitet unverändert als Fachreferentin für Kurse und Veranstaltungen sowie Volksmusik und Schule. Alois Gabriel programmiert unsere Volksmusikfestivals und Ernst Zraggen ist für die Buchhaltung und das Rechnungswesen verantwortlich.

Dienstleistungen für Dritte

Die Geschäftsstelle der IG Volkskultur hat sich etabliert und sorgt dafür, dass das Haus der Volksmusik in der Welt der Volkskulturverbände ein Begriff wird.

Im Frühling 2014 durfte das Haus der Volksmusik im Auftrag der Schweizerischen UNESCO-Konferenz eine Tagung zum Thema „Immaterielles Kulturerbe“ in Stans organisieren. Als Projektleiterin wurde damit temporär Barbara Betschart aus Schwyz beauftragt.

Netzwerk

Das Haus der Volksmusik ist neu im Dialogorgan zur Charta der Schweizer Musik sowie in der Arbeitsgruppe WOMEX der Fondation SUISA vertreten. Markus Brülisauer arbeitete im vergangenen Jahr im Kompetenznetzwerk Musikvermittlung+ des Vereins Kulturvermittlung Schweiz mit. In Kürze wird das Resultat dieser Arbeitsgemeinschaft, ein Kompass der Musikvermittlung, publiziert werden.

Dank

Ich bedanke mich an dieser Stelle bei all meinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die tolle Zusammenarbeit, beim Vorstand und den Mitgliedern des Trägervereins für die finanzielle und ideelle Unterstützung, beim Kanton Uri, der Gemeinde Altdorf, den Zentralschweizer Kantonen und diversen Stiftungen für die finanzielle Unterstützung sowie bei allen Besucherinnen und Besuchern, die das Haus der Volksmusik beleben und zu einer Drehscheibe der Volksmusik machen.



ROOTHUUS GONTEN

Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik

Das Ureigenste, was wir ausdrücken können

Die Innerschweizer Geigerin und Musiklehrerin Barbara Betschart, Geschäftsführerin des Zentrums für Appenzellische und Toggenburger Volksmusik, will Traditionen am Leben halten. Im Gespräch mit dem Ausserrhoder Journalisten Hanspeter Spörri gibt sie Auskunft über Ihre Ziele und Pläne.



Barbara Betschart

Seit einem halben Jahr leiten Sie die Geschäfte des Roothuus Gonten, des Zentrums für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik – als Schwyzerin. Für viele Appenzeller und Toggenburger ist das wohl erstaunlich.

Barbara Betschart: Nur wenn sie meinen Werdegang und musikalischen Hintergrund nicht kennen. Ich kam schon als Kind regelmässig ins Appenzellerland, verbrachte hier jedes Jahr die Ferien und bin sozusagen mit der Appenzeller Volksmusik aufgewachsen. Meine Eltern waren aktiv in der Trachtenvereinigung und mit vielen Appenzeller Paaren befreundet. Donnerstags gingen wir jeweils in den «Hecht», wo ich alle die grossen Musikanten jener Jahre spielen sah und hörte. Mit dem «chlinn Fochsli» – dem bekannten Hackbrettbauer – wanderte ich z.B. barfuss zur Bollenwees-Stobete.

Sie sind auch mit der Volksmusik Ihrer Schwyzer Heimat vertraut. Wo liegen aus Ihrer Sicht die Unterschiede?

Die Musik rund um den Säntis ist analog zur Landschaft lieblicher, weniger rau als die Innerschweizer Volksmusik. Diese wird häufig sehr schnell gespielt, ist manchmal richtig ruppig.

Das hat auch seinen Reiz.

Genau! Auf die Vielfalt, den Ausdruck und die Unterschiede kommt es an. Es ist faszinierend, wie sich die Traditionen unterschiedlich entwickeln. In der Innerschweiz war die Geige einst ebenso verbreitet, sie konnte sich aber nicht halten – wegen des aufkommenden Schwyzerörgelis. In der Appenzeller und der Toggenburger Volksmusik spielt die Geige aber heute noch eine Hauptrolle – was mir als Geigerin natürlich sehr entgegenkommt.

Wird mit Ihnen jetzt alles neu im Roothuus?

Sicher nicht! Tradition und Innovation sind für mich koexistent. Selber spiele ich unter anderem sogenannte Neue Volksmusik. Aber diese schöpft ja immer auch aus der Tradition.

Sie sehen Ihre Aufgabe nicht in erster Linie im Konservieren, sondern im Lebendighalten der Tradition.

Reines Konservieren wäre ein Todesurteil. Traditionen müssen sich weiter entwickeln. Um die Musik zu verstehen und zu spüren, sollte man sich aber auch mit Ihrer Entwicklung, ihrer Vergangenheit, ihren Wurzeln befassen. Traditionen kann man nur am Leben erhalten und weiterentwickeln, wenn man sie kennt, wenn man sich mit ihnen auseinandersetzt. Deshalb ist das Roothuus so wichtig: Hier, an diesem zentralen Ort, wird Material gesammelt, werden Nachlässe archiviert, wird geforscht. Wir haben die Möglichkeit und die Aufgabe, die Dokumente für unsere Nachwelt zu bewahren, zu ordnen, zugänglich zu machen. Beispielsweise verfügen wir über Tondokumente, die mehr als hundert Jahre alt sind. – Ein weiterer wichtiger Teil unserer Arbeit ist die Vermittlung. Da wird natürlich meine Handschrift sichtbar, da bringe ich meine Erfahrungen ein.

Das Roothuus ist also vieles Gleichzeitig: Ein Archiv, eine Sammlung, eine Art Museum, ein Ort des Praktizierens.

Das alles in einem historischen Gebäude mit einem wunderbaren Festsaal, der gut erhalten ist und bei der Renovation so weit wie möglich in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzt wurde.

Und der wird dann auch gebraucht?

Selbstverständlich wird da «gmusiged»! – Aber der Raum dient uns vor allem auch als Vortragssaal und bei den vielen Führungen. A propos Führungen: Besonders am Herz liegt mir die neu geschaffene interaktive Kinderführung. Kinder sind ja das Potential der ganzen Welt – und natürlich auch der Musik. Wir führen Kinder an die Traditionen heran, machen gezielt Nachwuchsförderung und bieten unter anderem auch einen Appenzellermusik-Wochenkurs an.

Das Interesse an Volksmusik hat beträchtlich zugenommen in den letzten Jahren. Wie setzt sich das Publikum im Roothuus zusammen?

Volksmusik ist tatsächlich gegenwärtig hip, einen Chüeligurt zu tragen ebenfalls, nicht nur bei der Landjugend. Viele unserer Gäste machen aber selber Musik. Manche unserer Besucher interessieren sich für alte Noten, suchen beispielsweise nach einem Rugguseli, das noch niemand kennt, das nicht veröffentlicht wurde. Mein grösster Wunsch ist es, dass möglichst viele aktive Musikanten hierher kommen, um zu spielen. Musizieren ist ja häufig der beste Weg zum



Auf dem Kindlistein

Kommunizieren. Wenn man singen kann, muss man nicht reden. – Natürlich kommen auch viele Feriengäste, die häufig erstaunt sind über das, was man hier alles entdecken kann. Und es gibt im Appenzellerland viele Touristen, die sich gerne vertieft mit Geschichte und Brauchtum auseinandersetzen. Je mehr man über die Gegend und ihre Traditionen weiss, desto interessanter wird sie.

Ein Projekt haben Sie von ihrem Vorgänger Florian Walser übernommen: Jodel solo.

Inzwischen ist es auch für mich zu einer Herzensangelegenheit geworden. Initiiert wurde es vom Urnäser Musiker Noldi Alder, der seine ganze Leidenschaft und seine vielfältigen Erfahrungen hineingebracht hat. Er gehört ebenfalls zu jenen, welche Tradition und Innovation als zusammengehörig empfinden. Im Zentrum steht das Singen ohne Text, ohne Worte. In meinem Dialekt nenne ich das «juze», in Appenzell Innerrhoden sagt man «ruggusele», in Ausserrhoden «zaure», im Toggenburg «johle». Die Vorgabe war es, ganz alleine, an vorgegebenen Orten – Noldi Alder nennt sie Balz-Plätze – eine Viertelstunde lang zu singen.

Vor Publikum?

Dieses ist sekundär. Es sind spezielle, ausdrucksstarke Orte, die Noldi Alder gewählt hat, im Toggenburg und in beiden Appenzeller Kantonen. Das Publikum ist gebeten, eine Distanz von mindestens 50 Metern zum Balzplatz einzuhalten. Wer singt – oder eben jused – kann in diesen 15 Minuten machen, was er oder sie will. Das ist eine grosse Herausforderung, denn eine Viertelstunde ist ziemlich lang. Einige planen minutiös, andere verlassen sich auf die Inspiration aus dem Moment heraus. Es ist wunderbar, irgendwo im Wald zu stehen und zu lauschen, was für Klänge da auf einen zukommen. Es geht

uns aber auch darum, den Solojodel wieder vermehrt in den Alltag zu integrieren. Deshalb sage ich, das Publikum sei sekundär. Manchmal waren nur fünf Leute dabei, ein anderes Mal fünfzig. Aber wir wollen vor allem zeigen, dass es schön wäre, wenn unterschiedlichste Leute, nicht nur Bauern, im Alltag das Jodeln wieder vermehrt pflegten.

Immerhin gibt es im Appenzellerland Bauern, die bei der Arbeit singen.

Die gibt es! Die Singzeiten haben wir deshalb so festgelegt, dass auch sie mitmachen können – abends um neun Uhr, morgens um sechs.

Wenn man singen kann, muss man nicht reden, haben Sie gesagt. Das Zauren, sage ich als Ausserrhoder, geht tief und drückt oft mehr aus, als Worte. Können Sie dennoch in Worten formulieren, worum es geht?

Um Musik. Musik tut einem gut. Sie gibt uns in der hektischen Welt einen anderen Fokus. Mit ihr besinnen wir uns auf das, was wir im Herzen, in der Seele haben. Ich glaube, juze ist das Ureigenste, was wir zum Ausdruck bringen können, das Intimste. Man kann sich nicht an einem Instrument festhalten, man kann nichts verfälschen – es kommt einfach das, was kommt. Wenn man ein Instrument spielt, dann ist da immer noch ein Korpus, auf den man etwas ableiten kann. Wenn man singt, ist man ganz alleine. Es ist natürlich schön, dass es Jodelchöre gibt, Formationen, die den Naturgesang pflegen. Aber es ist – das habe ich jetzt erfahren – noch beeindruckender, wenn jemand alleine singt. Es ist wohl das Archaischste, was es überhaupt gibt.

Es weckt intensive Gefühle. Ich kann mir vorstellen, dass sich manche fast davor fürchten.

Es trauen sich auch nicht alle an dieses Experiment. Wir haben ungefähr 60 mitwirkende Sängerinnen und Sänger. Im Nachhinein sagten einige, die nicht mitmachen, dass sie sich nun doch auch trauen würden, nun, da sie wüssten, wie es läuft – aber es ist mit Sicherheit eine Herausforderung.

Und Sie? Machen Sie auch mit?

Ich würde es nicht wagen!

Sie könnten sich doch nachträglich noch anmelden.

Das Programm steht, die Zeiten und die Singenden sind festgelegt. Aber vorher oder nachher könnte natürlich singen, wer will. Die Orte sind alle – bis auf einen – in der freien Natur. Es sind spezielle Orte, die aufzusuchen sich ohnehin lohnt. Der einzige Ort in einem Gebäude ist der alte Kerker im Dachstock des Museums Appenzell. Auch das ist ein berührender Platz wenn man es schafft, sich darauf einzulassen, aus dem Alltag herauszukommen und das auf sich wirken zu lassen, was da ist. Da prallen Welten aufeinander: Gefangenschaft, Eingeschlossenensein, die Hoffnung der Musik.



Kerker

Gesang ohne Worte drückt Unaussprechbares aus, haben wir vorhin herausgefunden. Es kommt auch das zum Vorschein, was einem auf der Seele liegt.

Das, was einem am nächsten geht, sind häufig die Zäuerli. Ich spiele selbst bei der Branhölzler Strichmusig, einer Toggenburger original Streichmusik – und wir spüren, dass ein Zäuerli die Leute häufig sehr ergreift, ja gar zu Tränen rührt. Dieses Gefühl trifft einen im Innersten.

Wie sind die Reaktionen auf Jodel solo?

Manche auch kritisch. Aber ich hörte von vielen, dass sie etwas erlebt haben, das für sie neu ist. Und auch die Sängerinnen und Sänger berichten, dass es eine besondere Erfahrung sei. Ein Besucher hat beobachtet, wie der Gesang die Kühe angelockt hat, die sich langsam näherten und dann zu lauschen schienen. Das sind Momente, die man in unserer hektischen, durchgeplanten Zeit nicht erlebt, wenn man nicht selbst Bauer ist.

Werden Tonaufnahmen gemacht?

Wir sind sehr vorsichtig. Noldi Alder legt grossen Wert darauf, dass niemand gestört wird. Schon gar nicht sollen die Sängerinnen und Sänger das Gefühl haben, sie seien in einem Freiluft-Studio. In einigen Fällen nehmen wir aber den Gesang tatsächlich auf und besprechen dies mit den Singenden nach ihrem Auftritt sofort. Niemand soll sich unter Druck gesetzt fühlen. Die Aufnahmen werden nicht publiziert, sondern dienen ausschliesslich Archivzwecken. Es sind aber so viele Auftritte – insgesamt weit über 200, dass unmöglich immer jemand von uns dabei sein kann. Auch das gehört zum Speziellen des Projekts: Es sind keine Konzerte, sondern Momente im Alltag. Wir organisieren aber einen Schlussanlass im Casinosaal in Herisau, so etwas wie eine Schluss-Singlosi. Alle, die gesungen haben, sind eingeladen, und wir hoffen, dass wir sie je nochmals eine Minute solo hören werden. Da treffen dann unterschiedliche Stimmlagen und Melodien aufeinander.



wenn hier jemand wirkt, der nicht alle Traditionen kennt aber interessiert und neugierig ist. Ich habe gemerkt, dass der Blick von aussen durchaus geschätzt wird.

Ist das ein Beispiel auch für künftige Projekte?

Durchaus. Wir sind momentan auch dabei, eine Datenbank zum Naturjodel aufzubauen. Nachwuchsförderung ist immer wieder ein Thema.

Dann planen wir, ein Nachfolgeprojekt für das Ländler-Klavier-Fest, das nicht unumstritten sein wird, weil ich entschieden habe, dass es sich um das Akkordeon drehen soll. Und die Handorgel ist ja jenes Instrument, das Verfechter der traditionellen Streichmusik ablehnen.

Viele sehen das wohl heute lockerer, da es ja nicht mehr nötig ist, die Streichmusik als solche gegen die Handorgel zu verteidigen.

Tatsächlich. So erlebe ich das hier auch überwiegend. Auch als Innerschweizerin ist es mir hier übrigens sehr wohl. Manchmal trete ich wohl in einen Fettnapf, ohne es zu wissen – nicht so schlimm. Es wird auch geschätzt,

www.roothuus-gonten.ch

Von Seiten der CH-EM

Annual Report of the CH-EM for the ICTM

The Swiss Society for Ethnomusicology (CH-EM), representing the ICTM National Committee of Switzerland, organized its first meeting on 31 May 2014 in Geneva, participating in the celebration of the 30th anniversary of the Ateliers d'ethnomusicologie. In the most international city of Switzerland, Laurent Aubert has set up and fostered music and dance activities through concerts, festivals, courses, and publications, particularly of compact discs and the yearly *Cahiers d'ethnomusicologie*. There are currently more than fifty music courses offered at the Ateliers d'ethnomusicologie. Participants from some of these courses performed during the celebrations and gave insights into the musical diversity cultivated at this unique institution.

On 15 November 2014 the CH-EM held its annual meeting in Lucerne. The board members were re-elected for a further term of four years and Marc-Antoine Camp was elected as the new president. The members warmly thanked the resigning president, Raymond Ammann, for his work during the last two terms. Although ethnomusicology has a weak institutional presence in Switzerland, Raymond Ammann made sure that there was a lively exchange by scholars and persons interested in ethnomusicology, especially between the different language regions of the country. Several projects of current research were presented at the meeting in Lucerne: Miguel Angel García showed excerpts from his audio-visual documentation on Afro-Cuban ritual music and dance; Brigitte Bachmann-Geiser reported on her iconographic project on zithers; András Bodroky showed his investigation into a 17th century dulcimer from the Berne region; Christine Zurbrügg presented her documentary movie on female yodelers in Vienna (*Orvuse on Oanwe: Wiens letzte originale Dudlerinnen*). – Raymond Ammann and Marc-Antoine Camp

Tonträgerhinweis

Dunkle Seiten

Nicht in der weiss-gelb-roten Appenzellertracht präsentiert sich diese Hackbrett-Formation. Auf den Abbildungen des Ensembles im Booklet der CD *Fuckbrett* dominiert die schwarze Farbe. Denn die Musik, die dieses Quartett von Studierenden der Hochschulen Luzern und Zürich unter der Leitung von Christoph Pfändler herausgegeben hat, orientiert sich an einer etwas anderen Volksmusik. *Christoph Pfändler's Metal Kapelle* macht sich auf, wie der Name sagt, in die Welt der «harten» Klänge von Gitarre und Schlagzeug. Nun fehlen aber gerade diese beiden Instrumente in der *Kapelle* mit Hackbrett, Gesang, Klavier, Violoncello und Kontrabass. Das Hackbrett realisiert zuweilen zwar die Sounds und Rhythmen von Gitarre und Schlagzeug – oder man muss sagen: das im Booklet mit Referenz auf die Metal-Szene so genannte «Fuckbrett» verändert diese Sounds auf eigene Weise. So ist eine Version des Klassikers «Ace of Spades» von *Motörhead* zu hören. Doch andere, leise Klänge vermissen wir nicht, ebenso wenig wie eine Hommage an *die* Tradition, wenn ein Jodelstück angestimmt wird. Auf diesem Album mit neun Eigenkompositionen und zwei Metalklassikern von Christoph Pfändler meint «Tradition» eben Vielfalt. Oder: «metal as fuck», extrem, was die Palette an Klängen angeht. – Marc-Antoine Camp

Christoph Pfändler's Metal Kapelle: Fuckbrett, 2013 (zu beziehen im Handel oder unter: christoph.pfaendler@gmx.ch)



‘Jüüzli’ of the Muotatal – A Swiss Yodelling Series

A Study Guide to the documentary films (1986/1987)

Hugo Zemp



Yootzing and Yodelling (1987)



Head Voice, Chest Voice (1987)



The Wedding of Susanna and Josef (1986)



Glattalp (1986)

30 Years after the shooting of his four documentary films on yodelling in the Muota Valley (Muotatal), Hugo Zemp returned to the valley to document today's singing practices (September 2013 and January 2014). These recent audio-visual recordings became the bases for a new film with the title "Swiss Yodelling – 30 years later". In the course of 70 minutes (with 20 bonus minutes) Hugo Zemp presents Natur pur, a yodel group that is continuing the traditional yodelling style in the Muotatal. The film will be shown for the first time in May 2015 in Muotathal, then in August 2015 at the music festival "Alpentöne". The German version of the DVD will be distributed in Switzerland by the Mülirad-Verlag Altdorf; the English version will be distributed worldwide by Documentary Educational Resources in the U.S.A. (www.der.org). In the following contribution Hugo Zemp looks back on the Series "‘Jüüzli’ of the Muotatal" of the 1980s, providing insights into the ethnomusicological investigations of yodelling since the first documentation by Wolfgang Sichardt in 1936 and the precarious safeguarding and distribution of audio-visual documentations done by ethnomusicologists. This study guide, which is so far not published on the internet by DER, will be extended, giving additional information about the new film.

Recording Swiss Yodelling

In January 1979 I was sitting at the 16 mm editing table at the Audiovisual Department of the CNRS (National Center for Scientific Research, my employer) in a suburb of Paris, working with the editor on my film *'Are'are Music*. Jean-Dominique Lajoux, anthropologist, photographer, and filmmaker, specialist of French ethnography, came into the editing room. He had initiated me several years before in handling a 16 mm Éclair ACL camera. He said to me that in a few days he would be going to Eastern Switzerland to photograph maskers representing “savage men” at the “Old” New Year’s festival of the Julian calendar, on 13 January. When he mentioned the very strange sounds of shouting by the maskers I immediately understood that he was speaking about yodelling of the Appenzell canton, of which I had a LP by a choir recorded in the studio. I said to myself: “I am sitting at the editing table for a film shot in the antipodes and I don’t know anything about today’s ‘traditional music’ in the country where I was born and raised!” I took my Stellavox tape recorder and went two days later with him to the village of Urnäsch. While Jean-Dominique made still photographs, I made sound recordings of the maskers called *Silvesterkläuse* who went in small groups from house to house to wish people a good new year. They performed yodels referred to locally as *Zäuerli* while ringing big ceremonial cowbells and pellet bells. We spoke with our hotel keeper who told us that some men frequently came to his inn to play cards, and that they yodelled sometimes. He invited four men and so I recorded casual yodelling by people in the relaxed atmosphere of talking, joking and having a drink.

After this first experience, I started to search for yodel LPs in Swiss record shops and found out that all were by yodel choirs singing under the direction of a conductor and recorded in a studio. I remembered that at the beginning of my student years in Paris in 1961 André Schaeffner, the “father of French ethnomusicology”, told me about a famous recording of people yodelling while going up to the alpine pasture in Switzerland, published in Brăiloiu’s *The World Collection of Folk Music* (1951–58). I listened to this recording again at the sound archives of the Musée de l’Homme and, wondering if this event was still going on, I decided to go back to Urnäsch in summer¹.

I also searched for literature on Swiss yodelling, which appeared to be extensive, mostly written by local yodel amateurs and choirmasters of the *Swiss Yodelling Association* (*Eidgenössischer Jodlerverband*). Two books, published by German musicologist Wolfgang Sichardt (1939) and Swiss ethnomusicologist Max Peter Baumann (1976), were outstanding. While Sichardt’s theoretical frame (*Kulturkreislehre*) is outdated, his transcriptions and analyses of the field recordings of Swiss yodelling, made in 1936 with a freshly invented AEG tape recorder, are important contributions. Basing his study entirely on written sources, Baumann analysed orally transmitted yodelling embedded in custom and work in contrast to “folklorism” where songs are arranged or written by composers for stage presentations, imitating on scene nostalgic peasant life in a nationalistic ideology. Both authors wrote about the yodel of Appenzell, for which I was looking first, but I got very much interested in Sichardt’s musical transcriptions and analyses of yodels of the Muotatal, whose melodic structure, performance style, and sound ideal he strongly contrasted with the features of other Swiss yodels. This incited me to combine, in the following summer, recording Appenzell yodels sung while going up to the alpine pasture with a visit to the village of Muotathal². There I met Peter Betschart, a young schoolteacher who had just finished his teacher diploma with a dissertation on the traditional yodelling of his valley. He introduced me to the best performers.

Among others, I recorded a peasant calling cows on the alpine pasture. His picture is on the cover of the LP record (later CD) that I published in 1979 in the record series *Collection CNRS/Musée de l’Homme*. His fellow villagers made fun of him because his working shirt was patched up; usual record covers showed yodellers in clean folkloric costumes with embroideries of alpine flowers. People also laughed at him because he had put his hand on the ear, which was not very common in the Muotatal, but probably also because there was some jealousy. He was deeply hurt and told people that he got a lot of money from the record, even though he received no more than his share like the other partici-

¹ Two years later I published the first LP entirely devoted to field recordings of yodelling from Appenzell. But the first LP with field recordings of Switzerland became the one on the Muotatal.

² The geographic name of the valley is *Muotatal*, the “Valley (*Tal* in German) of the Muota (river)”. The spelling of the only village and community is archaic, *Thal* with h, thus *Muotathal*.

pants. When we started filming in 1983 he refused to participate. But he preciously kept the LP and when, 27 years after its publication, an American lover of Muotatal yootzing went to visit him, he proudly showed the old record cover³.



Erasmus ("Müssl") Betschart (Photo by Andreas Heinzer, 2006)

“Jüüzli”. Yodel of the Muotatal⁴

The word yodel is generally used to refer to a kind of singing characterised by rapid alternations between chest and a head voice. This results in the frequent use of large intervals. Another feature of the yodel is the lack of text: the singing is vocalised by means of syllables that have no lexical meaning.

In Switzerland, the yodel is traditionally found mostly on the northern slopes of the Alps. Yodelling has spread very little into French-speaking Switzerland (Fribourg and Vaud Alps) and is completely absent in the Italian-speaking South, being essentially an art cultivated by the Swiss German dialect speaking people.

The yodel of oral tradition, with its very marked regional stylistic elements, nowadays is generally described as *Naturjodel*, “Natural Yodel”. This term was coined in order to distinguish it from the *Jodellied*, a piece written by a composer who adds a yodelled refrain to the words in verses. The expansion of these written works, with texts conveying a patriotic ideology that glorifies the so-called free life of peasants and herdsmen and the beauty of the mountains, is closely linked to the development of choral societies, which began in the nineteenth century.

³ My co-researcher Peter Betschart told me the story. An American ethnomusicology student, after having heard the record, wrote to the music school of Muotathal, asking if it was possible to learn yootzing performed during work. He was interested in working songs from different countries of the world. The husband of the secretary, a policeman, took him to Erasmus (“Müssl”) Betschart and took the photo. Müssl no longer went to the alpine pasture and did not yootz anymore. Because of family reasons the student had to return to America on short notice.

⁴ The following paragraphs are excerpts of the record notes.

The *Jodlerklubs*, choirs specialised in yodelling (mainly the *Jodellied*), as well as soloists and Alphorn players, are grouped into regional associations and a federal association. These periodically organise festivals where town and country participants compete and are rated by *Kampfrichter* (literally “fight judges”). The associations also organise beginners’ courses in yodelling and courses for choirmasters. According to the views of the Swiss Yodelling Association (*Eidgenössischer Jodlerverband*), as expressed in the beginners’ handbook and in the workshops, yodelling requires no less voice training, mastery of breathing techniques, and discipline in execution than classical singing. Exercises comprising sequences of “normalised” syllables prepare beginners for these skills. At the end of a yodel course organised by a regional association, the leader declared to the press: “Just open your mouth and yodel? That’s all over. Today vocal technique and resource, and of course practice, must be thoroughly understood” (Heim 1979).

The inhabitants of the Muotatal do not like it, when the type of singing they themselves call *Juuz* (pronounced “yootz”) or its diminutive form *Jüüzli*, is referred to as yodel. For a long time the valley was comparatively isolated. This, they say, led the people over the centuries to forge their own peculiar collective character, which makes them suspicious of strangers on a first encounter. The isolation, however, probably fostered the development and preservation not only of a specific dialect, but also of a very particular musical style, unique in Switzerland.

Depending on the circumstances, one yootzes alone, in duet or, preferably, in three-part polyphony. Singing the first part—corresponding to the melody of solo singing—is called *vorjuuzä*, “to yootz in front”, or “lead the yootz”. Accompanying the first part is *abnääh*, “to take something from someone”, or *sekundierä*, “to second”. After the first voice has sung a few syllables the second part enters, usually staying below the first part. In some passages, the two parts cross; if the second part goes higher than the first, the term used is *überjuuzä*, “to yootz above, over it”. Only the first part, whether sung by a man or a woman, displays the characteristic alternation of registers, the two other voice parts remaining in the register of the chest voice.

Filming in the Muotatal

After my first field recordings made in 1979 I returned to the Muotatal several times over the following years and started filming in 1983. In contrast to the traditional singing style of the record I also wanted to document the practice of yodel choirs and investigate the relationships between the two very different aesthetics. This time my friend and co-researcher Peter Betschart also worked as sound operator.

The initial project was to film in context every kind of event that shows the traditional local yootzing and the institutionalised yodelling. Peter Betschart, living in the village of Muotathal and personally knowing every single traditional yootzer as well as the soloists of the local yodel choir, regularly called me to announce forthcoming dates. These were the going up to the alpine pastures (Glattalp and Gummen), the cattle market, the annual concert of the local yodel choir, the alpine wrestling festival, and a wedding where a Yodel Mass was programmed.

The going up to the alpine pasture Glattalp was an important part of my project. A few years before, I had made hundreds of still photos, heard cattle calls and yootzing in the alpine hut. But at the end of the day of filming I had many reels of cattle filmed from every imaginable perspective but not one sound of yootzing! The reasons why and the solution I found are revealed at the end of the film and detailed in the article “Ethical issues in Ethnomusicological Filmmaking” (Zemp 1990a).

At the cattle market every year a van of a well-known Swiss Cigar factory provided the sound system. I heard that the small female choir *Pragelchörli* was going to sing in the afternoon. I asked Anton Büeler, the well-known individual yodeller and soloist of the local yodel choir, to come once more to the cattle market to perform together with his colleague Alfred Schelbert the so-called “*Büchel-Juuz*”, imitating the melody of the small Alphorn in trumpet shape. Four years before he had made me listen to an old recording of this yootz that became one of his favourite. The two sisters Theres Sutter and Vreni von Rickenbach, whom I had recorded before, told which inn they would be staying at on the evening of the cattle market. I didn’t know in advance that Franz-Dominik Betschart, who is seen in other situations in the film, would stand up to dance with Vreni while I was filming the accordion duo.

Other shootings, not limited to a specific date, could be arranged in a common agreement. From former conversations with Franz-Dominik Betschart I knew that he sometimes yootzed after cutting grass, that his children yootzed up a tree and also together with their parents. Alois Schmidig, one of the best singers of the traditional style, was for me an important figure to be filmed. I went four times to his alpine pasture Gummen: once to film the arrival of the cattle in trucks, once when his brother and a friend came to visit him and to yootz in front of the hut while their wives were sitting beside on a bench, once for the cattle call where he wanted to be alone so that the cows would not be frightened by many visitors, and a last time when I showed him and his family a work print of the rushes which I had filmed before. He liked alpine wrestling festivals, to which he was invited to yootz in earlier years. My idea was to film him going to the festival, thus providing a transition with the actual performance of a yodel choir. One yootzer, whom I did not know from former visits, Matthias Schelbert, agreed to be filmed while he was going to transport wooden logs. Thus, little by little, at many periods over the course of two years, I filmed the events I was looking for.

After I had shown the first three films in Muotathal and Schwyz, the teacher of the primary school and some students of the teacher seminar asked me how to explain to the children the specific style of the traditional yootzing. I thought a lot about this question and had the idea of using animated graphics. This would allow viewers, even without knowledge of musical notation, to visualise the musical features and performance practices. This was becoming the fourth film, *Chest Voice and Head Voice* (see the article “Visualizing Music Structure through Animation: The Making of the Film ‘Head Voice, Chest Voice’”, Zemp 1990b).

In my article “Filming Music and Looking at Music Films” (Zemp 1988), written shortly after the completion of the series, I discussed five fundamental types of camerawork: stationary framing (fixed angle), panning, zooming, sequence shot, multiple cameras. For each of these types I gave one or several examples from the four films. Several stills extracted from the films allow the reader to quickly find the corresponding scenes of the DVDs. The article also discusses problems and experiences of editing (p. 404–405) as well as of narration and verbal explanations (p. 405–409).

Just as I had insisted that the record published in the *Collection CNRS/Musée de l’Homme* should have a German text to complement the bilingual French-English, I likewise ensured that the films I made were available in English and German, in addition to the original French version. Having noticed that German TV interviews spoken in a Swiss local dialect were subtitled in German, I also subtitled the films, making them available in Germany and Austria.

The “history” of the record and of the films

I wrote elsewhere about the reactions of the first screening in 1987 of three of the films (*Head Voice*, *Chest Voice* had not yet been made) in the village of Muotathal and the neighbouring town of Schwyz (Zemp 1988, p. 422–425). A brief recap of the main points will help in understanding the situation today:

1. At the private screening, which Peter Betschart and I organised for the performers, the reactions were unanimously positive.
2. At the premiere for the general audience in Muotathal the villagers liked the films, but some criticised the ending of *Glattalp* because it “destroyed” their idyllic image of the local tradition; consequently, they asked me to cut out the ending where I revealed the reality, which I did not do.
3. Children of the primary school in Muotathal liked the films. Only two children had parents who yootzed; one was featured singing with his parents in the film *Yootzing and Yodelling*. When the teacher asked them, a majority of about one hundred children said that they would like to know more about their local tradition.
4. Adolescents in a secondary school of the town of Schwyz had a completely negative opinion. They preferred rock and pop (see the jacket with the image of Michael Jackson at the cattle market). When the teacher asked who liked the films and the music, only one child out of a hundred held up his hand, and when he saw all the eyes of his classmates directed toward him he dropped his hand in shame.

5. Some future teachers of the teachers' education seminar appreciated the films and asked for more information.

I sent back 40 VHS cassettes of the German version: 20 to all singers according to their participation in one, two, or all four films; 20 for the Cultural Commission of the Education Department of the canton Schwyz with a letter suggesting their destinations (schools, libraries, archives, etc.). The director of the Commission was at the premiere in Muotathal, and I proposed a booklet in German for schools. However, due to lack of funds for editing and printing the idea was abandoned.

While I was preparing the present study guide for *Documentary Educational Resources (DER)*, co-researcher and sound operator Peter Betschart sent me a number of emails and we had several telephone calls about the situation of yodelling in the Muotatal today. The following paragraphs are based on this correspondence.

Some participants on the record, or their children, still have a LP from 1979. When the CD was issued in 1990 I again sent copies to the families. The production of the record series *Collection CNRS/Musée de l'Homme* having been stopped by the record company, the last copies of the CD edition were sold around 2000. As there are still a few demands, a man from Muotathal, yodel choir director, copied the CD, printed the label, the cover and the German text of the booklet, and sells it at a price which covers the expenses of production. The funny thing is that he made this non-profit preservation even though he said that he "couldn't listen to more than two pieces in succession", because of the off-key singing with tensed voices! Many thanks to him for preserving the life of the CD while the record company is failing to do so!

Several performers and their families still have the VHS cassettes but have not watched them for many years. Nobody seems to know what happened to the 20 copies I sent to the Education Department of the canton Schwyz, with one exception: Peter Betschart found out that the library of the canton still had copies, but they are no longer in the catalogue! Since for many years the VHS cassettes were rarely asked for by the public, they were not copied and burned to DVD like other VHS cassettes. Peter wrote me, with the typical dry humour of the Muotatal people (considered by town people ten miles away as backwoods hicks): "You should not forget that even in the Muotatal the era of videotape-recorders is over!"

Conclusion: the films did not find their entry into local schools. Music teachers have the classic conservatory education and don't know how to handle traditional folk singing—especially when the voice technique and intervals do not correspond to the more common aesthetic. The films survived only among the performers and their families, sometimes with pirated copies on privately burned DVDs.

The German version of the films was not mentioned in the catalogue of the producer, the CNRS Audiovisuel (today CNRS Images); the catalogue was written only in French (today also in English). Since nobody ordered the German version, the 16 mm copies and the VHS masters got lost (sic!), probably during the moving of the centre; only one video master of the German version of *Head Voice*, *Chest Voice* could be found, but appeared to be completely unusable.

Musical Features: Preservation and Changes over 75 Years

1936: Sound recordings by Wolfgang Sichardt

His book of 1939 describes as particular features the final falling glissando, the neutral intonation of the third (scale degree 3) and the slightly augmented fourth of the scale (Alphorn-Fa). According to the author, the style of the Muotatal may be distinguished from that of other Swiss regions by, along with other elements, a pulsating rhythm, "zigzag" melodic figures, and extreme tension of the voice with its nasal sound reminiscent of the oboe.

1979–1984: Sound recordings and films

Among performers known as deliberately keeping to traditional intonation and voice technique, these features described by Sichardt as typical of the Muotatal could still be heard more than forty years later at the time of my sound recordings and filmmaking.

Even though the yootz of the Muotatal has altered intervals, it belongs to the tonal system due to its major scale. In three-part polyphony the functional harmony is particularly clear with the alternation of the bass line between tonic and dominant, and with ending lines and final chords on the tonic (scale degree 1). Moreover, the neutral intonation of the third (scale degree 3) at final chords is particularly striking: this means an interval narrower than a major third and wider than a minor third in relation to the first degree of the scale (tonic). On the 1979 record, neutral thirds are notable at the end of the lines of polyphonic yootzes by the trio Alois and Paul Schmidig with Joseph-Maria Schelbert⁵. New measurements of the same three singers show that sometimes the thirds are clearly neutral (*Yootzing and Yodelling* 03:13–04:20), and sometimes even narrower, around 330 cents while the temperate neutral third has 350 cents (*Yootzing and Yodelling* 04:21–06:30 and *Head Voice, Chest Voice* 17:38–18:45). In any case, in the general system of a major scale these narrow ending intervals give the performances a very particular colour. Two other renowned yootzers, the brothers Erwin and Alois Imhof (*Head Voice, Chest Voice* 15:49–17:29), also sing neutral thirds at the end of lines.

As the films show with diagrams, comments, and conversations between performers, the neutral third is not allowed in “cultivated” singing promoted by the *Swiss Yodelling Association*. It is therefore not surprising that the Muotathal yodel choir sings major thirds at the end of the lines at the concert (*Yootzing and Yodelling* 28:01–29:44) and in the church (*The Wedding of Susanna and Josef* 04:31–32:22). However, even performers who do not have trained voices or participate in workshops held by the *Swiss Yodelling Association* are losing the traditional feature of the neutral third, for example: the women’s choir *Pragelchörli* (*Yootzing and Yodelling* 34:40–36:30), the sisters Vreni von Rickenbach and Theres Suter (*Yootzing and Yodelling* 37:26–39:18).

In solo singing Franz-Dominik Betschart sings neutral thirds. In the animated cipher notations downward arrows written over the cipher 3 indicate the neutral intonation (*Head Voice, Chest Voice* 06:30–06:50; 14:01–15:04). In polyphonic performances, in which he participates, either in the context of family (*Yootzing and Yodelling* 43:03–44:32 and *The Wedding of Susanna and Josef* 09:06–10:27) or with friends (*Glattalp* 16:40–26:27), the scale degree 3 at the end of the lines is closer to major than to neutral thirds in relation to the tonic.

When Adolf Gwerder, known as an excellent traditional yootzer, sang the first voice together with friends in the inn (*The Wedding of Susanna and Josef* 15:43–16:39), the thirds at the end of lines were neutral. When, afterwards, Richard Gwerder (who later became the soloist of the *Yodel Club Muotathal*) performed the first voice (16:45–17:42), the ending thirds were major.

As already mentioned in the record notes some pieces have no degree 7. In those which have, some performers sing the pitch with a neutral intonation, especially when ascending to degree 1 of the upper octave, or descending from degree 1. Thus, the “leading note” is neutralised since the interval is between a minor second and a major second. In the yootz that Franz-Dominik Betschart sings in company of a goat (*Head Voice, Chest Voice* 14:01–15:04) the neutral intonation of degree 3 is clearly perceptible. In his book on yodel, Sichardt (1939) does not mention the occurrence of the neutral degree 7. Sichardt did, however, recognise the Alphorn-Fa in the yodel of the Muotatal as well as in the yodel of Appenzell (cf. CD 3). The Alphorn-Fa is the degree 4 slightly augmented by a quarter tone (between F and F# in C). It has its name because it corresponds to the eleventh harmonic of the natural scale used by wind instruments without finger holes or piston valves, such as the alphorn. In the film *Head Voice*,

⁵ To measure musical intervals ethnomusicologists since Ellis use a system attributing a size of 100 cents to the tempered semitone; the octave with 12 semitones thus counts as 1200 cents. Thus the whole tone measures 200 cents, the minor third 300 and the major third 400 cents. The neutral third is between the minor and the major third, approximately 350 cents. The *Alphorn-Fa* is between a perfect fourth, 500 cents, and an augmented fourth, 600 cents. The measurements of the yootzes published on the record in 1979 and on the film *Head Voice, Chest Voice*, were made with a *Strobococonn* in the acoustic laboratory of the *Musée de l’Homme*, Paris. In 2012, while writing this study guide, I made them again and added the measurements of other performers of the films, this time with the free software *Sonic Visualiser* (© 2005–2011 Chris Cannam and Queen Mary, University of London).

Chest Voice (06:30–06:50) Franz-Dominik Betschart sings an Alphorn-Fa in the first yootz, but not in the second (14:01–15:04) even though the ear could be misled in the latter⁶.

2007 – 2012: CD of *Natur pur*

In 2007, six young men from Muotathal started a vocal ensemble which they want to be close to the local tradition; two of them are peasants. The group's website maintains: "The real purpose is not public presentation at concerts or events, but as in older days, to yootz out from the heart with friends, or as the name says—*Natur pur* ("Nature pure")—in the free nature" (see References, Websites). However the choir successfully produced a CD and also performed at a concert (see References, CD of the group from 2007 and Websites).

One of the performers is Bernhard Betschart who, at the age of seven, sang with his sisters up in a tree and with his parents (*Yootzing and Yodelling* 00:17–01:18, 43:05–44:43; *The Wedding of Susanna and Josef* 09:03–10:27). On my request Peter Betschart, co-researcher and soundman of the films, recorded him in 2011 singing the same yootz as his father had sung in the film *Head Voice, Chest Voice* (14:01–15:04). Bernhard Betschart (locally known as "z'Lipschä Beny") claims to be particularly faithful to tradition and clearly separates the style of yootzing he practices from the Country Western and Rock music he performs as a semi-professional guitar player and singer. It is astonishing how he could preserve neutral thirds in singing the yootz of his father (with the exception of the beginning third which is major). In polyphonic performance with the group *Natur pur*, it sounds as if collective singing "grinds down" (or rather: "polishes off") the harsh sounding neutral degree 3 in the final tonic chord, where it is mostly between a neutral third and a major third.

Bernhard Betschart also kept from his father the rapid rising of pitch at the head voice before falling down to the chest voice. Moreover, as a personal stylistic feature, he also accentuates the semi-consonant "y" in some upwards movements from chest to head voice, producing an original sound effect. Unlike his father he does not break the vocal tension at the end with a glottal stop, but rather with the more common final glissando. This is also what the group *Natur pur* does although, rather than just naturally relaxing the vocal tension at the end, he and his group exaggerate the ending in sound intensity and also in amplitude, going first higher before falling, thus making the final glissando wider and stronger. It is a deliberate intention to artificially keep this final glissando as an archaic and typical feature of the local tradition.

The situation of yootzing today (2012)

In the movement back to nature and authenticity, to local roots (and foods!), to simple life, and to the slogan "local is fine", there is a new interest—one could say a rediscovery—of local traditions both from young people of the Muotathal village and from the outside.

While some young villagers joined the local *Jodel Club*, others don't like the institutional, normative singing of the official yodel choirs which perform at concerts and competitions; they prefer informal singing in the inn for their own pleasure. Peter Betschart explains the phenomenon:

"I think it is a profound feeling of life, which can be expressed in yootzing. Lively sung or shouted, with energy and emotion, to put out all frustration and express joy. Free and unrestrained, insolent, vigorously. This is a real trend today. At the *Jodelsymposium* 2011 in Altdorf [see below], there were many such people, but only few of the national, institutional yodel scene. It is more authentic than artificially cultivated (affected) singing".

⁶ Indeed, this could happen listening to the descending passage at the end of the lines: Upper 1–7–4–3–2–Upper 1. To understand this strange impression in listening, let's remember that normally degree 4 is a semi-tone higher than degree 3 (E-F in C major). Since in these performance degrees 7 and 3 are neutral, the degree 4 appears in a somehow strange situation. As the neutral third is lowered a quarter tone the distance to degree 4 is a three-quarter tone, the same interval found between a major third and an Alphorn-Fa.

The ensemble *Natur pur*, mentioned before, sang in 2011 at the second international *Jodelsymposium*, an event different from the conventional festivals and competitions of the *Swiss Yodelling Association*. In 2011 the tradition of the Muotatal was honoured with lectures, concerts, and workshops. Peter Betschart presented excerpts of our films (about this *Yodel Symposium*, see References, Websites).

In the context of this alternative yodel event of 2011 a local newspaper referred to the record which I published as having acquired a “cult status”, and reproduced the photo of Erasmus (“Müssl”) Betschart proudly presenting the 1979 LP (see above). Another local article discussed the presentations on YouTube of two excerpts taken from the German version of *Yootzing and Yodelling*. In contrast to many other “pirated” clips, the member of *Natur pur* who had the VHS cassette, acknowledged the names of producer and filmmaker including the soundman and co-researcher.

Outside of the Muotatal and the close neighbouring regions the local yodel tradition—in different German, French, and English spellings (*Juuz*, *Jüüzli*, *Youtse*, *Yootz*)—is now also internationally known. A women’s trio of professional singers from Berlin took into their repertoire some yootzes, which they learned from the CD of *Natur pur*⁷. Beyond Europe, yootzing also arrived in the United States thanks to the American student interested in learning work songs during fieldwork, mentioned at the beginning of this *Study Guide*⁸.

In Swiss media there are nowadays lively discussions, which would have been unthinkable during the period of our sound recording and filming in the late 1970s and early 1980s. A highly interesting website is entitled *blog-volkskultur* (“Folk Culture blog”), the subtitle of which is *unabhängige Diskussionsplattform zur Schweizer Volkskultur* (“independent discussion platform on Swiss Folk Culture”). Among different domains such as politics, architecture, or customs, there are also many contributions on music and folklore including some severe critics of the *Swiss Yodelling Association* which is accused of standardising and adulterating lively local traditions (see References, Websites).

While participants in the film *Yootzing and Yodelling* characterise the traditional style of the Muotatal as “old” in contrast to the “new” polished singing of the yodel choirs, the qualifications have changed in the meantime. Today’s young performers and yodel lovers qualify the conventional yodel-scene as “old” (indeed one hundred years old, as the *Swiss Yodelling Association* was founded in 1910!). On the contrary, going back to the roots and/or experimenting yodelling with musical instruments in the trend of the folk/rock globalisation could be considered now as being the “new traditional Swiss Yodel”!

Restoration of the films

While preparing the distribution of the English version for *Documentary Educational Resources (DER)*, I asked the *CNRS Images*—the new name of *CNRS Audiovisuel*—to restore the films. It appeared that the 16 mm prints were heavily damaged and completely irrecoverable, as they are almost black. There was no budget to make a new video scanning directly from the colour negatives, and anyhow the negatives were probably also damaged. The only solution was to start from former analogue video transfers.

In the eighties, the 16 mm prints were transferred on analogue video, first on U-Matic which was later copied on U-Matic SP, later on BETA or BETA SP. Thus there were at least two or three generations of analogue copies, which explains the loss of quality. It is particularly frustrating, as the originals had been shot in 16 mm. The latest BETA cassettes were copied on DVCAM and put on Final Cut Pro for the restoration.

⁷ The name of the pleasant yodel trio *La vache qui crie* (“The Cow that cries”) is a funny wordplay on the name of the famous cheese loved by children, *la vache qui rit* (“The Cow that laughs”), fabricated in France. A few yootzes can be heard on the website of the trio (see References, Websites).

⁸ The Antioch University New England graduate attempted to teach a yootz of the Muotatal (not of Austria as written in the comment) “used by herders in the Alps to communicate with their livestock”. At the May 3 2009 commencement ceremony of the university, he had some fun with the enthusiastic audience, but forgot that yootzing of the Muotatal, like yodelling in general, is characterised by the alternation of chest voice and head voice... (see References, Websites).

The CNRS technician corrected the strong magenta dominant and also used a method to diminish the fast flickering of “snow” and to slightly increase the sharpness. At each cut between two shots, the splice of the 16-mm negative editing was visible; 2 to 5 frames had to be cut out.

For a reason which I will overlook, the image quality of the French version of three of the films was better than of the English version. Therefore, I preferred to make fine colour corrections on the former. Consequently I had to make new English subtitles on black boxes to cover the French ones. Anyhow, I disliked the former subtitles which had been chemically engraved on each 16 mm print and which “danced” on the screen, unstable vertically as well as horizontally. Furthermore, in the same subtitle, the white letters were thicker on a light background and thinner on a darker one. Chemically engraved subtitles were less expensive than making of each film inter-negatives in French, English, and German, thus altogether twelve inter-negatives for the series of four films. For *Yootzing and Yodelling* the English version was satisfactory after fine colour corrections, but I also made new subtitles on black boxes for uniformity of the series.

I shortened many shots, cutting out pre-echo and made a new sound mix. Being aware that the bad quality of optical sound in 16 mm films was especially regrettable for music, I had insisted since the beginning on showing the films with a double-band projector, i.e. a second reel of a perforated magnetic sound simultaneously rolling with the celluloid reel of the images. In the eighties, the video scanning of my 16 mm films was made in the audio-visual department of a university which did not have the necessary equipment to scan the magnetic sound of the double band. Unfortunately, the result is not only a greatly reduced sound quality of the original *Stellavox* recordings and additional background noise of optical sound, but also an increased scratching sound as repeated projections occurred during the time before the video transfers could be made.

Many shots made with the camera on the shoulder were unstable (I see that today better than before!). For *Yootzing and Yodelling* I regret not having had a tripod with a fluid head for the panning of the first yootz in front of the alpine hut. In the scene of the three traditional performers discussing their video image I should have hired a second tripod for the close ups as I later did for the scenes where the two soloists of the local yodel choir discuss with the soundman. From the original version I cut two long shots of yootzing with the worst instability: in *The Wedding of Susanna and Josef* one of the two shots of the family singing in the restaurant in folkloristic costumes, in *Glattalp* one yootz performed at night in the alpine hut. In *Yootzing and Yodelling* I cut the middle part of a shot with the discussion of three traditional yootzers. As the dialogues concerning the transmission from parents to children are interesting, I reproduce here the few sentences (after the subtitle “When the farmhand is here...”, at 07:21):

- The young people should do it now, but they do not!
- You did not teach us! [A girl on the left, completely in the dark]
- You three could now! [Addressed to the three youngsters]
- We could not learn it, Daddy never yootzed!
- Our children would have laughed at me!
- Daddy yootzed during milking, but not often.

[Continued with “When the farmhand is here...”]

In some other shots, I tried to slightly diminish the instability of the image with *SmoothCam* of the software *Final Cut Pro*, being very careful not to augment the un-sharpness. This was the most successful in the animated graphs of *Head Voice*, *Chest Voice*. Another difference from the first editing is the new titling with new background photos at the beginning and the end of the films.

Bibliographic References

Baumann, Max Peter (1976): *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur: Amadeus

- Betschart, Peter (1981): "Der Muotathaler Juuz", in: *Bärgfrüelig* 12/3, p. 3–27
- Fritz, Hermann (1999): "Die Metrik des Muotataler 'Juuz'", in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge* 19, p. 385–408
- Heim, Walter (1979): "Schweizer Volksmusik im Wandel. Erlesenes und Beobachtetes", in: *Schweizer Volkskunde* 69/2, p. 28–29
- Sichardt, Wolfgang (1939): *Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns*. Berlin: Hahnefeld, 1939
- Zemp, Hugo (1988): "Filming Music and Looking at Music Films", in: *Ethnomusicology* 32/3, p. 393–427
- Zemp, Hugo (1990a): "Ethical Issues in Ethnomusicological Filmmaking", in: *Visual Anthropology* 3, p. 49–64
- Zemp, Hugo (1990b): "Visualizing Music Structure through Animation. The Making of the Film 'Head Voice, Chest Voice'", in: *Visual Anthropology* 3, p. 65–79

Records

- World Collection of Recorded Folk Music*, 40 discs 78 rpm. 1951–58; reissue on 6 LPs 1984, and on 4 CDs 2009. Disques VDE-Gallo 2009. On the CD edition, the "Going up to the alp" is on CD 4, track 27; Canton Appenzell, Wasserauen, 1942.
- Yodel of Appenzell (Switzerland)*. Recordings and notes by Hugo Zemp. UNESCO Collection – Musical Sources, Philips 6586044. Reissue on CD, Collection Auvidis-UNESCO, D 8026 (This record should soon be available on demand as a CD by Smithsonian Folkways, UNES08026; since 23 December 2014 it can be downloaded: www.emusic.com/album/various-artists-smithsonian-folkways/switzerland-zauerli-yodel-of-appenzell/15498031)
- "Jüüzli". *Yodel of the Muotatal, Switzerland*. Recordings and notes by Hugo Zemp. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde. LP 1979 74 716; reissue 1990 on CD, LDX 274 716.
- Natur pur*. Self-production of the group, CD, 2007 (see www.naturjuuz.ch/CD.htm, retrieved 2 January 2015)

Films

- A Swiss Yodelling Series: "Jüüzli" of the Muotatal*. 2-DVD set of four films (*Yootzing and Yodelling*, 1987; *Head Voice, Chest Voice*, 1987; *The Wedding of Susanna and Josef*, 1986; *Glattalp*, 1986), by Hugo Zemp, color, 126 min, Swiss-German with English subtitles (available at Documentary Educational Resources, www.der.org/films/swiss-yodelling-series.html, retrieved 3 January 2015)

Websites

- Traditionelle Muotathaler Naturjüüzli*, Website of Bernhard Betschart: www.naturjuuz.ch (retrieved 3 January 2015)
- Berliner Jodeltrio la vache qui crie (Ingrid Hammer, Ursula Häse und Ursula Scribano): www.lavachequicrie.de (retrieved 3 January 2015)
- Jodelsymposium*: www.jodelsymposium.ch/home.html (retrieved 2012, currently not available)
- blog-volkskultur, unabhängige Diskussionsplattform zur Schweizer Volkskultur: www.blog-volkskultur.ch (retrieved 3 January 2015)
- Naturjuuz – Natur Pur, "Chresaenz": www.youtube.com/watch?v=sX1TWWdtmHI (retrieved 3 January 2015)
- Antioch University New England, Commencement ceremony, 3 May 2009: www.youtube.com/watch?v=22Ktts7cUTI (retrieved 2012, not available)

Hugo Zemp, born 1937 in Basle, studied musicology and anthropology at the University of Basle and percussion at the Basle Conservatory. He completed his doctorate at the Ecole pratique des hautes études with Denise Paulme and André Schaeffner. In 1967 he joined the Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) at the Musée de l'Homme in Paris and taught ethnomusicology from 1981 on at the University of Paris X-Nanterre. In 1982, he became the editor of the recording series Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, to which he has contributed with several of his own recordings. Zemp conducted fieldwork in West Africa, Oceania, and Europe (Switzerland, Georgia, Italy). He became particularly known for his music documentary films and writings about ethnographic filming. – The author thanks Monique Wengierski and Natalie Kirschstein for correcting this text.



Still from the documentary film “Swiss Yodelling – 30 years later” with the group “Natur pur”. The premiere of the film will take place in Muotathal on 15, 16, and 17 May 2015.

New Movie

Swiss Yodelling – 30 Years later: a Movie by Hugo Zemp

The story is simple: at home, among his family, a boy learns the local “natural yodel” style, called yootz, of the Muotatal. As a teenager he is more interested in foreign music and undertakes a journey to the USA to learn more about country music. What he really gains from this trip is a new view of the traditional yootz of his homeland. Back home he revives the local yootz, which had nearly fallen into oblivion, through workshops and with the yodelling group *Natur pur*.

The film is far from the cliché of the alpenglow, but it touches our hearts with its honest and unadorned approach. Because of its plain and sensitive language, this film has much in common with Hugo Zemp’s other work, but it is made particularly special by its references to audio-visual extracts that Zemp made in the same place and on the same topic 30 years earlier, thereby showing the development of a local yodelling style. *Swiss Yodelling –30 Years Later* is a case study of an attempt to revive and disseminate a cultural feature which, in this case, was extremely successful due to the initiatives taken by individuals and because of Zemp’s early films. – *Raymond Ammann*

A Mathematical Approach to Swiss Natural Yodels II

Rolphe F. Fehlmann

This article explores mathematical depictions of Swiss *natural* yodels, and is a continuation of an article of the 2012 issue of this bulletin [8]. The analysis in the current article focuses on the *temporal aspects* of notes and melodies. The time axis is split up into small pieces—basic time intervals—such that the time value of a homogeneous musical note can be represented by its duration, starting and end point. In this way a conventionally defined musical note (pitch value with its temporal parameters) can be represented by a pair of *HEAVISIDE functions* equivalent to a *boxcar function*. A melody, i.e. a sequence of notes, is then nothing else but a piecewise continuous function. Thus it is possible to interpret a natural yodel, part of it, or even just a motif as a finite sum of *boxcar functions*. With *projection operators* it is straightforward to transform this compact mathematical form of a Swiss natural yodel into separate pitch or temporal data strings.

Acoustics, or: The Physics of Musical Notes

What happens physically when a musical note is played? The brain gives a signal to the body and/or the instrument to generate a pressure wave. This *disturbance of the medium*—a pressure fluctuation above and below the atmospheric pressure (Figure 1)—propagates the sound velocity c through air until it arrives at the listener's ear.

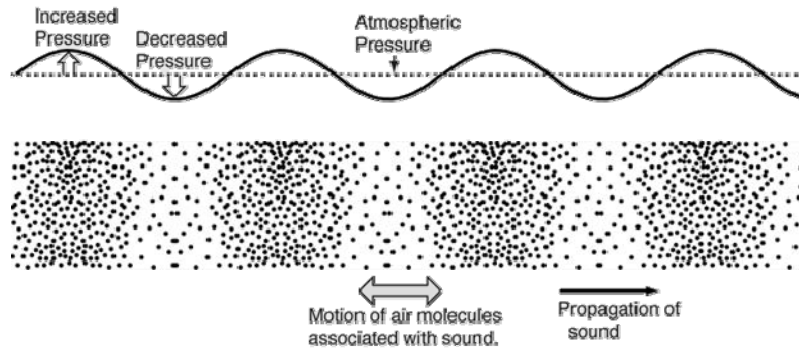


Figure 1: A longitudinal pressure wave, consisting of places where collective particle motion $s(x,t)$ leads to rarefaction and compression.

The velocity at which acoustic energy is transported is the velocity of sound in air given by [1, 11]

$$c = \sqrt{\frac{\beta}{\varrho}} = \sqrt{\frac{1}{\varrho \cdot \kappa}} = \sqrt{\frac{\gamma k_B \vartheta}{m}} \cong \sqrt{\frac{v_{rms}}{3}} = 344 \left[\frac{m}{s} \right]_{T=20^\circ C} \quad (1)$$

where $\beta = \frac{1}{\kappa}$ is the modulus of elasticity (bulk modulus, with κ as the compressibility) and ϱ is the density of the medium; $\gamma = 1.4$ for air; $k_B = \frac{R}{N_A}$ is the BOLTZMANN constant; ϑ is the temperature in [K]; $M = N_A \cdot m$ is the molar mass. $N_A = 6.022 \cdot 10^{23}$ molecules/mol AVOGADRO's number.

A plane, longitudinal pressure wave in the x -direction is expressed by the equation of wave motion [1, 11]:

$$p(x, t) = \hat{p} \cdot \sin 2\pi \left(ft - \frac{x}{\lambda} \right) = \hat{p} \cdot \sin 2\pi \left(\frac{t}{T} - \frac{x}{\lambda} \right) = \hat{p} \cdot \sin(\omega t - kx) \quad (2)$$

where $\hat{p}$ is the maximal amplitude. In the *linear* case, i.e. for amplitudes small enough, this sinusoidal aero-acoustic wave of circular frequency $\omega = 2\pi f$ or period T (repeating itself after a distance λ), travels through space in a *nondispersive* manner (i.e. little loss and hardly any change of shape) [5].

From the above we can say that a played *single musical note* is nothing else but an acoustic wave packet of certain duration $d = \Delta t$ (time interval) travelling through air with the velocity c .

Considering *temporal development* only (the sound producer and the ears as the sound receiver are often fixed in space), we can neglect the spatial part of the wave equation (2) and get:

$$p(x, t) = \hat{p} \cdot \sin(2\pi ft) = \hat{p} \cdot \sin(2\pi \cdot \frac{t}{T}) = \hat{p} \cdot \sin(\omega t) \quad (3)$$

That means: our ear receives and perceives a *stationary acoustic wave* of length Δt oscillating harmonically with a period T . This audio signal exhibits (Figure 2) *sustain* (steady state) and *transient parts* (*attack* and *decay=release*) [14]:

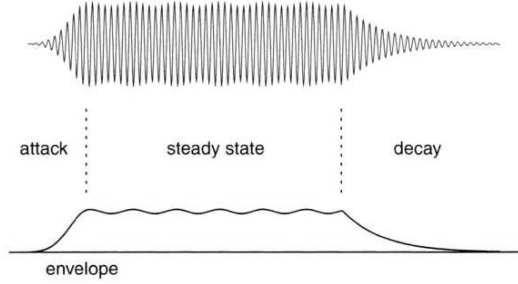


Figure 2a: A typical pressure waveform of a musical instrument/voice representing a musical note [14]

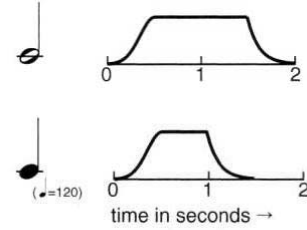


Figure 2b: Envelope representation of musical note [14]

A typical sound wave of a sung vocal or a played tone represented by a musical note usually exhibits three different phases: *attack*, *sustain*, and *release* [10]. The *time duration* Δt_{homog} of such a *homogeneous musical note* is then the sum of all these three time intervals

$$\Delta t_{homog} = t_{attack} + t_{sustain} + t_{decay} \quad (4)$$

and takes places within the region of $100 \text{ [ms]} \leq \frac{1}{32} \text{-note} - 8 \text{ [s]}$ (two tied whole notes) at a tempo of 60 M.M.[19].

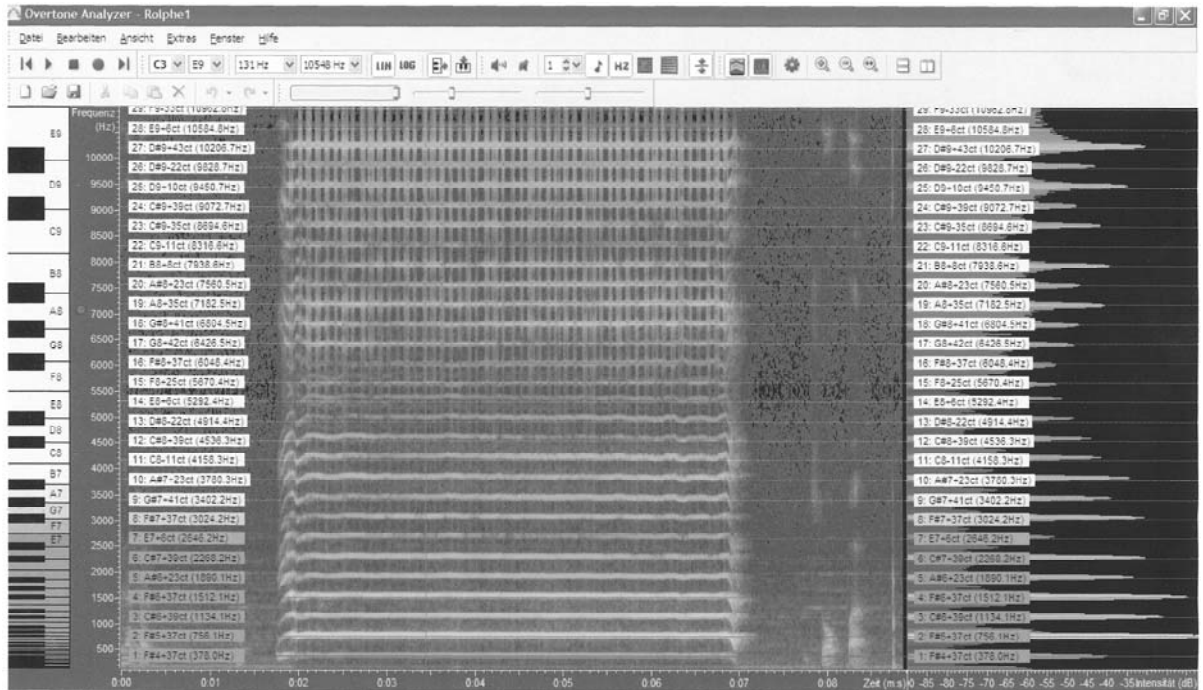


Figure 3: A sonogram, i.e. a FOURIER analysis of the author's voice sounding 5[s] the musical note $F\# \simeq 378 \text{ [Hz]}$ showing up to 32 spectral components.

The *pitch recognition* falls into the sustain part and begins at about 10 to 30 [ms] after the beginning of the attack phase [17]. However, it should be remembered that the *pitch recognition time* depends to

a certain degree on frequency: 18 (for 5000 Hz) to 45 (for 100 Hz) [ms] [17]. For most recent neuroscientific results on periodicity and pitch perception, consult [20]: after approximately 10 to 30 [ms] ([20, 17]), the ear starts the pitch recognition which coincides usually with the *stationary (intransient) phase*: the ear makes a FOURIER analysis—wanting to know the wave's, i.e. the tone's pitch and it's spectral components (Figure 3). On a *sonogram*, the FOURIER spectrum of the tone (right hand side = R.H.S. of Figure 3) and the time development of all the frequency components become visible.

The FOURIER analysis processes an arbitrary continuous signal within a finite time interval and represents it as a FOURIER series. Consider the pressure wave $p(t)$ within a finite time interval $[0, \tau]$ and assume that the course outside this interval is of no interest. The theorem of FOURIER guarantees that an arbitrary signal within the interval $\Delta t = \tau$ can be represented as a sum of sine functions [2, 18, 21]

$$p(t) = \frac{a_0}{2} + \sum_{k=1}^{\infty} \hat{p}_k \sin(2\pi \cdot k \cdot f_1 t - \varphi_k) \quad (5)$$

where $f_1 = \frac{1}{\tau}$. The sine functions have periods of duration $\tau, \frac{\tau}{2}, \frac{\tau}{3}, \dots$. The frequencies $f_k = k \cdot f_1$ are an integral multiple of a fundamental frequency $f_1 = \frac{1}{\tau} = \frac{1}{0.0026455 \text{ [s]}} = 378 \text{ [Hz]}$ (cf. Figure 3).

Today's sampling technique allows a high resolution through discrete FOURIER transformation and it's inverse. The *nonstationary (transients) parts* (on the L.H.S. & R.H.S. of Figure 4) may not be treated by a FOURIER analysis, but should rather be processed by GABOR wavelet transforms [4, 9]. This signal treatment has become the starting point for the granular synthesis or so-called heterogeneous sound objects [19].

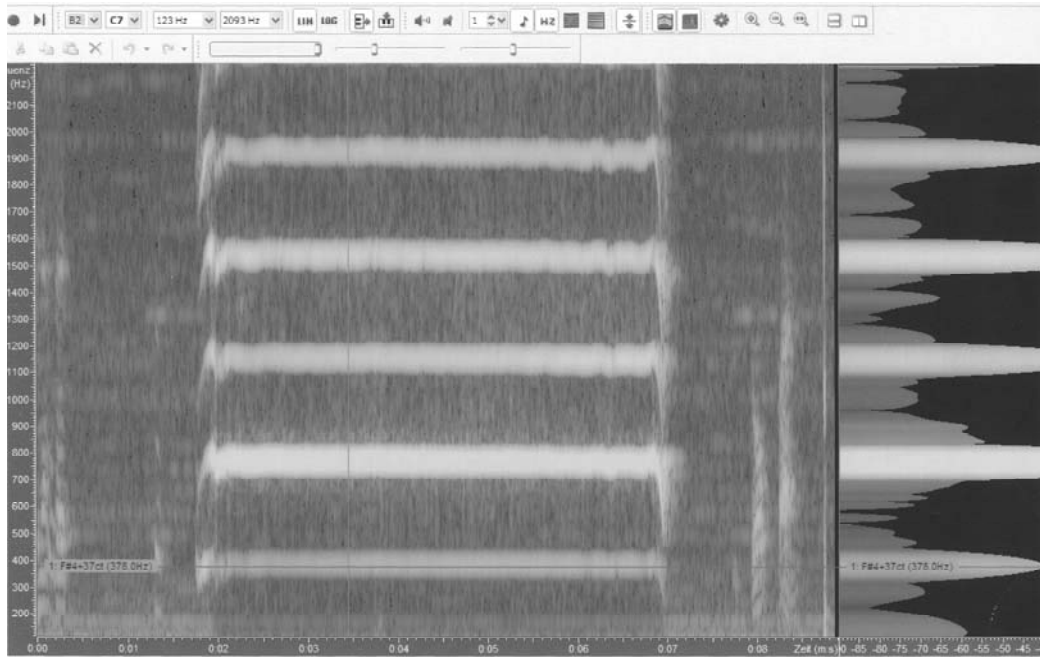


Figure 4: Temporal development of the first 5 frequency components from below and upwards: $f_1, f_2 = 2 \cdot f_1, f_3 = 3 \cdot f_1, f_4 = 4 \cdot f_1, f_5 = 5 \cdot f_1$ of a vocal sound wave. This excerpt from Figure 3 shows, for each frequency component, the three different parts or phases of a homogeneous musical note: *attack, steady state and decay=release*.

Aspects of Time

Time and duration (time interval) are regarded as one of the fundamental aspects of music, encompassing rhythm, form, and even pitch [3]. The time aspect in the language of classical musical notation is given by its comparison to the whole note, which acts as the standard reference value, i.e. notes and rests are not absolute, but are proportional in duration to all other note and rest values. According to the *note & rest pyramid*, we have for the temporal name

$$d_{\text{homog}} = \Delta t = \frac{1}{2^{l+2}} (l = -2, -1, 0, 1, 2, 3, \dots) \quad (6)$$

where l is the number of flags on the note. Mathematically it makes more sense to go the other way around: overview the whole composition and find the shortest written time unit, usually the shortest musical note of the composition [12, 13]. Calling this basic reference time interval *atomic duration unit* or *atomic time interval* $d_a = \Delta t_a$, it can even be related to the period of oscillation T of the pressure wave $p(t)$ in (2) or (3) through

$$d_a = \Delta t_a = n \cdot T_k \quad (n, k \in \mathbb{N}) \quad (7)$$

This is dependent on the frequency considered (taken into account by the subscript k). With this basic time interval we can build up all the necessary time scales of musical interest:

For a measure:

$$\tau_{\text{measure}} = m \cdot \Delta t_a \quad (8)$$

For a part of a composition:

$$\tau_{\text{part}} = q \cdot \tau_{\text{measure}} \quad (9)$$

Altogether:

$$\tau_{\text{part}} = q \cdot \tau_{\text{measure}} = q \cdot m \cdot \Delta t_a = q \cdot m \cdot n \cdot T_k \quad (10)$$

Usually $q, m \in \mathbb{N}$, but maybe for some special cases—such as irrational rhythms of free interpretations— $q, m \in \mathbb{R}$.

Box(car) Function, or: The Mathematics of Musical Notes

We are seeking a function that gives only a contribution to the functional value within a certain time interval, of length $\Delta t = t_{\text{off}} - t_{\text{on}}$, corresponding to the *length (duration)* of a *musical note*. This can be mathematically calculated by the combination, i.e. the difference of two unit step functions (or HEAVISIDE functions) in time domain:

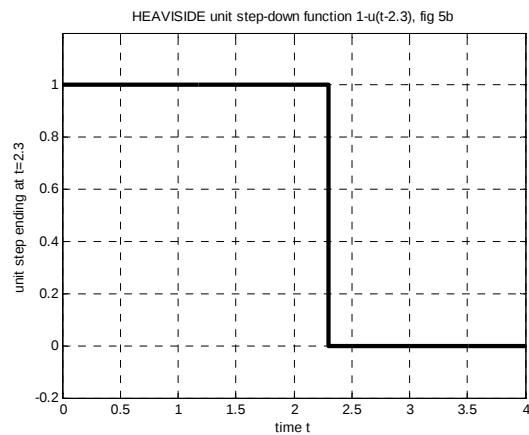
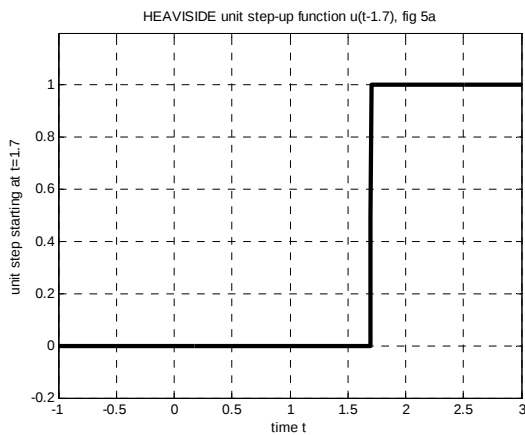
Definition 1: The *unit step* or *HEAVISIDE function* is defined by [15]

$$u_c(t) = u(t - c) = \begin{cases} 0, & t < c \\ 1, & t \geq c \end{cases} \quad c \geq 0 \quad (11)$$

Often this step-up function $u_c(t)$ is also denoted by $u(t - c)$, $H_c(t)$ or $H(t - c)$. The complement—the unit step-down function—is given by

$$1 - u_c(t) = 1 - u(t - c) = \begin{cases} 1, & t < c \\ 0, & t \geq c \end{cases} \quad c \geq 0 \quad (12)$$

Examples are shown below (Figure 5a and 5b):



Figures 5 a, b: Example for a unit step-up or HEAVISIDE function: a) the function jumps from 0 up to the value 1 at time $t = 1.7$ b) the function jumps down from 1 to 0 at 2.3.

These two functions in various combinations can be used for piecewise continuous functions. Combining the two unit step functions (12) and (13) yields:

Definition 2: The *box(car)* function

$$b_{t_i, t_j}(t) = u(t - t_i) - u(t - t_j) = u_{t_i} - u_{t_j} = \begin{cases} 0, & t < t_i \\ 1, & t_i \leq t \leq t_j \\ 0, & t > t_j \end{cases} \quad (13)$$

This function gives indeed only a contribution within the time interval $\Delta t = t_j - t_i = t_{off} - t_{on}$.

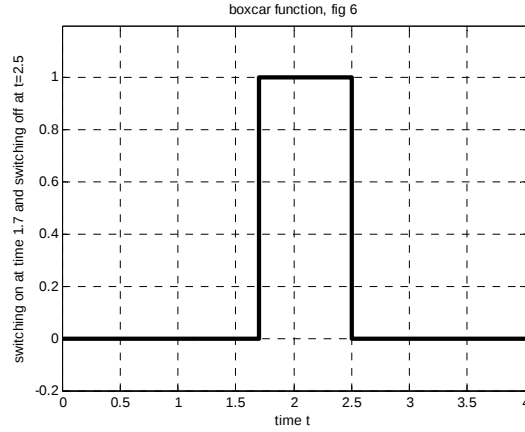


Figure 6: A *single musical note* can be represented in time by a boxcar function ‘switching on’ at $t_1 = 1.7$ and ‘switching off’ at $t_2 = 2.5$. Thus, the time interval or the duration of the note is $\Delta t = t_2 - t_1 = 0.8$. The height (pitch) here is $h = 1$, representing the first resonance mode, r_1 .

For most music cultures of the world, the transients shapes of the sounds (wave packets) cannot be represented by step ups or downs only: in these cases the transients have to be modeled with growth or decay functions: this can be done by multiplying the boxcar function with the corresponding *onset function* $f(t)$ and the *offset function* $g(t)$, respectively.

$$f(t) \cdot u_c(t) = f(t) \cdot u(t - c) = \begin{cases} 0, & t < c \\ f(t), & t \geq c \end{cases} \quad c \geq 0 \quad (14)$$

and

$$[1 - u_c(t)] \cdot g(t) = [1 - u(t - c)] \cdot g(t) = \begin{cases} g(t), & t < c \\ 0, & t \geq c \end{cases} \quad c \geq 0 \quad (15)$$

yielding to

$$f(t) \cdot b_{t_i, t_j}(t) = \begin{cases} 0, & t < t_i \\ f(t), & t_i \leq t \leq t_j \\ 0, & t > t_j \end{cases} \quad (16)$$

and

$$b_{t_i, t_j}(t) \cdot g(t) = \begin{cases} 0, & t < t_i \\ g(t), & t_i \leq t \leq t_j \\ 0, & t > t_j \end{cases} \quad (17)$$

As an example, let us take a closer look at (Figure 7) and work through part A of the music notation of an *Appenzeller Ruguser* [8, 24] considering *time aspects* (i.e. durations without onsets/offset functions):

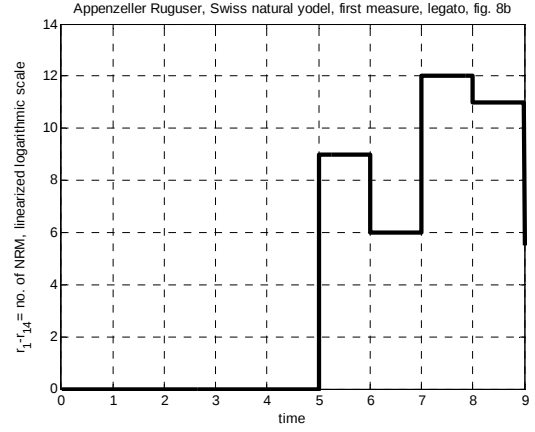
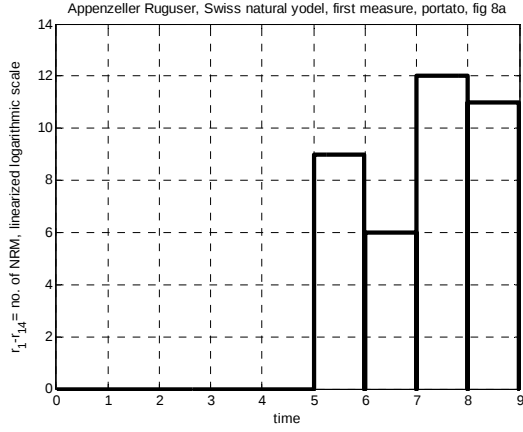
APPENZELLER RUGUSER



Figure 7: *Appenzeller Ruguser*, a Swiss natural yodel from Eastern Switzerland. The numbers below the musical notes denote the different natural resonance modes (NRMs) as explained in FEHLMANN [8].

As a start, let us just calculate and visualize the first measure:

$$y(t) = 9 \cdot b_{5,6}(t) + 6 \cdot b_{6,7}(t) + 12 \cdot b_{7,8}(t) + 11 \cdot b_{8,9}(t) \quad (18)$$



Figures 8a, b: First measure of *Appenzeller Ruguser* graphed with HEAVISIDE (unit step) functions: a) *portato* version b) *legato* version.

Here, all the time intervals refer to $\Delta t_a = t_j - t_i = 1.0$ corresponding musically to an $\frac{1}{8}$ -note. This holds for the whole part A as well (Figure 9a & b):

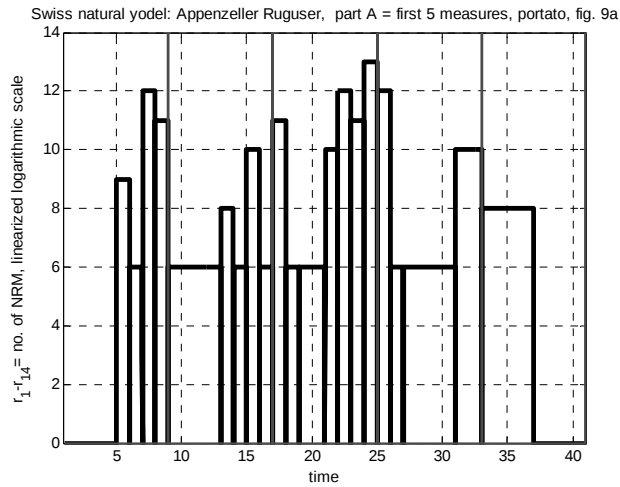


Figure 9a: *Portato* version of part A of *Appenzeller Ruguser*. This corresponds to the representation of the musical notes of Figure 7. The grey vertical lines correspond to the end/beginning of the measures.

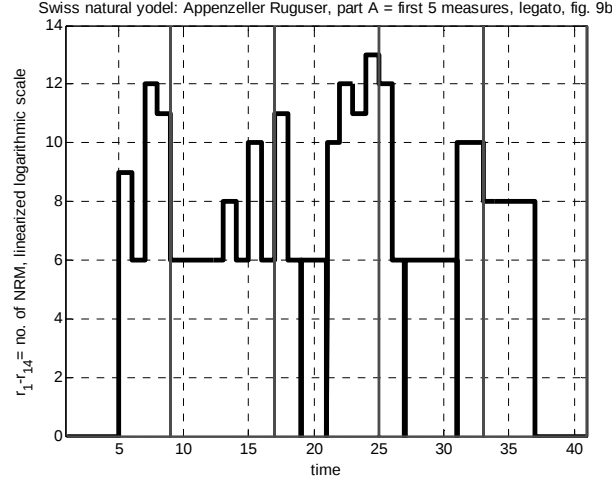


Figure 9 b: *Legato* version of part A of *Appenzeller Ruguser*. The natural yodelers of Switzerland sing the melody line legato. The grey vertical lines correspond to the end/beginning of the measures.

Interestingly enough, the *portato* version exhibits the *classical interpretation* of the written notes (Figure 9a). However, it is important to recognize that *Swiss natural yodels* are sung in *legato* character (Figure 9b) [25]. A generalization of the above findings leads to the following definition:

Definition 3: A *melody* is a sum or a linear combination of boxcar functions:

$$y(t) = \sum_{k=1}^n r_k \cdot b_{i,j_k}(t) \quad (i < j) \quad (19)$$

where r_k is the resonance mode (NRM) associated with the corresponding boxcar function $b_{i,j_k}(t)$. Or, for the general case with onset and offset functions:

$$y(t) = \sum_{k=1}^n r_k \cdot f_k(t) \cdot b_{i,j}(t) \cdot g_k(t) \quad (i < j) \quad (20)$$

We have thus achieved an exact temporal representation of Swiss natural yodels.

Projection operators

Using the melody line of equation (18):

$$y(t) = 9 \cdot b_{5,6}(t) + 6 \cdot b_{6,7}(t) + 12 \cdot b_{7,8}(t) + 11 \cdot b_{8,9}(t) \quad (21)$$

applying the vertical projection operator $\mathcal{P}_v$ to this linear combination of box functions $y(t)$ will reproduce the pitches of the NRM (i.e. the NRM-vector or string $\mathbf{r}$):

$$\mathcal{P}_v\{y(t)\} = (9,6,12,11) = m_{A_1} = \mathbf{r} \quad (22)$$

whereas application of the horizontal projection operator $\mathcal{P}_h$ onto $y(t)$ yields the onset and the offset vector:

$$\mathcal{P}_{h_{on}}\{y(t)\} = (5,6,7,8) = \mathbf{t}_{on}(23a)$$

$$\mathcal{P}_{h_{off}}\{y(t)\} = (6,7,8,9) = \mathbf{t}_{off} \quad (23b)$$

Additional application of the difference operator generates the duration vector

$$\mathcal{D}_h\{y(t)\} = (1,1,1,1) = \mathbf{d} \quad (24)$$

It can easily be seen, that

$$\mathcal{P}_{h_{on}}\{y(t)\} + \mathcal{D}_h\{y(t)\} = \mathcal{P}_{h_{off}}\{y(t)\} \quad (25)$$

In this way all necessary information is stored in equation (19) or (20), but can easily be retrieved through projection operators.

Conclusion

It is undisputed that the essential dimension of music is time. Thus, it is not astonishing that the basic, independent variable is the time t and all other variables should, in some way or another, be dependent on time. The essential question is what kind of reference value is mathematically convenient for the representation of a musical note corresponding to a physical sound? It should be a time unit on which all the remaining temporal intervals can be built. Is it the classical whole note of the pyramid, the pulse given by a metronome, or is it the composition's smallest time interval? We have shown that each symbolic musical note can be modeled by a box(car) function by specifying the exact on- and offset of the temporal value. Within this context it has been demonstrated that the notation of a Swiss natural yodel is mathematically a *piecewise continuous function*. Even for irrational rhythms and complex time interpretations, it is possible to model any *culture specific melody* by a linear combination of *generalized boxcar functions*. With this approach, world music theory emerges into a calculus, an engineering mathematics discipline (cf. [8]).

References

- [1] BLACKSTOCK, David T. (2000): *Fundamentals of Physical Acoustics*, Hoboken, NJ: John Wiley & Sons
- [2] BÉBIÉ, Hans (1999): *Signalanalyse in der Akustik*, in: Fisica Mathematica Musica. Congresso Svizzero, 1–5 November 1999, Locarno
- [3] COWELL, Henry (1930/96): *New Musical Resources*, Cambridge: Cambridge University Press
- [4] CHENG, Xiaowen, HART, Jarod V. & WALKER, James (1962): *Time-Frequency Analysis of Musical Rhythm*, in: Notices of the American Mathematical Society, vol. 56, no. 3, p. 356–372
- [5] DYSTHE, Kristian (1986): *Bølgeteori 1 & 2*, Lectures at the Institute of Mathematical and Physical Sciences, University of Tromsø
- [6] FEHLMANN, Rolphe F.(1996): *Mathematical Model of Objective Functions as a Measure for the Quality of Musical Horns and Voice*, in: Acta acustica, Journal of the European Acoustics Association, vol. 82, January/February Issue (Proceedings of Forum Acusticum, 1–4 April 1996, Antwerpen), Stuttgart: Hirzel Verlag
- [7] FEHLMANN, Rolphe F. (1997): *Simulation of Resonance Modes in Special Waveguides*, in: ASVA, International Symposium on Simulation, Visualization and Auralization for Acoustic Research and Education, 2–4 April 1997, Tokyo
- [8] FEHLMANN, Rolphe F. (2012): *A Mathematical Approach to Swiss Natural Yodels*, in: Bulletin of the Swiss Society for Ethnomusicology CH-EM, p. 50–57
- [9] GABOR, Dennis (1947): *Acoustical Quanta and the Theory of Hearing*, in: Nature, 3 May 1947, p. 591–594
- [10] HALL, Donald (1990): *Musical Acoustics*, San Francisco: Brooks/Cole Publishing, Pacific Grove
- [11] HALLIDAY, Davis, RESNICK, Robert & WALKER, Jearl (2001): *Fundamentals of Physics*, extended edition, Hoboken, NJ: John Wiley & Sons
- [12] HOFMANN-ENGL, Ludger (2003): *Atomic Notation and Melodic Similarity*, in: Proceedings of Computer Music Modeling and Retrieval (CMMR 3), 26–27 May 2003, Montpellier
- [13] HOFMANN-ENGL, Ludger (2002): *Rhythmic Similarity. A Theoretical and Empirical Approach*, in: Proceedings of the 7th International Conference on Music and Perception and Cognition (ICMPC 7), 17–21 July 2002, Sydney, Australia, p. 564–567
- [14] JOHNSTON, Ian (2002): *Measured Tones*, Bristol & Philadelphia: Institute of Physics
- [15] KREYSZIG, Erwin (1988): *Advanced Engineering Mathematics*, New York, NY: John Wiley & Sons
- [16] LEUTHOLD, Heinrich J. (1981): *Der Naturjodel in der Schweiz*, Altdorf: Robert Fellmann Lieberverlag

- [17] MEYER-EPPLER, Werner (1969): *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie. Kommunikation und Kybernetik in Einzeldarstellungen*, Berlin: Springer Verlag
- [18] OPPENHEIM, Alan V. & SCHAFER, Ronald D. (1989): *Discrete-Time Signal Processing*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall
- [19] ROADS, Curtis (2004): *Microsound*, Cambridge, MA: MIT Press
- [20] SCHNUPP, Jan, NELKEN, Israel & KING, Andrew (2011): *Auditory Neuroscience*, Cambridge, MA: MIT Press
- [21] STEARNS, Samuel D. & HUSH, Don R. (1990): *Digital Signal Analysis*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall
- [22] TOUSSAINT, T. Godfried (2009): *Measuring the Complexity of Musical Rhythm. Mathematical and Psychological Models*, in: Lecture Notes from the 2nd International Conference on Mathematics and Computation in Music, 19–22 June, 2009, New Haven, CT
- [23] TOUSSAINT, T. Godfried (2013): *The Geometry of Musical Rhythm*, Boca Raton, FL: Chapman & Hall / CRC Press
- [24] WYSS, Johann Rudolf (1826/1979): *Schweizer Kühreihen und Volkslieder / Ranz des vaches et chansons nationales de la Suisse*, Berne: J. J. Burgdorfer Librairie
- [25] ZEMP, Hugo (1986–87): *A Swiss Yodeling Series: 'Jüüzli' of the Muotatal*, Watertown, MA: Documentary Educational Resources

Rolphe F. Fehlmann has studied physics, mathematics and philosophy at universities in Europe (Berne, Fribourg, and Tromsø) and U.S.A (Pittsburgh). He has a B.Sc. in Plasma physics, M.Sc. in Applied Mathematics, and Ph.D. in computer engineering with venia legendi in Scandinavia (Norwegian Institute of Technology, Trondheim and Royal Institute of Technology, Stockholm). He has been teaching mathematics, physics, applied mathematics, and computer science at Grammar schools in Berne. He has also been project leader and Ph.D. consultant at the Swiss Federal Institute of Technology in Lausanne (EPFL) and Zurich (ETHZ) and lecturer at the Swiss University of Applied Sciences in Berne-Zollikofen and at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts. His current interest in natural resonance modes lies mainly in yodeling polyphony and in building a piano based on natural harmonics. Contact to the author: fehlmann.math@gmail.com.

Musikethnologie in Europa

Britta Sweers Präsidentin der ESEM

Nach der erfolgreichen Durchführung des XXIX European Seminar in Ethnomusicology mit dem hochaktuellen Thema «Cultural Mapping and Musical Diversity» in Bern 2013 hat Britta Sweers 2014 die Präsidentschaft der ESEM angetreten. Ihre Wahl in dieses Amt zeigte einmal mehr, dass das Wirken von Musikethnologinnen und Musikethnologen in und aus der Schweiz international grosse Beachtung erhält. Allzu selten findet diese jedoch auch Anerkennung in der Schweiz selbst. Wir hoffen deshalb, dass Brittas Engagement auf europäischer Ebene die nationale Verankerung des Faches weiter zu festigen vermag, auf das Fach an der Universität Bern zurückstrahlt und insbesondere dem Nachwuchs zugutekommt. Die Mitglieder und der Vorstand der CH-EM gratulieren Britta zu ihrer Wahl und wünschen ihr für ihre Tätigkeit als ESEM-Präsidentin viel Erfolg! – *Marc-Antoine Camp*



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:

Hans Bucher, Churerstrasse 62,
CH-8808 Pfäffikon
Tel: +41 55 410 33 17, Fax: +41 55 410 30 04

E-mail: info@gvs-smps.ch

Internet: www.gvs-smps.ch

Vorstand / Conseil / Consiglio direttivo:

Silvia Delorenzi-Schenkel, Biasca/TI
(Präsidentin)
Fabian Müller, Zürich (Vizepräsident)
Barbara Kamm, Jona/SG (Kassierin)
Dieter Ringli, Seegräben/ZH (Aktuar)
Hans Bucher, Pfäffikon/SZ (Sekretär)
Ricco Bergamin, Liebfeld/BE
Chatrina Mooser, Birmensdorf/ZH

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 diffusiuin 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 persunas natiralas e giuridicas che s'interessan per las activitads da la CH-EM.

Further information

Swiss Society for Ethnomusicology - CH-EM
c/o University of Basel, Institute for Social Anthropology
(Ethnologisches Seminar der Universität Basel)
Münsterplatz 19
CH-4051 Basel
Switzerland
info@ch-em.ch
www.ch-em.ch



Der Kontrabass

in der Schweizer Volksmusik
von **Peter Gisler**

Anleitung für den Gebrauch des
Kontrabasses in der Schweizer Volks-
musik. Lehrmittel mit Übungs-CD,
71 Seiten

CHF 38.00

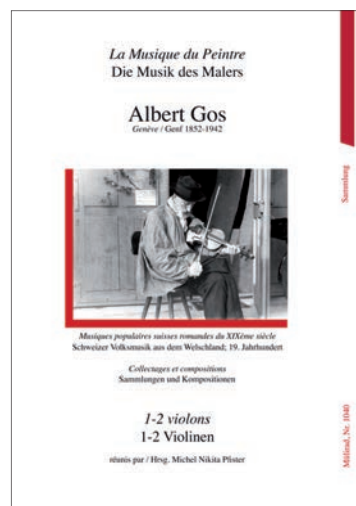
Albert Gos

La Musique du Peintre / Die Musik des Malers
Albert Gos Genève / Genf 1852-1942

Collectages et compositions
Sammlungen und Kompositionen
2èmes voix et accords par
zweite Stimme und Akkorde von

Fabian Müller und Nikita Pfister

CHF 29.00



Ensemble

Schweizer Volksmusik aus dem 19. Jahrhun-
dert gesammelt von Hanny Christen.
3 oder 4-stimmig gesetzt von **Roland Fink**

Violine, Blockflöte, Querflöte, Klarinette,
Trompete, Akkordeon, Gitarre, Kontrabass,
Tuba oder andere Instrumente mit Akkor-
dangaben.

Heft in C und Bb Version erhältlich!

je CHF 29.00

Weitere Infos unter

Müli-rad-Verlag Tellsgasse 16, 6460 Altdorf Tel. 041 870 55 33
www.muelirad.ch, info@muelirad.ch