

Bulletin

2004

CH-EM

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

GVS/SMPS

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

Liedmelodien in den Tänzen der
Hanny Christen-Sammlung

Auf den Spuren von Hanny –
Junge Bässe spielen alte Tänze

Volksmusik Seminar anlässlich der
Rigi-Stube 2004

XONG, Welt der Täler, der Menschen,
der Musik

Herbsttagung der CH-EM 2003

CH-EM: Who is who



Titelfoto: Christe Bischof, geb. 1884, Bergführer in Wengen
(Foto 16. August 1917, Sammlung Hanny Christen)

Impressum
Bulletin
Informationsblatt der GVS/SMPS
und der CH-EM

Redaktion: Silvia Delorenzi-Schenkel, Ricco Bergamin &
Fabian Müller
Weinplatz 4
CH-8001 Zürich
Tel/Fax: 01/212 83 82

Nachdrucke nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Redaktion

Inhalt des GVS-Teils:

Editorial	5
Liedmelodien in den Tänzen der Hanny Christen-Sammlung von Christian Schmid	6
Auf den Spuren von Hanny – Junge Bässe spielen alte Tänze Ricco Bergamin im Gespräch mit Bettina Keller	31
Il mandolino nella musica popolare del Ticino Una breve introduzione, di Stefano Fedele	36
Josias Jenny: Au service de la musique de René Degoumois	37
40 Jahre Rigi-Stubete von Beat Halter	42
Volksmusik Seminar anlässlich der Rigi-Stubete 2004 Volksmusik und Jodel im Unterricht von Nadja Räss	46
Die Geschichte der instrumentalen Schweizer Volksmusik von 1800 bis heute von Dieter Ringli	50
Volksmusik und Kunstmusik – Einflüsse und Möglichkeiten der Synthese Zusammenfassung des Referats von Fabian Müller	59
Volksmusik und Unterhaltungsmusik – Einflüsse und Möglichkeiten der Synthese Zusammenfassung des Referats von Ueli Mooser Silvia Delorenzi-Schenkel	60
XONG, Welt der Täler, der Menschen, der Musik von Alois Gabriel	62

Begegnung und Identität – Rencontre et Identité	65
Internationale Kultur-Konferenz in der Aula der Universität Freiburg (Schweiz)	
Musikpädagogik und Volksmusikforschung	66
– Chancen einer Zusammenarbeit.	
Symposium zum 70. Geburtstag von Josef Sulz Buchvorstellung von Silvia Delorenzi-Schenkel	
Engagement der Musikhochschule Luzern für die Volksmusik	69
von Franz-Xaver Nager	
Musikalische Walliser Sammlung Burgener	70
von Rosemarie Gruber-Hofer	
 Inhalt des CH-EM-Teils:	
CH-EM	73
 Herbsttagung der CH-EM 2003	74
 CH-EM: Who is who	78
 Musikethnologische Publikationen der CH-EM-Mitglieder 2003 bis Mitte 2004 Publications ethnomusicologiques des membres de la CH-EM 2003-2004	86

Die Geschichte der instrumentalen Schweizer Volksmusik von 1800 bis heute

von Dieter Ringli

Der vorliegende Text beruht auf einem Referat, gehalten an der Rigi-Stubete vom 14.8.2004

Ein Überblick über die 200 jährige Geschichte der instrumentalen Volksmusik in der Schweiz auf wenigen Seiten ist zwangsläufig eine Vereinfachung des vielgestaltigen Themas. Eine umfassende Darstellung kann also nicht das Ziel sein. Ein solcher Rückblick vermag aber einige aufschlussreiche Hinweise darauf zu geben, warum sich die Volksmusik zurzeit in einer derart schwierigen Situation befindet und was sich ändern muss, damit sie als ein integrierender Bestandteil des Alltagslebens auch in Zukunft bestehen kann.

Um 1800: Lokale Einzelmusiker und Duos; fahrende Musikanten, gemischtes Repertoire, beliebige Besetzungen

Die Situation um 1800 präsentiert sich, soweit wir das aus den spärlichen Quellen erschliessen können, wie folgt. Auf dem Land gab es damals zwei Arten von Instrumentalmusik. Da waren einmal die Einheimischen, von denen einige wenige ein Instrument wie Geige, Flöte, Klarinette, Trompete, Oboe, Hackbrett oder Zither spielten. Gelegentlich taten sich zwei dieser Einheimischen zusammen und spielten gemeinsam zum Tanz auf. Feste Ensembles gab es aber kaum zu dieser Zeit. Berufsmässige Kapellen bildeten einzig die fahrenden Musikanten, die von Ort zu Ort zogen und sich mit Musizieren ein warmes Essen, einen Becher Schnaps, einen Platz zum Schlafen und im günstigsten Fall ein paar Münzen verdienten. Da die Schweiz und besonders die Bergregionen damals noch zu den ärmsten Gegenden Europas zählten, waren es nicht die besten und grössten Kapellen dieser Zeit, die hier umherzogen, sondern eher armselige:

«Die Klarinette, die Geige und der Bass, eigentlich "das Basset", ein Mittelding zwischen dem Cello und einem kleinen Contrabasse. In dieser Zusammenstellung, wozu bisweilen noch eine Trompete kommt, bilden sie die "nobelste Tanzmusik" in vielen Bergdörfern. Nicht selten findet man zu diesem Zweck auch nur drei Blechblasinstrumente: Solotrompete, eine grössere Trompete und eine Posaune. Die Spieler sind aber in der Regel "fahrende Musikanten", die ihre "Profession" abwechslungsweise mit dem Schnapstrinken ausüben, je nachdem die Gelegenheiten zum Verdienst günstig sind. Mit dem "Basset" auf dem Rücken, der Fidel an der Seite und der Klarinette in der Tasche des zeretzten Rockes ziehen sie von Spelunke zu Spelunke und finden hie und da einen "warmen Musikfreund", dessen Kunstenthusiasmus nicht an das spärliche Maas einer "einzigen Flasche" gebunden ist.»¹

Andere Berichte erzählen von Ensembles aus Bayern und Österreich mit Harfe, Geige, Flöte, Klarinette oder Trompete, von Kapellen aus Osteuropa mit Hackbrett und Geige oder aus dem Süden mit Flöten und Schalmeien. Wenn wir uns vorstellen, wie eine solche Kapelle getönt hat, dürfen wir jedoch nicht zuviel erwarten. Nur schon die Qualität der Instrumente – damals noch ohne Ventile und Klappen – lässt darauf schliessen, dass nicht immer nur reiner Wohlklang zu vernehmen war. Trotzdem waren diese Kapellen beliebt, auch wenn die Musikanten selber als fahrende Aussenseiter nicht besonders geschätzt wurden. Es gab einfach nichts anderes und wer Musik hören wollte, musste mit ihnen vorlieb nehmen.

Ab den 1830er Jahren: Blasmusikvereine, Handorgel

Die 1830er Jahre schliesslich waren in zweifacher Hinsicht von Bedeutung für die Volksmusik in der Schweiz: Beim Versuch, die kantonalen Truppen zu vereinheitlichen, wurden zahlreiche

militärische Blasmusiken gegründet und mit den damals neu erfundenen Ventil-Blechblasinstrumenten ausgestattet. Aus diesen Feldmusiken entstanden in den grösseren Ortschaften schon bald zivile Blasmusikvereine.



Feldmusik Stans 1879

Diese Blasmusikvereine spielten vor allem an grösseren festlichen Anlässen. Sie boten die Gelegenheit zu einer minimalen Musikausbildung und waren oft die einzige Möglichkeit, an ein Instrument zu gelangen. Schon bald aber begannen die besten Bläser aus diesen Musikvereinen in kleinerer Besetzung Tanzmusik zu spielen. So bildeten sich zum ersten Mal Tanzmusikkapellen aus sesshaften, einheimischen Musikanten. Dies war eine nötige Voraussetzung, damit sich überhaupt ein regionaler Musikstil entwickeln konnte, denn die fahrenden Musikanten pflegten ein Repertoire mit Stücken aus allen Gegenden, die sie bereisten.

Eine zweite wichtige Neuerung fiel in dieser Zeit: 1829 wurde in Wien ein neues Instrument erfunden, die Handorgel. Schon 7 Jahre später wurden in der Schweiz die ersten dieser «Rupfgygeli» oder «Handharfen», wie man sie damals bezeichnete, gebaut und zwar in Langnau im Emmental, die sogenannten «Langnauerli». Dies zeigt deutlich, wie schnell sich das neue Instrument in ganz Europa ausgebreitet hat. Die Handorgel war aus verschiedenen Gründen so beliebt. Erstens war sie relativ billig, und zwar aus folgendem Grund: Um eine Trompete zu bauen, benötigte man Blech, ein damals ziemlich teures Material. Man musste zudem Schweissen und Löten können, also über eine entsprechende Ausbildung und Ausrüstung verfügen. Wer eine einigermaßen ansprechend klingende Geige oder eine Klarinette bauen wollte, brauchte ein enormes handwerkliches Können und Fachwissen. Eine Handorgel hingegen konnte ein geschickter Schreiner selber nachbauen, wenn er eine Vorlage hatte. Er brauchte dazu weder instrumentenspezifisches Fachwissen noch Spezialgeräte, sondern bloss Zeit – und die war damals durchaus vorhanden. Einzig die Metall-Zungen, die die Töne erzeugen, mussten dazugekauft werden. (Heute ist es gerade umgekehrt; die Handarbeit, die in einem Schwyzerörgeli steckt, ist fast unzählbar teuer geworden, während Geigen, Klarinetten und Trompeten billig industriell gefertigt werden.)

Die Handorgel bot aber noch andere Vorteile. Sie war ein anfängerfreundliches Instrument. Das heisst nicht, dass es einfacher wäre Handorgel zu spielen als irgendein anderes Instrument, aber auf den damals gebräuchlichen wechseltönig-diatonischen² Langnauerli – oder auch ähnlich gebauten Importinstrumenten aus Österreich, Deutschland und Italien – mit ihren 2 bis 4

Bassknöpfen und 8-10 Melodieköpfen konnte ein begabter Anfänger nach wenigen Stunden so etwas wie ein Stück spielen, einfach durch rhythmisches Stossen und Ziehen des Balgs. Mit den Fingern brauchte er gar nicht viel zu machen. Auf der Klarinette, der Geige oder der Trompete hingegen übt ein Anfänger nur schon ein paar Tage, bis er überhaupt einen Ton herausbringt und weitere 1-2 Jahre, bis er diese Töne auch noch einigermaßen trifft.

Der grösste Vorteil der Handorgel war aber der, dass es für einen einzigen Spieler möglich wurde, gleichzeitig Melodie und Begleitung zu spielen und man somit auch allein in der Lage war, vollwertig zu musizieren. Gerade auf den abgelegenen Höfen und in den kleinen Dörfern war die Chance relativ klein, dass man Mitmusiker fand, mit denen man hätte gemeinsam musizieren können, denn Instrumente und Spieler waren damals wesentlich seltener als heute. Darum konnte sich die Handorgel in der Laien- und Hausmusik enorm schnell durchsetzen. Für den Tanzboden allerdings war sie noch zu primitiv. In ein bis zwei Tonarten einen Abend lang Tanzmusik zu spielen, empfand man schon damals als zu eintönig. Zudem waren diese frühen Instrumente auch zu leise für grössere Veranstaltungen.

Die Handorgel hatte aber trotz – oder vielleicht gerade wegen – ihres Erfolgs bei der einfachen Landbevölkerung bei Musikern und Gebildeten einen schlechten Ruf.

«Es wird nämlich grosses Vergnügen an der sog. Handharmonika gefunden, die auch von den Sennen und Hirten mit einer verzweiflungsvollen Hartnäckigkeit in der Ausdauer gepflegt, d.h. "gedruckt" wird – spielen oder gar musizieren kann man eine solche "Hantierung" doch nicht nennen. Wenn es nicht schon der Fall ist, so dürfte es sich in kürzester Zeit vollenden, dass auf frequenten Wegen oder in den Hütten stark besuchter Gebirgsgegenden nur wenige Touristen von diesen qualvollen Tönen verschont bleiben werden. Unsere gegenwärtige Jugend in den Berggegenden findet es bequemer, an der Handharmonika herumzuziehen oder eine säuselnde Mundharmonika zu blasen, anstatt [...] sich leistungsfähigeren Instrumenten zuzuwenden, als Mund- und Handharmonika sind, an denen sie ihre Zeit und Lust so unrühmlich vergeuden und dabei doch nur simple Stümper bleiben.»³

Ab den 1850er Jahren: Blastanzmusik, Streichtanzmusik

Um 1850 gab es also in der Schweiz neben den immer noch existierenden fahrenden Musikanten zunehmend auch sesshafte, einheimische Blastanzmusik-Kapellen, die mit verschiedensten Blech- und Holzblasinstrumenten an Fasnacht, Chilbi, Hochzeiten und Taufen Tanzmusik spielten und sich so einen willkommenen Nebenverdienst sichern konnten.



Blastanzmusik: Näbelhöflermusig, Sissach 1883

Durch die neuen einheimischen Kapellen war man nun aber nicht mehr darauf beschränkt, dann zu tanzen, wenn zufällig fahrende Musikanten vorbeikamen. Somit wurden zunehmend private Tanzanlässe organisiert, bei denen die Leute dafür bezahlten, dass sie tanzen durften. Der wirtschaftliche Erfolg dieser Veranstaltungen führte dazu, dass mehr und mehr, halbpensionelle und sogar hauptberufliche Kapellen gegründet wurden. Bald schon tauchten neben den Blasmusikkapellen sogenannte Streichtanzmusik-Kapellen auf, die mit Klarinette, Trompete, 1-2 Geigen und Kontrabass und manchmal auch mit Klavier zum Tanz aufgespielt.



Streichtanzmusik: Kapelle Reichmuth, Unteriberg 1899

Diese Streichtanzmusik-Kapellen drängten dann bald schon die reinen Bläserbesetzungen in den Hintergrund, weil sie laut Aussagen von Zeitzeugen "mehr Rhythmus" gehabt hätten. Die Frage drängt sich auf, was denn diese Blas- und Streichtanz-Ensembles gespielt haben. Die Baslerin Hanny Christen⁴ hat von den 1920er bis in die 1950er Jahre Tausende von Stücken bei den Musikanten gesammelt und aus alten Notenheften abgeschrieben. In dieser Sammlung fällt auf, dass neben Walzer, Mazurka, Polka und Schottisch Tänze wie Galopp, Polonaise, Cheerab oder Alliwander erstaunlich häufig gespielt wurden, die Bezeichnung Ländler aber in der Zeit vor 1900 nur selten vorkommt – wir werden noch sehen warum. Leider sind in dieser Sammlung nur die Melodien überliefert. Über die Begleitstimmen wissen wir daher wenig. Zeitzeugen weisen aber darauf hin, dass die professionellen Blas- und Streichtanzmusikorchester nach Noten gespielt hätten, so, wie sie das von den Blasmusikvereinen her gewohnt waren. Wir können also mit relativ detailliert und professionell ausgearbeiteten Arrangements rechnen.

Ensembles in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Ensembles in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts		
Blasmusik	Streichmusik	Klaviermusik
Klarinette	Klarinette	Geige
Trompete	Trompete	Klarinette
Tenorhorn	2 Geigen (Begleitung)	Klavier
Horn	Kontrabass	Trompete
Bass		Kontrabass

Diese Besetzungsangaben sind bloss eine Idealbesetzung. Bild- und Textquellen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert zeigen, dass die Kapellen in der Praxis sehr unterschiedlich besetzt waren. Sie wurden pragmatisch aus den vorhandenen Musikern und Instrumenten zusammengestellt – eine Praxis, die auch in der Kunstmusik lange üblich war.

Diese Art von gediegener, professioneller Tanzmusik geriet aber gegen 1900 immer stärker unter Druck. Seit der Entwicklung des halbchromatischen «Schwyzerörgeli» in den 1880er Jahren, welches lauter ist als das Langnauerli und das Spielen in verschiedenen Tonarten zulässt, wurde die laienmässige Handorgelmusik eine immer grössere Konkurrenz für die professionellen Ensembles. Nicht nur, weil ein bis zwei Handörgeler billiger waren als eine ganze Kapelle, sondern auch, weil die Handörgeler offenbar einen anderen Stil pflegten, der beim Publikum besser ankam. Dazu sagte Albert Bachmann, der um 1900 bei der Kapelle Fuchs aus Einsiedeln Klarinette gespielt hat, jener legendären «Hudelimusig», auf die die Bezeichnung «Hudigääggeler» zurückgeführt wird:

*...in den [18]80er Jahren war das Schwyzerörgeli noch nicht reif für den öffentlichen Tanzboden, noch viel weniger in einer Noten-lesenden Tanzkapelle verwendbar. [...] Als die Handorgel sich aber aus ihrem Krähenwinkel hervorwagte und meistens Walzerteile ohne Leitmotiv herunterhaspelte gefiel das dem Publikum eigentümlicher Weise und dadurch wurde die [neue] Schreibweise mit den vielen Variationen bedingt. [...] Soviel ich weiss, war es 1903 als einer der Brüder Reichmuth [...] Tänze die geschrieben waren, genau nach den Noten spielte. Zu Stegreif wurde die Orgel schon lange vorher verwendet. [...]*⁵

Um 1900: Einbezug der Handorgel in die Streich- und Blastanzmusik-Kapellen

Die autodidaktischen, des Notenlesens unkundigen Handörgeler pflegten offenbar eine schnellere, weniger melodische, dafür mit vielen Verzierungen angereicherte Spielart der bisherigen Stücke, einen Stil, der zwar nicht die abwechslungsreiche Raffinesse der Arrangements der professionellen Kapellen aufwies, der aber rhythmischer, mitreissender und vor allem neu und frisch war, eben den «Ländler-Stil», der beim Publikum so gut ankam. Die Streichtanzmusik-Kapellen versuchten – zunächst in ihrer angestammten Besetzung mit Klarinette, Trompete, Geigen und Kontrabass – den neuen Stil der Handörgeler nachzuspielen, denn damals war es selbstverständlich, dass sich eine Tanzmusikkapelle nach dem Geschmack des Publikums richtete; das Bewusstsein, Bewahrer einer Tradition zu sein, entwickelte sich erst viel später.

Um 1900 begann dann aber die Handorgel, sich ihren Platz in den professionellen Ensembles zu erobern und die Geigen oder die Trompete zu verdrängen.



Kapelle Peter Davoli, Davos 1905

So entstanden die ersten Ländlerkapellen – die damals allerdings noch als «Bauernkapellen» bezeichnet wurden –, eben Kapellen, die im Ländlerstil spielten. Durch diese Fusion zwischen ausgebildeten Profi-Musikern und autodidaktischen Laien entstand auch eine neue Art des Musizierens, das ländlertypische Stegreifspiel: Während der melodieführende Klarinettist oder Trompeter die Stücke ab Noten spielte, improvisierte der Rest der Kapelle eine Begleitung dazu.



Reinmusig Weggis 1906

Ebenfalls in dieser Zeit kam der Ländler als schneller 3/4 Takt-Tanz auf, der ursprünglich eigentlich ein Ländler-Walzer, also ein Walzer gespielt im Ländler-Stil war. Es war daher nicht der Ländler als Tanz, der der Ländlermusik den Namen gab, sondern umgekehrt, ein 3/4 Tanz im Ländlerstil wurde einfach als Ländler bezeichnet, weil Wiener- oder Konzertwalzer zunehmend aus dem Repertoire verschwanden. Eigentlich müssten wir ja noch heute von Ländler-Polka, Ländler-Schottisch oder Ländler-Mazurka reden. Das wäre international gesehen richtig, denn alle diese Tänze kommen ja auch im Ausland vor, der Schottisch z.B. in Skandinavien, die Polka in Mexiko genau so wie in Bayern. Überall meint man damit aber einen völlig eigenen Stil und eine spezifische Art zu spielen.

Ab den 1920er Jahren: «Ländlerkapellen» erobern die Städte, Saxofon, Ländler-Fox

Durch den ersten Weltkrieg und eine verheerende Grippewelle mit vielen Todesopfern wurden die bestehenden Kapellen auseinandergerissen. Nach dem Krieg ging die Entwicklung aber rasch weiter. In der Wirtschaftskrise nach dem Krieg zogen zahlreiche Leute vom Land in die Städte, um Arbeit zu suchen. Dort pflegten sie ihre gewohnte Musik weiter. Bald schon wurden die Ländlerkapellen in den Städten, besonders in Zürich, als neue, exotische Attraktion entdeckt. Die Leute in der Stadt waren fasziniert von diesen neuen Kapellen, bei denen ausser dem Klarinettenisten alle anderen ohne Noten spielten, eine Praxis, die in den Städten damals noch unbekannt war.

Zweitens waren die Städter beeindruckt vom atemberaubenden Rhythmus, den diese Bauern- oder Ländlerkapellen produzierten. Verglichen mit den Salonorchestern war das eine Revolution, vergleichbar mit dem Aufkommen des Rock 'n' Roll in den späten 1950er Jahren oder des Punk in den 1970ern. So etwas Schlichtes, aber Mitreissendes hatte man bis anhin noch nicht gehört in der Stadt; Hot Jazz kannten die meisten erst vom Hörensagen und aus der Zeitung. Der dritte Pluspunkt der Ländlerkapellen war, dass sie eine ansteckend gute, fröhliche, oft auch feuchtfröhliche Stimmung verbreiteten. So wurde die Ländlermusik auch in den Städten zur

beliebten Tanz- und Unterhaltungsmusik, zumindest bei den unteren Schichten und im Mittelstand, in gehobeneren Kreisen galt sie noch immer als primitiv.

Für den Erfolg der Ländlermusik in den Städten war ein Mann wesentlich verantwortlich: Josef Stocker, genannt Stocker Sepp, geboren 1898 in Wollerau (Kanton Schwyz), war ein solider Klarinettenspieler, ein begabter Unterhalter und ein begnadeter Geschäftsmann. 1921 kam er als Setzer zum Zürcher Tagesanzeiger und machte zunächst nur nebenbei Musik. Als er günstig einen Stapel Nidwaldner Trachtenblusen kaufen konnte, stattete er seine Kapelle damit aus und gab ihr den Namen «*Stocker Sepps 1. Unterwaldner Bauernkapelle*», obwohl weder er noch seine Mitspieler Unterwaldner oder Bauern waren, sondern einfach, weil er gemerkt hatte, dass das «Urchige», «Ländliche» und damit «Exotische» gut ankam beim städtischen Publikum. Er war es also, der die Tracht – oder wenigstens Teile davon – in der Ländlermusik durchsetzte. Vorher spielten die Musikanten auch auf dem Land einfach in ihrem besten Anzug mit Hemd und Krawatte. (Selbst Stocker und seine Mitmusikanten trugen unter der Trachtenbluse noch Hemd und Krawatte und scheuten sich nicht, dazu modische Hüte wie Zylinder oder Melone zu tragen,⁶ was zeigt, dass die Blusen bloss eine Art exotische Verkleidung waren.)



Stocker Sepp's 1. Unterwaldner Bauernkapelle ca. 1925

Stocker Sepp, der konsequent wie auf dem Land üblich zuerst Nachname und dann Vorname gebrauchte, versorgte halb Zürich mit Ländlermusik. Er holte die besten Musiker aus der Inner-schweiz nach Zürich und liess der Legende nach zeitweise bis zu fünf verschiedene Kapellen unter dem Namen *Stocker Sepps 1. Unterwaldner Bauernkapelle* in der Stadt auftreten. Er selber zog von einer zur anderen und spielte überall ein paar Stücke mit, so dass niemand behaupten konnte, es sei ein Etikettenschwindel. Er begriff auch schnell, dass die neuen Medien – Radio und Schallplatte – zukunftsweisend waren. So machte er seine Kapelle mit Gratis-Auftritten im Radio und Aufnahmen für Schallplattenfirmen in der ganzen Schweiz bekannt.

In den Städten fing sich die Ländlermusik bald schon mit der anderen neuen Art von Musik zu vermischen, die damals in Mode kam: mit dem Jazz. Das Sopransaxofon wurde gelegentlich als Abwechslung eingesetzt, zum ersten Mal 1926 auf Schallplatte zu hören in einer Aufnahme von Heiri Meier, einem phänomenalen Klarinettenisten aus Udligenswil (Kanton Luzern), genau dieser Heiri Meier nahm zwei Jahre später auch zum ersten Mal einen Ländler-Fox auf,⁷ jenen heute so beliebten Tanz, der versucht, Ländlermusik mit der ternaeren, «swingenden» Rhythmik des Jazz zu kombinieren. Der Erfolg in den Städten und die Vermischung mit dem damaligen Jazz hatte also ganz direkte Auswirkungen auf die Ländlermusik: das Repertoire erweiterte sich um den Ländler-Fox, und das Saxofon kam neu als Ländlerinstrument zum Einsatz.

1930/40er Jahre: Hochblüte

Als Stocker Sepp die musikalische Leitung an der Landesausstellung 1939 übernahm und mit seinen Kapellen im legendären «Landidörfli» für Musik sorgte, stieg die Ländlermusik endgültig von einer feuchtfröhlichen Tanz- und Unterhaltungsmusik der unteren Schichten zur Schweizer Nationalmusik auf – nicht zuletzt auch als Bestandteil der «Geistigen Landesverteidigung», die darin ein Merkmal der nationalen Kultur erblickte. Ländlermusik zu hören wurde so zur Bürgerpflicht. In jeder Stadt gab es zahlreiche Lokale, in denen ausschliesslich Ländlermusik gespielt wurde. Ländlermusik war der Inbegriff von Tanz- und Unterhaltungsmusik in der Schweiz.

In dieser Zeit machte der junge Jost Ribary von Zürich aus den Innerschweizer-Stil, jene Besetzung mit Klarinette, Akkordeon, Klavier und Kontrabass, populär. Auch studentische Kreise entdeckten die Ländlermusik und entwickelten den so genannten Bündner-Stil (2 Klarinetten, Schwyzerörgeli und Kontrabass), der sich mit Hilfe des Radios schnell verbreitete. Damals war Ländlermusik Volks-, Tanz- und Populärmusik zugleich.

Ab den 1950er Jahren: Normierung der Kapellen

In den 50er Jahren fing die Ländlerszene an, sich zu normieren. Die Besetzung der Kapellen wurde standardisiert. Bis vor dem zweiten Weltkrieg waren die Besetzungen sehr unterschiedlich: Stocker Sepp hatte zum Beispiel immer Blechblasinstrumente in seinen Kapellen, in anderen Formationen war die Geige erhalten geblieben.



Plötsch-Musig, Chilbi Rossens 1934

Wie von alters her wurden die Kapellen pragmatisch zusammengestellt; man nahm, was man zur Verfügung hatte. Nach dem Krieg verschwanden die Blechbläser und Streicher aber rasch. Die Innerschweizer- oder Bündner- Besetzung wurde zur Norm.

Fast noch wichtiger war aber, dass sich die Ländlermusik von der Populärmusik trennte. In den früheren Jahrzehnten gab es einen fruchtbaren gegenseitigen Austausch. Ab den 1950er Jahren teilten sich die Szenen aber und existieren heute nebeneinander, ohne sich zur Kenntnis zu nehmen.

Ab den 1960er Jahren: Vollendung und Stillstand

Als sich dann in den 1960er Jahren die Schwyzerörgeli-Duos und -Trios auch als vollwertige Besetzung durchsetzen konnten, war die Entwicklung abgeschlossen. Seither kam nichts mehr Neues dazu in der Ländlermusik. Das heisst nun aber nicht, dass in den letzten fünfzig Jahren nichts mehr geschehen ist, im Gegenteil: Immer wieder entstanden neue, hervorragende Kapellen und Stücke. Musiker wie Carlo Brunner, Dani Häusler, Res Schmid, Markus Flückiger, Willi

Valotti oder Walter Alder haben das Spiel auf der Klarinette, dem Schwyzerörgeli, dem Akkordeon und dem Hackbrett zu einer Perfektion getrieben, die man kaum noch überbieten kann. Aber es kamen in den letzten Jahrzehnten keine neuen Formen, Rhythmen, Instrumente oder Besetzungen mehr dazu, die sich dauerhaft hätten etablieren können. Je nach Perspektive kann man also die letzten 40 Jahre als Phase der Perfektionierung oder auch als Stillstand bezeichnen. Dies hat zu der paradoxen Situation geführt, in der wir uns heute befinden: Einerseits ist die Ländlermusik so lebendig wie eh und je und qualitativ so gut, wie wahrscheinlich nie zuvor. Andererseits aber erreicht sie nur noch einen immer kleiner werdenden Kreis von Liebhabern. Oder wie Carlo Brunner meint:

*«Wir sind uns alle bewusst, auch wenn es der VSV [Verband Schweizer Volksmusik] nicht so ganz wahrnehmen will, dass wir einen Publikumsschwund in der Ländlermusik haben.»*⁸

Es hat sich als problematisch erwiesen, dass seit dem zweiten Weltkrieg die Träger der Ländlermusik – Musikanten und Publikum – der Überzeugung waren, es sei ihre Aufgabe, die Ländlermusik als nationales Kulturgut unverändert zu bewahren. Zwar konnte so der musikalische Stil gerettet werden – wer weiss, vielleicht wäre die Ländlermusik sonst vollständig verschwunden. Der Preis dafür war allerdings hoch. Zum Opfer fiel dieser Haltung die einzige wirklich uralte Tradition in diesem Genre, nämlich der stete Wandel und die ständige Anpassung an die sich verändernden Umstände und Bedürfnisse.

Ab 2000: Erneuerung oder Verschwinden

Für die Zukunft der Ländlermusik gibt es nur zwei Möglichkeiten: Entweder, sie bleibt weiterhin, wie sie ist und verliert laufend weiter Publikum und verschwindet irgendwann ganz. Oder aber die Ländlermusik erneuert sich und findet so einen Weg, wie sie auch in Zukunft bestehen kann. Die Zeichen dafür, dass es gelingt, eine Weiterentwicklung wieder zuzulassen, stehen nicht schlecht. Es gibt heute eine Reihe guter junger Musiker und Musikerinnen, die sich aktiv bemühen, neue Wege einzuschlagen, ohne dabei mit dem Alten zu brechen.

Es braucht aber nicht nur musikalische Neuerungen. Ländlermusik muss von einem musikalischen Stil wieder zu einer Bewegung werden, die auch über die Liebhaberkreise hinaus für mehr steht als Nostalgie oder Touristen-Klangkulisse. Dafür braucht es einen sorgfältigen, aber selbstbewussten Umgang mit den alten Traditionen – die im Einzelnen gar nicht so alt und unveränderbar sind, wie wir gesehen haben – einen Umgang, der sich nicht darauf beschränkt, das Alte zu bewahren und zu perfektionieren, sondern sich auch wieder traut, die Tradition in eine neue Zeit weiter zu führen, so wie das früher selbstverständlich der Fall war.

¹ Szadowsky, Heinrich, *Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner: eine kulturhistorische Skizze* in: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub Bd. 4, 1867/68, S. 275-352; S. 347.

² Beim Stossen und Ziehen des Balgs entstehen verschiedene Töne und es sind nur leitereigene Töne vorhanden.

³ Szadowsky, Heinrich, *Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner: eine kulturhistorische Skizze* in: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub Bd. 4, 1867/68, S. 275-352; S. 284f. Zu beachten ist die auffallende Ähnlichkeit der Situation und der Argumente im Bezug auf Synthesizer und Keyboards in unserer Zeit.

⁴ Zu Hanny Christen siehe Beitrag von Fabian Müller im letzten Bulletin.

⁵ Bachmann, Albert, unpublizierter Brief an Erich Wydler vom 17.6.1936.

⁶ Ende der 1980er Jahre wurde die Jodlerin Christine Lauterburg wegen dieses Sakrilegs – der Kombination von Trachtenbestandteilen mit modischer Kleidung – vom Eidgenössischen Jodlerverband aufs Heftigste kritisiert; so ändern sich die Zeiten.

⁷ Vgl. dazu Heiri Meier: Historische Originalaufnahmen von 1922-1928; Phonodisc PHD 0596

⁸ Carlo Brunner, SMR 7-8, 1999, S.9

Volksmusik und Kunstmusik

Einflüsse und Möglichkeiten der Synthese

Zusammenfassung des Referats von Fabian Müller am 14. 8. 2004 im Hotel Rigi-Kulm.

In seinem Referat zeigte Fabian Müller die Beziehung auf zwischen europäischer Kunstmusik und Volksmusik in den letzten drei Jahrhunderten. Anhand vieler kommentierter Tonbeispiele wurde offensichtlich, wie sich der Umgang europäischer Komponisten mit Volksmusik durch die Geschichte veränderte. Die bewusste Trennung der beiden Gattungen erfolgte gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Es ist anzunehmen, dass von der Renaissance bis zum Rokoko vorwiegend dieselben Tanzrhythmen – wie beispielsweise Allemande, Sarabande, Gavotte, Menuett, Ecossaise u.a. – am Hofe wie vom Volk getanzte wurden. Vermutlich wurde viel höfische Tanzmusik vom Volk übernommen, da das Spiel der Melodien oft kein grosses technisches Können voraussetzte und durchaus von guten Laien spielbar war. Da änderte sich in der Romantik; die stilisierten Walzer oder Mazurkas von Chopin zum Beispiel eigneten sich nun definitiv nicht mehr für den ausgelassenen Tanz an einem Dorffest. Im Zuge der Romantik ging es in der Kunstmusik mehr und mehr um die Selbstspiegelung des Menschen mit all seinen Emotionen und Erfahrungsmöglichkeiten. Naturverbundenheit, Freiheit und Individualität, aber auch Herkunft, Heimatliebe, Patriotismus, Nationalismus wurden Gegenstand der Kunst. In der Musik entstanden die nationalen Schulen, deren Vertreter, Grieg, Dvorák, Smetana, Tschaikowsky u.a., mittels Volkslied und -tanzelementen ihrer Musik eine nationale Färbung gaben.

In der Schweiz stand in der Romantik das stark idealisierte Land- und Hirtenleben als Symbol für Freiheit und Naturverbundenheit. Zwar war ein grosses Interesse an der Volksmusik vorhanden, doch dieses Interesse galt mehr einer Phantasievorstellung der Künstler und Intellektuellen und hatte mit der Realität eher wenig zu tun. Komponisten wie Franz Liszt schrieben ganze Suiten basierend auf Schweizer Themen mit Satzbezeichnungen wie «La Chapelle de Guillaume Tell», «Les cloches de Genève» usw.

Massgebend für einen ganz anderen, unverklärten Umgang mit Volksmusik waren dann im 20. Jahrhundert die beiden Ungaren Bartók und Kodály. Es war nicht länger eine Verklärung, sondern das tatsächlich Vorhandene der Ausgangspunkt. Mittels Feldforschung wurden immense Sammlungen an authentischen Noten- und Tondokumenten angelegt. Anhand dieser wurde in der kompositorischen Umsetzung stark auf die Erhaltung der Archaik des Originals geachtet. Insbesondere Bartók wurde diesbezüglich zum Vorbild kommender Generationen.

Anhand vieler eingeflochtener, kommentierter Hörbeispiele verdeutlichte der Referent die oben beschriebene Entwicklung. Hörbeispiele: L.v. Beethoven: 6. Symphonie, Pastorale 5. Satz, Franz Liszt: Aus «La Suisse» für Klavier, der Satz «Au Lac de Wallenstadt», G. Mahler: 5. Symphonie, 3. Satz, Bartók-Feldforschung: 3 Versionen derselben Melodie: Original, Duo für 2 Violinen von Bartók, Neuinterpretation durch Musikás. Erwähnung fand zudem auch der umgekehrte Einfluss der Kunstmusik auf die Volksmusik: Französisch/polnische Modetänze von den Ballorchestern in Paris gespielt und europaweit im Volksmusikrepertoire übernommen; Blütezeit der Wienermusik, Kaffeehaus usw.

Anhand weiterer kommentierter Hörbeispiele wurden auch einige Schweizer Komponisten und ihr Umgang mit Volksmusik etwas unter die Lupe genommen.

Hörbeispiele: «Romantischer» Umgang mit Volkslied u. -tanz: Rolf Liebermann: Schönster Abestärn, aus der Suite über sechs Schweizer Volkslieder, Paul Huber: 2. Satz aus dem Hackbrettkonzert, Jean Daetwyler: 2. Satz aus dem Alphornkonzert, Neuerer Umgang: Fabian Müller: Streichtrio 1. Satz, Paul Giger: Appenzeller Chüehreihe. Erwähnung finden auch die durch Elmar Schmid und die Oberwalliser Spillit angeregten Kompositionen von zeitgenössischen Komponisten wie Heinz Holliger u.a., Hörbeispiele von Volksmusikanten in Berührung mit Kunstmusik: Domenic Janett: El Mar und Concertino, Noldi Alder: So-So-Zäuerli u.a.

In seinem Schlusswort plädiert Fabian Müller für das Abbauen von Berührungängsten zwischen den beiden Gattungen sowie für stilistische Offenheit.

Volksmusik und Unterhaltungsmusik Einflüsse und Möglichkeiten der Synthese

Zusammenfassung des Referats von Ueli Mooser am 14. 8. 2004 im Hotel Rigi-Kulm.

Das Referat von Ueli Mooser war in Form einer Radiosendung aufgebaut und wurde von ihm im besten Stil eines Radiomoderators vorgetragen. Er hatte dazu über 80 Tonbeispiele vorbereitet, welche er jedoch meist nur teilweise abspielte, gerade so lange, dass dem Zuhörer die vorangehende Aussage dazu "hörbar" klar wurde. Natürlich können die klingenden Beispiele an dieser Stelle nicht wiedergegeben werden. Das Referat enthält jedoch Kommentare, die es wert sind, hier aufgeführt zu werden.

Vor über 100 Jahren, in der Vor-Ländler-Ära, spielten die Tanzkapellen, was gut spiel- und tanzbar war und dem Publikum gefiel, nämlich sozusagen alles: überlieferte Tänze und Tanzformen, geeignete Salonmusik, Blasmusikmärsche, Schlager, Operettenmelodien usw. Niemand fragte danach, ob das nun Volksmusik oder Unterhaltungsmusik sei, denn damals gab es diese Begriffe im heutigen Sinne noch gar nicht. Das änderte sich mit der Entwicklung der Ländlermusik zusehends. Musikanten und Publikum begannen zu diskutieren, was denn "unverfälschte, echte" Volks- bzw. Ländlermusik sei oder zu sein hatte, ob Instrumente wie das Klavier oder das Saxophon dazu gespielt werden dürften, ob "Modetänze" wie Fox, Tango usw. dazu gehörten. Diese Diskussion ist bis heute dieselbe geblieben, und die Meinungen gehen nach wie vor auseinander. Statt sich aber in solche uferlosen Diskussionen zu verstricken, dürfte die Antwort am ehesten bei Aussagen wie jener der SWISS LÄNDLER GAMBLERS und der BERNER TANZMUSIK liegen. Nach ihren Angaben musizieren sie nach der Philosophie: **"Wir spielen das, was dem Publikum, aber vor allem was uns gefällt! - auch Jazziges und Rockiges."**

Mit einer Collage des Stücks "Steiner Chilbi", welches seit der Einführung der SUISA-Charts* mit Abstand den 1. Platz im Bereich Ländlermusik einnimmt, gibt Ueli Mooser einen Überblick über Bearbeitungen für unterschiedliche Besetzungen.

In der Folge erläutert er anhand seiner klingenden Beispiele die verschiedensten **Kombinationen, Fusionen und Mixturen** unter dem Titel "Kommerzfolklore ja oder nein?". Heute spricht man diesbezüglich von "experimenteller Volksmusik", wobei allerdings die Publikums- und Medienakzeptanz bestimmend und die musikalischen Aspekte meist nur zweitrangig sind. Die ersten Experimentierer dieser Art waren die WILDLIFE JAZZBAND und das HANDORGELDUO DÄNZER-SEEWER. Die Experimentierfreude der Ländlermusiker ging aber erst in den 1970er Jahren richtig los, so z.B. mit der LÄNDLERKAPELLE EDI BÄR und dem PERKUSSIONISTEN CURD TREYER, wobei die Kapelle ihre Stücke zuerst aufnahm und nachträglich mit Perkussion verband. "Man nehme 'normale' Ländlermusik und füge 'artfremde', d.h. ungebräuchliche Instrumente wie z.B. Synthesizer, Sampler, Drumcomputer, Panflöte, Fagott, diverse Zupfinstrumente, allerlei Perkussion dazu" ist das Rezept der experimentellen Volksmusik, das auch heute noch gilt. Meist sorgt dann nur noch die Handorgel und das Schwyzerörgeli für die Identifizierung als Schweizer Volksmusik. Als Fusion bezeichnet es Ueli Mooser, wenn zwei unterschiedliche Formationen zusammenspielen. Als hervorragendes Beispiel nennt er die KAPELLE OBERALP, welche schon mit Busuki, mit paraguayischer Harfe, mit Hawaiigitarre, mit Steelband, mit Blaskapelle und – am erfolgreichsten – mit Streichensembles und mit den SAXI DREAMERS zusammenspielte. Alle diese Fusionen ergaben handwerklich gut gemachte, ganz auf Publikums- und Medienwirksamkeit

getrimmte, aber leider meist spannungsarme Musik. Gut zusammen passen jedoch Ländler- und Oberkrainer-Musik wie das Beispiel des Zusammenspiels der SUPERLÄNDLERKAPELLE mit dem ORIGINAL ALPENLAND QUINTETT zeigt.

Eine interessante **Kombination** ist **Ländlermusik mit Jazz**, gekennzeichnet durch Improvisationen und ein Spannungsfeld zwischen binärem Ländlerrhythmus mit 8teln und 16teln und ternärem Swing-Rhythmus mit Triolen, wie das die ENGADINER LÄNDLERFRÜNDA im Zusammenspiel mit der PS CORPORATION vorführte. Weitere Beispiele dafür sind die Hackbrett-Interpretationen von WALTER ALDER mit einer argentinischen Jazz-Rhythmusgruppe, oder die KAPELLE RES SCHMID – GEBR. MARTI, die es zusammen mit dem Jazzmusiker HANS KOCH in Ländler-Freejazz versuchte. Darauf folgt Ueli Mooser den Spuren **vom Ländlerfox zum Puurejazz**. Vor etwa 70 Jahren wurden Saxophon und Fox in die Ländlermusik integriert. Damals tönnten viele Ländlerfox eher wie synkopisierte Polkas und hatten Ähnlichkeiten mit dem Ragtime. Keine andere Ländlermusiktanzform hat sich im Laufe der Jahrzehnte dermassen zu Unterhaltungsmusik entwickelt wie der Ländlerfox, und er ist nach wie vor sehr beliebt. Dabei sind Pseudoimprovisationen an der Tagesordnung. Die meisten Formationen tun sich aber schwer mit jazzmässigen Harmonisierungen, und manchmal tönt es eher nach einem Gegen- als einem Miteinander.

Zum Schluss stellt Ueli Mooser noch mehrere aktuelle Kombinationen mit rockigem und jazzigem Einschlag vor, wobei er auch Beispiele aus dem nachbarlichen Alpenraum wie z.B. HUBERT VON GOISERN, der als Erfinder des Alpen-Rocks gilt, heranzieht. Schliesslich stellt er die Frage, wie es nun weitergehe und er meint: "Meiner Ansicht nach sind die Gemeinschaftsräume von Volks- und Unterhaltungsmusik weitgehend ausgeleuchtet. Potential liegt aber noch im Improvisieren, und zwar nicht nur dem jazzmässigen. Das **Hauptaugenmerk gilt sicher dem, was ein junges Publikum wünscht, nämlich Sound, Rhythmus und vor allem Groove** (gemäss Wörterbuch = gefühlsbetonte Art des Musikspiels, durch die sich die in der Melodie zum Ausdruck kommende Gefühlslage auf die Zuhörerschaft überträgt)". Ueli Mooser schliesst sein Referat mit einem Zitat von ALFRED LEONZ GASSMANN (1877-1962), das sehr gut hierher passt und deshalb auch diese Zusammenfassung abrunden soll.

Der kulturelle Fortschritt und der Umstand, dass die gleichen Tanzkapellen auch zu Unterhaltungen, Theater, Konzerten dieser und jener Art zugezogen werden, haben eine Erweiterung der ursprünglichen Ländlermusik-Besetzung angestrebt. Unter diesen Umständen geht es nicht an, sich ganz stur an die althergebrachte Linie zu halten. Es gilt, grundsätzlich zu sein und doch einen gewissen Spielraum walten zu lassen.

Zusammenfassung von:

Silvia Delorenzi-Schenkel

* Von der Suisa jährlich aufgestellte Hitliste der meist gespielten Kompositionen, nach verschiedenen Musikgattungen unterteilt, u.a. auch der Ländlermusik.

XONG Welt der Täler, der Menschen, der Musik

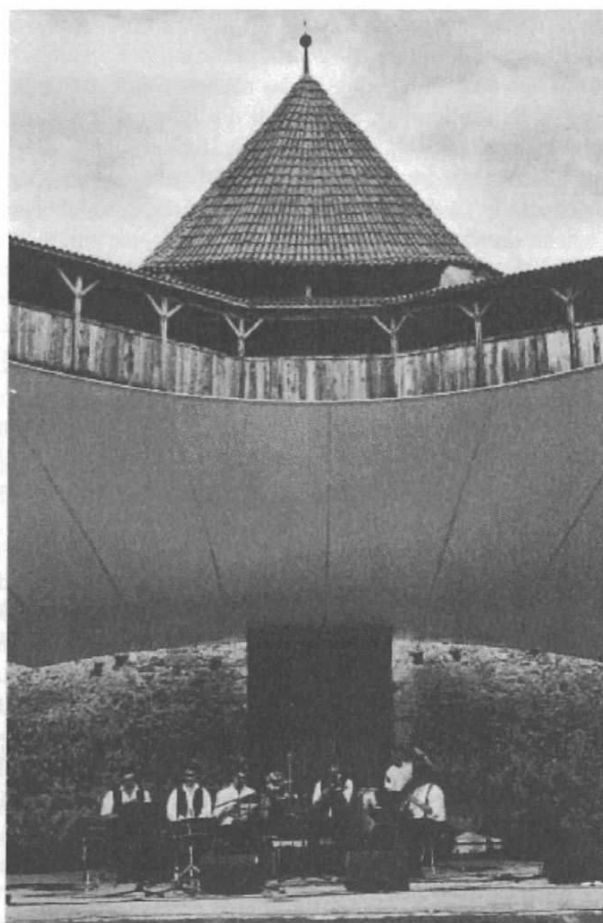
*Täler tun sich auf,
Menschen lassen sich ein,
es beginnt zu schwingen,
die Landschaft schaut zu und prägt den Ton,
herzlich willkommen!*

Mit diesen poetischen Texten wurde ich auf der XONG-Hompage begrüsst. "Schön - tönt gut!", dachte ich, obwohl ich mir noch nicht allzu viel darunter vorstellen konnte. Immerhin war ich nun wesentlich viel weiter als damals, als ich dem Kürzel XONG zum ersten Mal begegnete. Der fernöstliche Klang dieses Wortes löste in mir in erster Linie Verwirrung aus, denn ich hatte es ja in Verbindung mit einem Kursangebot der Gruppe "Ils Fränzlis da Tschlin" kennen gelernt. Was hat dieses "chinesische" Wort mit den Fränzlis zu tun? Ich klickte mich also interessiert weiter durch diese Festival-Page und kam der Sache immer mehr auf die Spur.

Um es kurz zu machen - ich war sofort begeistert von diesem kulturellen Ereignis. Da findet also im Grenzgebiet von Österreich, Italien und der Schweiz ein Musikereignis statt, das alle Grenzen öffnen soll. Mir war natürlich längst bewusst, dass die Musik und insbesondere auch Volksmusik keine Grenzen kennt! Dass man daraus aber nicht ableiten kann, dass Menschen, die mit dieser Musik zu tun haben, auch keine Grenzen kennen, das wusste ich auch. Wie gerne wird da das eigene Gärtchen gepflegt und besorgt darauf geachtet, dass ja kein fremdes Unkraut das vertraute Bild verfälscht. Nun, hier sollte es anders sein - das wollte ich sehen!

Und da war ja auch noch die Kursausschreibung der Fränzlis. "Wer möchte musizieren wie die Fränzlis?", wurde ich in diesem kleinen Inserat gefragt. Natürlich wollte ich das, denn die Musik dieser Gruppe entspricht genau meiner Vorstellung von zeitgemässer Volksmusik. Sie baut auf den Wurzeln auf, lässt sich aber nicht von der Tradition ans Gängelband nehmen; sie setzt die Schwerpunkte auf eine neue Musikalität und versucht nicht mit technischen Kabinettstückchen zu imponieren; sie ist weltoffen und bedient sich doch eines ehrlichen "musikalischen Dialekts", der unverkennbar ist und die Volksseele in allen Schattierungen erahnen lässt. Ich meldete mich an und beschloss, damit eine musikalische Woche im Dreiländereck Südtirol, Tirol und Unterengadin zu verbringen.

Schon am ersten Abend war klar, dass hier etwas Ausserordentliches stattfand. Ich traf gerade rechtzeitig zum Eröffnungskonzert bei der Freilichtbühne in Glurns (I) ein. Aus Anlass der 700-Jahr-Feier dieses Städtchens wurde das XONG-Festival hier eröffnet. Die Hanneli-Musig (CH), die Mnozil Brass (A) und die Tamburi del Vesuvio (I) boten ein internationales Volksmusikprogramm, das restlos begeisterte. Und anschliessend ging's im Städtchen weiter - Wirtshausmusik, ein Kernstück dieses Festivals, war angesagt. Die gleichen MusikerInnen und noch andere Gruppen trafen sich auf einem lauschigen Plätzchen in einer Gartenwirtschaft mitten im Dorf. Da waren keine Berührungsängste auszumachen! Man wechselte sich munter ab und unterstützte sich grenzüberschreitend. Ich war begeistert und freute mich auf den Kursbeginn am nächsten Morgen in Tschlin. Erst galt es allerdings, von Italien über Österreich wieder in die Schweiz zu gelangen.



Am nächsten Morgen: Besammlung um 10 Uhr auf der Bühne der Mehrzweckhalle in Tschlin. Ich staunte wieder und war gleichzeitig etwas irritiert. Die Fränzlis begrüßten uns mit einem ihrer schönen Stücke und waren wohl, wie ich, etwas überrascht, was sich da alles im Halbkreis um sie versammelt hatte. Die typischen Fränzli-Instrumente waren wohl vertreten, aber neben den Klarinetten, Geigen, Bratschen, Kornette und Bassgeigen waren da, auch zwei Saxophone, ein Akkordeon, zwei Celli und zwei jugendliche Spieler, die sich schon einmal in die Nähe des Klaviers begaben. Es wurde auch sehr schnell klar, dass in Bezug auf den Stand der musikalischen Ausbildung und Fertigkeit keine grosse Einheit auszumachen war.

Flexibel eingestellt, wie ich in diesen Kurs einstiegen war, interessierte mich von diesem Moment an in erster Linie der pädagogische Aspekt: Wie führen nun die Fränzlis diese bunte Truppe mit einem Altersunterschied von fast 50 Jahren, zu einer musikalischen Einheit?

Es war spannend! Der Klang, der bei unserem ersten gemeinsamen Spiel entstand, war zweifelsohne einzigartig und nicht minder gewohnheitsbedürftig. Aber irgendwie störten mich das vierstimmige Klavierspiel, die wilde und sehr eigenwillige Stimmführung des Jungcellisten oder die frei improvisierte, meist ziemlich grelle Bandella-Klarinette immer weniger, und schon bald hätten mir wohl auch das Klavierakkordeon und die Fränzli-Saxophonisten gefehlt.

Als Domenic, unser "Ober-Fränzli", dann während einer Erklärung plötzlich hörte, wie der schon etwas müde Jungcellist ziemlich gelangweilt mit der Bogenrückseite auf die Saiten schlug und dann dieses rhythmische Geräusch wie eine Eingebung in das nächste Stück einbaute, wusste ich: Das Experiment ist gelungen! Als schliesslich auch noch die junge Akkordeonistin auf seinen Vorschlag hin ein paar sphärische Klänge als Solopart in ein Stück einbaute und diese mit einer unglaublichen Selbstverständlichkeit jedes Mal neu improvisierte, war mir klar: Dieser Kurs hat mich weitergebracht! Ich spiele zwar noch immer nicht besser Bass, aber ich weiss jetzt, warum mich die Fränzli-Musik dermassen fasziniert! Es ist Musik, die mit dem Herzen gespielt wird.

Ein wirklich eindrückliches Erlebnis war das gemeinsame freie Musizieren aller Workshop-Teilnehmer des Festivals auf einer nahe liegenden Alp. Wir trafen da auf die Wiener Tanzgeiger, deren Kurs nicht ganz überraschend (wenn man sie kennt) fast ausschliesslich von Geigerinnen besucht wurde, und auf die Blechbläser, die von der Mnozil Brass, sowohl auf pfiffige Interpretationen, als auch schon auf wirkungsvolle Show-Elemente getrimmt waren. Auch die kleinen Besucher der Kinderworkshops waren da und führten stolz ihre selbst gebastelten Instrumente vor.

Der Abend gehörte den XONG-Konzerten und der anschliessenden Wirtshausmusik. Jedes Mal in einer anderen Gemeinde, grenzüberschreitend von Land zu Land. Ich erwähne als Beispiel nur das Konzert "Geigenhimmel auf Schloss Tarasp". Nach dem eigentlichen Konzert mit drei völlig unterschiedlichen Geigenformationen aus Österreich, Belgien und Norwegen wurde im Schlosshof festlich diniert, natürlich begleitet von Tafelmusik. Dieser stimmungsvolle Abend in seiner einzigartigen Umgebung unter dem Engadiner Sternenhimmel wurde zu einem unvergesslichen Erlebnis. Den krönenden Abschluss bildete dann am Sonntag das grosse Dorffest in Tschlin, an dem natürlich auch unsere Fränzli-Grossfamilie ihren viel beachteten Auftritt hatte. Für mich endete damit eine erlebnisreiche Woche und ich kehrte zufrieden nach Hause zurück.

XONG - dieses "wandernde" Festival ist eine ausgesprochen überzeugende und auch nachahmenswerte Idee; mit guten Bezugspersonen in den einzelnen Gemeinden hält sich der Aufwand für die Organisation bestimmt in Grenzen und die Identifikation mit dem Anlass wird besonders breit abgestützt. Leider waren die einzelnen Konzerte z.T. sehr weit voneinander entfernt und kaum mit öffentlichen Verkehrsmitteln erreichbar. Wer alle Konzerte besuchen wollte, musste lange Fahrzeiten und bei einzelnen nächtlichen Grenzübertritten ziemliche Umwege in Kauf nehmen.

Für mich machten am Schluss die poetischen Worte vom Anfang durchaus Sinn und sie werden mich bestimmt wieder zu einem der nächsten XONG-Festivals begleiten, obwohl ich noch immer nicht weiss, was sich hinter diesem Kürzel verbirgt.

Alois Gabriel

Begegnung und Identität – Rencontre et Identité

Zu diesem Thema fand am 23. 2004 in der Aula der Universität Freiburg (Schweiz) eine internationale Kultur-Konferenz mit 4 tiefgründigen Referaten statt. Der eigentliche Grund des Anlasses war das 30jährige Jubiläum des internationalen Folkloretreffens in Freiburg.

Seit 30 Jahren setzt sich das internationale Folkloretreffen Freiburg (IFT) für die Pflege, Förderung und Verbreitung der immateriellen Volkskultur ein, und dies gemäss der vor kurzem verabschiedeten UNESCO – Konvention für die Erhaltung der immateriellen Volkskultur. Als Mitorganisator dieses Anlasses zeichnete auch Dr. Cyrill Renz, Mitglied der GVS und Vorstandsmitglied der CIOFF (Conseil International des Organisations de Festival de Folklore et d'Arts Traditionnels).

In der jetzigen Zeit hat ein solches Festival einen besonderen Stellenwert: Kulturelle Vielfalt, Kommunikation und Identitätsstrategien sind die neuen politischen Herausforderungen der multikulturellen Gesellschaft. Vor jeder Programmplanung stellt sich deshalb jeweils für das IFT die Frage, wo und wie sich ein internationales Folklorefestival in diesem neuen Kontext positioniert.

Die IFT- Kultur-Konferenz "Begegnung und Identität" lässt Philosophie und Psychologie, Ethnologie, Ethik, Rechtslehre und Politik zu Wort kommen. Doch das IFT will nicht den kulturellen Ausdruck, sondern den Menschen in den Mittelpunkt stellen, denn der allein vermag als Träger des Wissens um das immaterielle Kulturerbe den Dialog zwischen den Kulturen zu führen.

Diese Kulturtagung in Freiburg umfasste folgende vier in französischer Sprache vorgetragenen Referate:

- Serge Monnier (Prof. agrégé de Philosophie, Le Puy-en-Velay, France)
Quels sont la place et le rôle de la communication dans l'ensemble de la culture?
Quelle est la spécificité de la culture traditionnelle?
En quel sens la culture traditionnelle peut-elle servir de propédeutique pour une authentique communication?
- Ingrid Plivard, Psychologue, Université Paris-V, France
La rôle d'un festival international dans les stratégies identitaires
La contribution d'un festival international au dialogue interculturel et au traitement de l'altérité (ouverture vers le dialogue interculturel)
- David Streiff, Directeur de l'Office Fédéral de la Culture
Le nécessaire engagement du politique pour la mise en application de la Convention de l'UNESCO pour la "Sauvegarde du patrimoine culturel immatériel" par le privé (associations, ONG, Festivals etc)
- Patrice Meyer-Bisch, Prof., Directeur de l'Institut Interdisciplinaire d'Ethique et des Droits de l'Homme, Université de Fribourg, Vice Président du Club UNESCO Fribourg
"La culture à fleur de peau"
Comment répondre au droit de chacun à participer à la vie culturelle

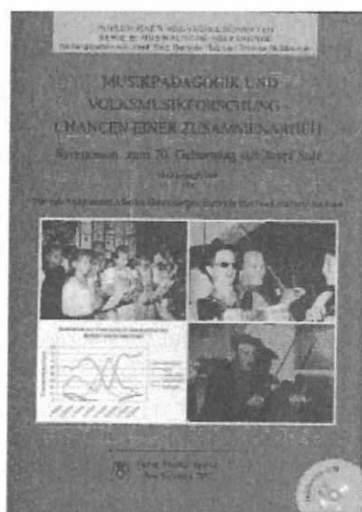
Gegen 200 Teilnehmer verfolgten in der Aula der Universität Freiburg die interessanten Vorträge, eine leider viel zu kleine Anzahl von Zuhörern im Vergleich zu den hochstehenden intellektuellen Themen.

Musikpädagogik und Volksmusikforschung – Chancen einer Zusammenarbeit.

Symposium zum 70. Geburtstag von Josef Sulz

herausgegeben von Thomas Nussbaumer, Monika Oebelsberger, Gerlinde Haid und Gerhard Sammer.

Innsbrucker Hochschulschriften, Serie B: Musikalische Volkskunde, Band 5, Hrsg. Josef Sulz, Gerlinde Haid, Thomas Nussbaumer. 193 Seiten, Illustr., deutsche und englische Zusammenfassungen, Tonbeispiele auf CD. Verlag Mueller-Speiser, Anif/Salzburg 2003.



Die Publikation dieses Symposiumberichts erhielt ich von der Schweizer Referentin an dieser Tagung, Prof. Dr. Brigitte Bachmann-Geiser, zur Vorstellung in unserem diesjährigen Bulletin. Ich leiste diesem Wunsch sehr gerne Folge, weil ich nach der Lektüre der einzelnen Beiträge zur Überzeugung gelangte, dass diese Thematik zu den von der GVS seit ihrer Gründung verfolgten Anliegen gehört und neuerdings durch unser jüngstes Vorstandsmitglied, Nadja Räss, mit einem eigenen Projekt in die Praxis umgesetzt werden soll (siehe den entsprechenden Beitrag in diesem Bulletin).

Das Buch enthält neun Beiträge von Vertretern der Musikpädagogik, Volkskunde, Musikethnologie und Musikwissenschaft aus Frankreich, der Schweiz, Deutschland und Österreich. Sie erörtern Möglichkeiten der Zusammenarbeit von Musikpädagogik und Volksmusikforschung im Hinblick auf die schulische Unterrichtspraxis. Die dem Buch beiliegende CD enthält

wertvolle akustische Dokumente, die zum direkten Vergleich zwischen den transkribierten Musikbeispielen und dem Original verwendet werden können.

Die einzelnen Beiträge geben einen Einblick in verschiedene Ansätze zur Vermittlung volksmusikalischer Inhalte im Musikunterricht in den genannten Ländern, wobei diese Bemühungen in Österreich eindeutig am weitesten gediehen sind. Insbesondere hervorheben möchte ich hier die beispielhafte Initiative "Mit allen Sinnen", worüber WALTER MEIXNER (Innsbruck) in seinem Beitrag ausführlich berichtet. Es ist Österreichs bislang grösste und erfolgreichste staatlich geförderte Initiative zur Vermittlung von musikalischer Volkskultur im Schulunterricht. Sie entstand im Schuljahr 1996/97 auf Betreiben des *Österreichischen Volksliedwerkes* und der *Konferenz der Fachinspektoren aus Musikerziehung*, vereinigte zahlreiche Institutionen der Bildung und Volksmusikpflege in Zusammenarbeit und wird zumindest bis Ende des Schuljahres 2003/2004 durchgeführt werden. Der Name der Initiative soll auf die Ganzheitlichkeit der Persönlichkeitsbildung des Schülers und ein umfassendes Volksmusik-Erlebnis hinweisen. "Mit allen Sinnen" bezieht sich auf ein Volksmusik-Verständnis, wonach Volksmusik eine Ausdrucksform im Kontext sozialer Wirklichkeit, Geselligkeit, Ritual, Brauch und Lebenskultur überhaupt ist. An der Initiative nahmen im gesamten österreichischen Bundesgebiet Lehrer, Hunderte von Schulklassen und Tausende von Schülern teil. Lehrer und Schüler entwarfen gemeinsam, sehr oft in fächerübergreifendem Unterricht, eine Vielfalt von Projekten zum Thema "Volksmusik". Diese umfassten beispielsweise Begegnungen mit Musikanten und Sängern, die Erarbeitung von Liedrepertoires, kleine volksmusikalische Feldforschungen samt Dokumentation, Publikationen vieler Art, schulische Volksmusikveranstaltungen, sogar Ein-

spielungen eigener Volksmusik-CDs und vieles mehr. Anhand von sieben im Rahmen der Initiative "Mit allen Sinnen" zustande gekommenen Schulprojekten aus dem Bundesland Tirol dokumentiert der Verfasser die Vielfalt der kreativen Auseinandersetzungen mit Volksmusik in der Schule.

Weitere Beiträge aus Österreich gehen auf spezifische Aspekte zu diesem Thema ein. Unter dem Titel "Der Mensch, seine Musik und... die Schule" plädiert HERMAN HÄRTEL (Graz) dafür, Volksmusik nicht bloss als ein puristisch eng definiertes musikalisches Phänomen zu betrachten, sondern bei seiner Vermittlung auch ihre Eingebundenheit in ein soziokulturelles Umfeld zu berücksichtigen. Volksmusik dürfe nicht 'verschult' und 'zu Tode gepflegt', sondern sollte in ihrer Freiheit und Vielfalt der Gestaltung belassen werden, damit sie lebendig und entwicklungsfähig bleibe.

MONIKA OEBELSBERGER (Salzburg) befasst sich in ihrem Beitrag "Klassische Volksmusik – Zu- und Quergänge" mit den Möglichkeiten der Vermittlung volksmusikalischer Inhalte im Musikunterricht auf der 5.-12. Schulstufe der Allgemeinbildenden Höheren Schulen (gymnasiale Klassen). Nach ihrer Erfahrung ist das Wissen um die traditionelle heimatliche Volksmusik auch für 10-18jährige österreichische Schülerinnen und Schüler keine Selbstverständlichkeit. Hier seien durch die Lehrkräfte Zugänge zu schaffen, etwa durch das Aufzeigen von Parallelen zwischen Volksmusik und Formen der Popmusik oder durch den spielerischen, improvisatorischen Umgang bei der Gestaltung von Volksliedern. Da die Schüler meist geprägt sind von der aktuellen Jugendkultur und der damit verbundenen internationalen Popmusik, nehmen sie die traditionelle Volksmusik ihrer Heimat durchwegs als etwas Exotisches, Fremdes wahr. Aber das Eigene, das als fremd empfunden wird, weckt Interesse und fördert einen dialogreichen Unterricht.

GERLINDE HAID (Wien) beschreibt in ihrem Beitrag "Primärklangliches Singen in den Alpen" klangliche Phänomene wie Schreien und Rufen mit gepresster Stimme und mit Registerwechsel. Sie ist der Meinung, dass das Erkennen der Einheit von Liedgestalt und Aufführungspraxis im 'primärklanglichen Singen' auch ein pädagogisches Anliegen sein muss. Sie weist jedoch darauf hin, dass die Musikpädagogik, die sich der Lieder aus dem Alpenraum annehmen möchte, vor dem Problem stehe, dass der Schulgesang nach allgemeiner Konvention seine ästhetischen Normen vom Chorklang ableitet. Auf Schweizer Verhältnisse umgesetzt, könnte Haid's Beitrag Hinweise für den Umgang mit dem Naturjodel im Schulunterricht geben.

Auch der Beitrag von THOMAS NUSSBAUMER (Innsbruck) "Zur Ästhetik funktionaler Volksmusik. Eine Anregung für den schulischen Musikunterricht" weist darauf hin, dass der regional gebundenen Volksmusik andere musikalisch-ästhetische Konzepte zu Grunde liegen als der weitgehend normierten internationalen 'Kunstmusik', wie sie an Musikschulen, Konservatorien und Musikuniversitäten gelehrt wird. Nach den Kriterien der 'klassischen' Musikausbildung beurteilte Volksmusik führt zu einer Akzeptanzbarriere bei Lehrern und besonders bei den Schülern.

Der Beitrag von GERHARD SAMMER (Innsbruck) vermittelt einenteils den Ablauf der Veranstaltung "Schulische Blitzlichter zum Thema Volksmusik", durch die das Symposium mit einer Begegnung von Schülern, Lehrern, Volksmusikforschern und Volksmusikanten eröffnet wurde, und andernteils die Ergebnisse einer von ihm am Innsbrucker Gymnasium Sillgasse durchgeführten Umfrage bei 253 Schülerinnen und Schülern aller gymnasialen Schulstufen zum Stellenwert der Volksmusik im Rahmen ihrer Hörgewohnheiten und musikalischen Aktivitäten. Dabei wird die Problematik der Vermittlung volksmusikalischer Inhalte im schulischen Musikunterricht verdeutlicht. Die Umfrage ergab, dass die wenigsten Schüler traditionelle regionale Volksmusik von kommerzieller überregio-

naler volkstümlicher Musik unterscheiden können, was auf die Verwendung des Begriffs "Volksmusik" für volkstümliche Unterhaltungsmusik in den Medien zurückzuführen ist.

Einen ebenfalls nachahmenswerten Ansatz für die Einbindung traditioneller Volksmusik in den Schulunterricht liefert PATRICK MAZELLIER (Saint-Donat-sur-l'Herbasse) mit seinem Beitrag "Feldforschungen in der Dauphiné und im Vivarais und ihre Umsetzung im Musikschulunterricht". Die traditionelle Volksmusik in diesem Bereich der französischen Alpen war geprägt von sehr differenzierten und anlassgebundenen mündlichen Liedüberlieferungen und vor allem von einer spezifischen Tanzgeigerpraxis, welche noch heute als das regionale volksmusikalische Identitätsmerkmal gilt, wobei die herausragendste Gattung der Rigodon, ein in raschem Tempo ausgeführter geradtaktiger Tanz, ist. Der Musikschullehrer und Volksmusikforscher Patrick Mazellier bemüht sich seit vielen Jahren um die detailgetreue Dokumentation und Rekonstruktion der Volksmusikpraxis dieser Region und insbesondere um die praktische Vermittlung der Tanzgeigermusik im Musikschulunterricht. Sein didaktisches Konzept orientiert sich an den in seiner Region üblichen traditionellen Vermittlungsformen: Einüben der Musikstücke nach dem Gehör unter Berücksichtigung der Tanzpraxis, Memorieren, auch durch das Singen der Stücke usw.

Die Beiträge aus Deutschland und aus der Schweiz können eigentlich als Negative in dieser Sammlung angesehen werden, was schon aus ihren Titeln hervorgeht. Einerseits steht da die Frage von GÜNTHER NOLL (Köln) "Volksmusik – ein Thema des Musikunterrichts?", andererseits die These von BRIGITTE BACHMANN-GEISER (Bern) "Volksmusikforschung und Musikpädagogik in der Schweiz – (k)ein Thema"! Noll sagt, dass das Thema 'Volksmusik' im Musikunterricht der allgemein bildenden Schule in der Bundesrepublik Deutschland eine didaktische Randposition einnehme. Er führt das auf mangelnde Sachkompetenz oder auch Vorurteile bei der Lehrer- und Schülerschaft zurück. Er berichtet jedoch auch von Sondermassnahmen zur Vermittlung und Förderung tradierter Musik in der Schule, welche jedoch von aussen (z.B. Dialektpflege) an das Schulfach Musik herangetragen werden. Am Schluss seines Beitrags versucht Noll in zehn Thesen eine Antwort zu geben und auf begehbbare Wege hinzuweisen, die zu einer Änderung der gegenwärtigen Situation führen könnten.

Die in diesen Beiträgen behandelte Thematik ist gerade zum jetzigen Zeitpunkt für die Schweiz besonders aktuell, weil die Diskussion zu einer Neuorientierung der musikalischen Bildung in unserem Land in Zusammenhang mit Art. 69 Abs. 2 "Der Bund kann kulturelle Bestrebungen von gesamtschweizerischem Interesse unterstützen sowie Kunst und Musik, insbesondere im Bereich der Ausbildung, fördern" der neuen Bundesverfassung der Schweiz in eine entscheidende Phase tritt. Dieser Artikel schliesst die juristische Lücke zwischen Verfassung und gelebter Kulturförderung des Bundes, stellt die Grundlage für das geplante Kulturförderungsgesetz (KFG) dar und bietet die Chance, die Kulturpolitik des Bundes sowie ihr Zusammenspiel mit den Kantonen, Gemeinden und Privaten zu überdenken und neu zu organisieren. In diesem Zusammenhang erhielt ich vom Bundesamt für Kultur (BAK) den Auftrag, in Zusammenarbeit mit anderen Experten aus allen Musiksparten und aus der Musikforschung und -pädagogik einen Bericht zur aktuellen Lage im Bereich der Volksmusik auszuarbeiten. Darin versuche ich aufzuzeigen, wo und wie die volksmusikalische Bildung sowie Aus- und Weiterbildung angegangen und unterstützt werden können. In den Beiträgen der hier vorgestellten Publikation fand ich dann zu meiner Freude die Bestätigung, dass ich in diesem Bericht den richtigen Ansatz gewählt hatte. Nun ist zu hoffen, dass in absehbarer Zukunft auch die Schweiz ähnliche Initiativen wie "Mit allen Sinnen" in Österreich vorweisen kann.

Silvia Delorenzi-Schenkel

Engagement der Musikhochschule Luzern für die Volksmusik

An den schweizerischen Institutionen der musikalischen Berufsausbildung führte die Volksmusik während der vergangenen Jahrzehnte eher ein Mauerblümchendasein. Unter dem Gesichtspunkt, dass die Schweizer Volksmusik wesentlich mit der Innerschweiz und dem Alpenraum verbunden ist, beabsichtigt die Musikhochschule Luzern, diesem Musikbereich vermehrte Beachtung zukommen zu lassen. Das internationale Musikfestival Alpentöne, das im Sommer 2005 wiederum in Altdorf zur Durchführung gelangt, vor allem aber auch die Bestrebungen zur Schaffung eines Volksmusikhauses in Uri bieten dazu nützliche und viel versprechende Anknüpfungspunkte.

Das Luzerner Konservatorium, die Akademie für Schul- und Kirchenmusik und die Jazzschule Luzern, die sich 1999 zur Musikhochschule Luzern zusammenschlossen, messen traditionell der musikalischen Breitenentwicklung in der Region und deren Anbindung an die internationale Musikmetropole Luzern hohe Bedeutung zu. In Schwerpunktsbereichen wie Blasmusik, Chorwesen, Kirchenmusik und Jazz bestehen auch Berührungsflächen zur Volksmusik, was sich schon seit längerer Zeit in entsprechenden Aktivitäten von Lehrpersonen wie Roland von Flüe, Hans Kennel oder Wolfgang Sieber, aber auch in einer MHS-Studie zum schweizerischen Blasmusikwesen oder einer bevorstehenden Publikation über den Volksliedsänger Hans Roelli niederschlägt.

Im April 2004 führte das Institut Weiterbildung & Musikvermittlung erstmals einen Workshop "Schweizer Volksmusik aktuell" für Lehrpersonen an Musikschulen durch (Kursleitung: Noldi Alder, Markus Flückiger, Dani Häusler, Fabian Müller). Darauf aufbauend plant die MHS nun auf das Studienjahr 2005/06 die Lancierung eines Nachdiplomkurses "Schweizer Volksmusik". Die dabei angestrebte Zusammenarbeit mit der GVS und zielverwandten Institutionen in der ganzen Schweiz soll zum Ausbau und zur Stärkung des volksmusikalischen Netzwerks in der Schweiz und im Alpenraum beitragen.

Franz-Xaver Nager, Institut Weiterbildung & Musikvermittlung
www.musikhochschule.ch

Musikalische Walliser Sammlung Burgener

von Rosemarie Gruber-Hofer

Die Gebrüder Burgener aus Zermatt haben urchig und im Tal bekannte Volksmusik komponiert. Beide sind Priester und haben in stillen Stunden manche aus dem Geist der Region atmende volkstümliche Lieder, Gesänge und auch Instrumentalstücke geschrieben und zum Volk gebracht.

Karl Burgener (1918-1994) war Pfarrer in St. Niklaus, dem bekannten Bergführerdorf im Zermattental. Er hat ein reiches musikalisches Erbe hinterlassen. Während Jahrzehnten war er Dirigent der Dorfmusik und des Kirchenchors und komponierte 126 Werke religiöser und weltlicher Musik. Der Schaffensfreude des Autors verdanken 90 Lieder im Volkston ihre Entstehung. Es sind meist vierstimmige Partituren, wobei die Texte zum Teil von seiner Schwester, **Lea Imboden-Burgener**, in reinem Walliserdeutsch geschrieben wurden.

Bekannte Titel sind:

- *Mis Wallis han i gärü*, – *Festliches Wallis*, – *Berge der Heimat*, – *He Josy tanz mit mier*, – *Zwei luschtigi Musikantu* (*Ds Muri und ds Medi*) – *Ds Schatzji* – *Dr Äplertanz* und andere mehr

German Burgener, geboren 1936, ist Pfarrer in Steg-Hohtenn.

- Er schrieb 40 Lieder, z.B. – *Besteigung des Matterhorns*, – *Ds Kathrineli*, – *D Ländlermüsig*, – *Ds Findleralpurscht*

Dazu verfasste er eine Reihe von Instrumentalstücken. Diese wurden 1983 in einer Notenmappe zusammengefasst und veröffentlicht. Bekannt sind: – *Der Rhonetaler-Ländler*, – *Der Matterhornmarsch*, – *Im shenu Saas*, – *Tabaku und hengertu* [*Pfeife rauchen und plaudern*], – *Dr Schieber*, – *Dr fröhlich Handörgeler* und weitere mehr

Sein *Alexander Burgener-Marsch* ist einem nahen Verwandten gewidmet, den man noch heute den König der Bergführer nennt. Dieser ist bekannt geworden durch grosse Erstbesteigungen und hat 1911 auf tragische Weise an der Jungfrau sein Leben verloren.

Die Notenmappe von **German Burgener** wurde inzwischen auf über 100 Titel erweitert und so der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

1982 wurden von den **Geschwistern Burgener** drei Musikkassetten mit ausschliesslich eigener Musik produziert. Sie tragen den Titel *Mis Wallis han i gärü*. Später erschien im Rotten-Verlag Visp das Burgener-Liederbuch. Es enthält 150 von beiden Brüdern verfasste Lieder in zweistimmiger Schreibweise und mit zusätzlicher Bezifferung.

Sie sind wie folgt eingeordnet: *Volk und Heimat* – *Sommer und Winter* – *Alltag und Leben* – *Glück und Liebe* – *Spiel und Tanz* – *Glaube und Gebet* – *Prosa und Poesie*

Ein wirklich überaus reiches Schaffen der beiden Komponisten, welches verdient, von einem breiten Publikum und weit über das Oberwallis hinaus beachtet und wahrgenommen zu werden.

Im August 2004

Weiter Auskünfte bei:
Rosemarie Gruber-Hofer
Feldstr. 13
3924 St Niklaus
Tel/Fax: 027 956 13 26



No. Josi, tanz mit mir!

Prof. Dr. Hans-Joachim Lauth



De Schatzen

Black: Kurt Gundersen
Folger Law Institute, Inc.



Mis Wallis han i gäru
Gesang und Musik
aus dem Oberwallis und vom Matter
Geschwister Burgener

29 Matterhornmarsch

...and budgetary



9 Der Schieber, Ländler

Series 2000

