

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



Die GVS am Ziel

20 Jahre Sammlung Hanny Christen

Appenzellermusik auf alten Tonträgern

**Musik für Büchel: Neue Erkenntnisse,
aktuelle Tendenzen**

Die Schweizer Geigentage

**Physico-mathematical scale of
Helvetic-roman fistula thurga**

Titelbild:

Schallplattenhülle mit Weglisalpstubele 1904

Foto zur Verfügung gestellt von Joe Manser

Impressum

Bulletin

Publikationsorgan der GVS/SMPS und der CH-EM

Redaktion: Silvia Delorenzi-Schenkel, Dieter Ringli

Kontakt:

Fabian Müller

Wolfbachstr. 15

CH-8032 Zürich

Nachdrucke nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Redaktion

Editorial	5
Die GVS hat ihre Ziele erreicht und löst sich auf Alois Gabriel	7
2022 - 20 Jahre Sammlung Hanny Christen Fritz und Annerose Krey	11
Appenzellermusik auf alten Tonträgern Joe Manser	15
Musik für Büchel: Neue Erkenntnisse, aktuelle Tendenzen Yannick Wey	30
Das Projekt BüchelBox Yannick Wey	39
Aus dem Leben eines Nachspielers Köbi Gantenbein	41
Das Musikerbe des Alpsteingebiets durch Publikationen fördern Barbara Betschart und Marc-Antoine Camp	44
Die nationale Strahlkraft des Hauses der Volksmusik soll gestärkt werden Werner Schibig	47
Die Schweizer Geigentage Markus Brülisauer und Elena Kaiser	49
Neuerscheinungen des Müllrad-Verlags im 2020	52
Hommage à Ernst Lichtenhahn (1934-2019) François Borel	55
Omaggio a Bruno Netti (1930-2020) Marcello Sorce Keller	59
Physico-mathematical scale of Helvetic-roman fistula thurga Rolphe F. Fehlmann	63

Editorial

Diese Ausgabe unseres Bulletins ist aus mehreren Gründen sehr speziell und es ist unumgänglich, dass ich an dieser Stelle darauf hinweise. Das Jahr 2020 das diesem Bulletin auch die Nummer gibt, hat von uns allen wegen der Corona-Pandemie viele Anpassungen gefordert, weil bestimmte Termine abgesagt oder verschoben werden mussten. So musste die GVS ihre Jahresversammlung 2020 auf den Herbst verschieben. Der Verein wurde eigentlich per Ende 2019 aufgelöst und die auf März 2020 geplante Jahresversammlung war als offizielle Auflösungsversammlung vorgesehen. Aus diesem Grund habe ich entschieden, die letzte Ausgabe des Bulletins in dieser Form erst anfangs dieses Jahres herauszugeben. Diese Verzögerungstaktik hat sich aber auch positiv ausgewirkt, weil so im Laufe des Jahres 2020 noch neue Beiträge angenommen werden konnten. Ob das Bulletin als Printausgabe weiterhin von der CH-EM publiziert wird, ist noch nicht entschieden. Ich bin aber überzeugt, dass wir mit dem Bulletin 2020 wieder interessante Beiträge anbieten können.

An erster Stelle möchte ich auf den besonderen Beitrag von **Alois Gabriel** „*Die GVS hat ihre Ziele erreicht und löst sich auf*“ zur 40-jährigen Geschichte der GVS hinweisen. Das Bulletin war bis zum Schulterchluss mit der CH-EM im Jahr 2001 das Organ der GVS und enthielt vorab Mitteilungen an die Vereinsmitglieder und 1-2 kleinere Artikel. Dank der gemeinsamen Herausgabe mit der CH-EM, erstmals mit der Nummer 2002/2003, wurde daraus ein eigentliches Jahrbuch mit Artikeln, Buch- und Tonträgerbesprechungen und Publikationshinweisen, die die Interessen der Mitglieder beider Vereine abdecken sollten. In dieser Form wurde das Bulletin auch eine wichtige Publikation für Bibliotheken und Archive, die seither mit der Printausgabe bedient wurden. Neu war, dass das Bulletin auch als online-Edition auf den Websites der GVS und der CH-EM aufgeschaltet wurde und seither eine weltweite und kostenlose Einsicht garantiert ist.

Die von der GVS bis zu ihrer Auflösung abgedeckten Tätigkeiten werden künftig in vorbildlicher und kompetenter Weise durch das Haus der Volksmusik in Altdorf UR und das Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik im Roothuus Gonten zeitgemäss weitergeführt. Davon zeugen einerseits die Berichte von **Werner Schibig** zum Thema *Nationale Strahlkraft des Hauses der Volksmusik* und von **Markus Brülisauer** und **Elena Kaiser** über die vom Haus der Volksmusik im Ballenberg erstmals organisierten *Schweizer Geigentage*, und andererseits der Bericht von **Barbara Betschart** und **Marc-Antoine Camp** zum *Wirken des Roothuus Gonten* mit seiner Förderung des Musikerbes des Alpsteingebiets. Es freut mich sehr, dass wir in diesem Bulletin auch den vom Gründervater des Roothuus Gonten, **Joe Manser**, verfassten Artikel „*Appenzellermusik auf alten Tonträgern*“ veröffentlichen dürfen und damit einem weiteren Leserkreis die Möglichkeit geben, die Ergebnisse seiner umfassenden Nachforschungen auf diesem Gebiet bekannt zu machen.

Wir alle gedenken sicher lieben Menschen, die Opfer des Corona-Virus wurden, aber in diesem Bulletin sollen lediglich einige wichtige Persönlichkeiten für die Musikethnologie und die Schweizer Volksmusik erwähnt und geehrt werden. **Marcello Sorce Keller** hat die *Ehrung* des grossartigen Musikethnologen **Bruno Nettl (1930-2020)** auf Englisch und Italienisch und **François Borel** die „*Hommage à Ernst Lichtenhahn (1934-2019)*“ auf Französisch übernommen. An dieser Stelle möchte ich noch erwähnen, dass der Schulterchluss zwischen GVS und CH-EM mit der gemeinsamen Publikation des Bulletins das Verdienst von Ernst Lichtenhahn war. Mir ist es ein besonderes Anliegen, an dieser Stelle noch zwei weitere wichtige Persönlichkeiten der Volksmusikszene zu erwähnen, die in diesem schicksalhaften Pandemiejahr verstorben sind. Schon von seiner Krankheit gezeichnet, hat der österreichische Tanzmusiker, Lehrer und Volksmusik-Forscher **Rudolf Pietsch (1951-2020)**, doch noch mit seiner Gruppe als Leiter an den Schweizer Geigentagen im Ballenberg teilgenommen (siehe entsprechenden Bericht in diesem Bulletin). Am 5. Februar 2020 ist er in Krems an der Donau verstorben. Am 13.11.2020 ist der bekannte Klarinettist (Mitglied der GVS) und weltweit bekannte Zahnarzt **Thomas Marthaler (1929-2020)** seiner Infektion mit dem SARS-CoV2 im 91. Lebensjahr erlegen.

Trotz der Auflösung der GVS widmen sich **Fritz und Annerose Krey** weiterhin ihrem Projekt „2022 – 20 Jahre Sammlung Hanny Christen“ zur Ehrung der Basler Forscherin Hanny Christen, deren Volksmusik-Sammlung durch die Herausgabe von Fabian Müller mit Unterstützung der GVS in seinem Mülirad-Verlag bekannt wurde. In diesem letzten Bulletin soll der seit 2006 von **Peter Gisler** geführte **Mülirad-Verlag** mit seinen im 2020 erschienen Publikationen besonders erwähnt werden.

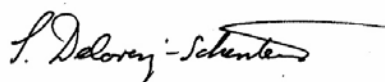
Bei einem ganz besonderen Projekt, das wir hier vorstellen dürfen, geht es um den wenig bekannten Verwandten des Alphorns, den Büchel. Der Musiker (Trompeter) und Musikwissenschaftler **Yannick Wey** hat sich nicht nur der wissenschaftlichen Erforschung dieses Instruments gewidmet, sondern auch seinem Klang, indem er sich mit dem Alphornspieler **Balthasar Streiff** zusammentat und **Büchelmusik** in Noten (Herausgabe im Mülirad-Verlag) und auf CD (Herausgabe im Zytglogge-Verlag) veröffentlicht hat.

Im „Corona-Jahr“ mussten sehr viele Festivals und Konzerte abgesagt oder verschoben werden. Dafür aber können wir auf frühere Editionen solcher Anlässe zurückblicken und darauf hoffen, dass wir sie in naher Zukunft wieder zu unseren musikalischen Erlebnissen besonderer Art zählen dürfen. In diesem Sinne lässt sich **Köbi Gantenbeins Eröffnungsrede zum Festival Alpentöne 2019** hier nachlesen.

Wie schon erwähnt, konnten dank meiner Verzögerungstaktik bei der redaktionellen Fertigstellung dieser letzten Bulletinausgabe, noch weitere Beiträge aufgenommen werden. Zu diesen gehört der Beitrag von **Rolphe F. Fehlmann**, auf den ich schon seit über zwei Jahren gewartet habe, nachdem ich sein Referat an einer Tagung der CH-EM hörte. Es geht dabei um die physische und mathematische Erforschung der *fistula thurga*, ein Instrument der alten Helvetier aus dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, die bei einer Ausgrabung in Eschenz TG gefunden wurde.

Zum Schluss möchte ich mich von allen Mitgliedern der GVS und der CH-EM sowie allen Autoren der vielen wertvollen Beiträge für dieses Bulletin mit einem grossen Dank für das Interesse an dieser Publikation verabschieden.

Silvia Delorenzi-Schenkel



Die GVS hat ihre Ziele erreicht und löst sich auf

Die GVS wurde vor 40 Jahren gegründet und hat eine bewegte Geschichte hinter sich

Alois Gabriel

Im Frühjahr 1978 wurde an einem Kolloquium der Nationalen Schweizerischen UNESCO-Kommission zum Thema „Probleme der Volksmusik in der Schweiz“ beschlossen, eine „Interessengemeinschaft für die Volksmusik in der Schweiz“ zu gründen. Anlass dazu gab u.a. ein Appell der UNESCO (Paris) an die westlichen Staaten, sich vermehrt für die Pflege des nationalen Kulturerbes einzusetzen. Die Interessengemeinschaft bezeichnete an ihrer ersten Tagung im August 1978 folgende Ziele:

- **Errichtung einer Dokumentationsstelle für die Volksmusik sowie einer Musikinstrumentensammlung;**
- **Erstellung eines Verzeichnisses von Personen und Institutionen, die auf dem Gebiet der Volksmusik tätig sind;**
- **Gründung einer Vereinigung für die Volksmusik in der Schweiz.**

Am 22./23. September 1979 wurde in Vissoie (VS) das dritte dieser Ziele erfüllt und die **Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz** gegründet. Die erste Generalversammlung von 1980 genehmigte die Statuten und wählte für den Vorstand Vertreter aus den vier Sprachregionen der Schweiz:

- **Lance Tschannen** (Präsident / Leiter der Abteilung Kulturprogramme beim Schweizer Radio International)
- **Christine Burckhardt-Seebass** (Deutschschweiz)
- **Marcel Cellier** (Romandie)
- **Gion Antoni Derungs** (rätoromanische- und italienischsprachige Schweiz)
- **Beat Halter** (Kassier)
- **Mario Müller** (Schweizerische UNESCO-Kommission)
- **Ernst Roth** (Sekretär).



Die Zahl der Mitglieder stieg von ursprünglich 20 auf rund 100 an. In den letzten Jahren gelang es, vermehrt Leute aus der aktiven Volksmusikszene als Mitglieder zu gewinnen, während es gleichzeitig immer schwieriger wurde, Vorstandsmitglieder aus der Romandie zu gewinnen.

Dem statutarisch festgelegten Vereinszweck (Erforschung und Förderung der schweizerischen Volksmusik) ist die GVS über die Jahrzehnte treu geblieben. Bei der Wahl der Schwerpunkte ihrer Tätigkeit hat sie jeweils den Zeiterscheinungen Rechnung getragen.

Zusammenarbeit mit Institutionen und anderen Organisationen

- **Schweizer Musikrat (SMR):** Von 1981 bis 2017 war die GVS dessen Mitglied. Mit Lance Tschannen stellte sie 1978 bis zu seinem Tod 1984 den Präsidenten. Bis 2015 war sie ständig im Vorstand vertreten und setzte sich als einziges Mitglied des SMR aus dem Bereich der Volksmusik für deren Belange ein.
- **International Council of Traditional Music (ICTM):** Die Verbindung zu dieser Organisation begann 1986 mit der Gründung eines schweizerischen Nationalkomitees, in welchem GVS-Mitglieder an massgebender Stelle mitwirkten. Eine Belebung erfuhr die Beziehung 1994 mit der Gründung der Schweizerischen Gesellschaft für Ethnomusikologie (CH-EM), die zugleich die Funktion des Nationalkomitees des ICTM übernahm. Auch in der CH-EM wirkten GVS-Mitglieder aktiv mit. Ausserdem wurde seit 2002 das Bulletin der GVS gemeinsam mit der CH-EM herausgegeben.
- Eine partnerschaftliche Zusammenarbeit bestand überdies mit **Pro Helvetia**, der **SRG**, **Migros-Kulturprozent**, **UNESCO-Kommission** und **SUISA**. Kontinuierlich ausgebaut wurde der Gedankenaustausch mit wichtigen volkskulturellen **Verbänden** (Blasmusikverband, Jodlerverband, Pfeifer- und Tambourenverband, Verband Schweizer Volksmusik VSV, Schweizerische Trachtenvereinigung). 2011 wurde die GVS Mitglied des Vereins **Goldener Violinschlüssel** und freute sich, dass schon einigen ihrer Mitglieder dieser Preis verliehen wurde. Seit 2016 war die GVS Mitglied der **IG Volkskultur**.

Die GVS und die Kompetenzzentren für Volksmusik

- Die GVS war Gründungsmitglied der **Aktionsgemeinschaft für das Kornhaus Burgdorf** und in dessen Stiftungsrat vertreten. Dieses 1991 eröffnete Museum für Volkskultur musste 2005 wegen langjähriger Unterfinanzierung und unüberwindlicher betrieblicher Schwierigkeiten geschlossen werden.
- **Das Haus der Volksmusik** in Altdorf konnte die dadurch entstandene Lücke für den Teilbereich Volksmusik schon ein Jahr später schliessen. Die GVS war bei der Planung dieses Kompetenzzentrums massgeblich beteiligt und unterstützte es seither personell sowie projektbezogen auch finanziell.
- Eine enge Zusammenarbeit bestand ebenfalls zwischen der GVS und dem **ROOTHUUS GONTEN, Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik** und dem **Schweizer Zither-Kulturzentrum Trachselwald**.

Die Verankerung in diesen Zentren erleichterte es der GVS ein Netzwerk mit aktiven Volksmusikern in allen Regionen der Schweiz aufzubauen. 2008 liess sich die GVS im Handelsregister des Kantons Uri eintragen und hatte seither ihren Sitz in Altdorf.

GVS-Publikationen

- **Volksmusik in der Schweiz:** Als erste Buchproduktion der GVS entstand 1985 der Bild- und Textband „Volksmusik in der Schweiz“ mit Fachartikeln verschiedener Autoren. Es war dies das erste thematisch und geographisch umfassende Werk über das Volksmusik-leben in der Schweiz.
- **Die instrumentale Volksmusik:** 1989 erschien dieses Grundlagenwerk von Ueli Mooser. Gedacht als Fachbuch für Musiklehrkräfte und Musikanten mit theoretischer Vorbildung, fand diese Publikation im Laufe von fast drei Jahrzehnten immer wieder Abnehmer. Seit Februar 2018 steht das Buch vollständig aktualisiert, überarbeitet und mit neuen Noten- und Tonbeispielen versehen auf www.volksmusik.ch online zur Verfügung.
- **Schweizer Volksmusik in Theorie und Praxis:** Als Ergänzung zu diesem Standardwerk von Ueli Mooser wurden die praxisbezogenen Arbeiten von vier Musikern für eine separate Online-Veröffentlichung ausgewählt und anfangs 2020 aufgeschaltet. Sie beinhalten zahlreiche spielpraktische Erklärungen und Anleitungen von Fränggi Gehrig (Akkordeon), Markus Flückiger (Schwyzerörgeli), Dani Häusler (Klarinette) und Andreas Gabriel (Geige).
- **Volksmusik im Jahreskreis:** Diese vierteilige CD-Serie von 1993 vermittelte mit 80 sorgfältig ausgewählten Instrumentalstücken und Liedern einen repräsentativen Querschnitt durch die Vielfalt der Volksmusik in der Schweiz.

- **Hanny-Christen-Sammlung:** Nach fast zehnjähriger Vorarbeit eines Editorenteams unter der Leitung von Fabian Müller veröffentlichte die GVS 2002, in Zusammenarbeit mit dem Mülirad Verlag, die Schweizer Volksmusik-Sammlung von Hanny Christen in einer 10-bändigen Edition.



Vernissage im Kornhaus Burgdorf

Die über 10'000 Melodien, die Hanny Christen (1899-1976) zwischen 1940 und 1960 zusammengetragen hatte, wurden damit allen Interessierten zugänglich gemacht. Von dieser, in ihrer Art einmaligen, Notenedition gingen seither wesentliche Impulse zur Bewahrung und Erneuerung der instrumentalen Volksmusik der Schweiz aus. In Zusammenarbeit mit der Schweizerischen Nationalphonotheek in Lugano und der finanziellen Unterstützung von MEMORIAV wurden 2013 die rund 50 in mehrjähriger Arbeit erschlossenen Tonbänder, auf welchen Hanny Christen ihre Feldaufnahmen festgehalten hatte, auf der online Datenbank der Schweizerischen Nationalphonotheek und auf derjenigen von MEMORIAV veröffentlicht.

- **Schweizer Volksmusik:** 2006 förderte und unterstützte die GVS die Herausgabe von Dieter Ringlis „Schweizer Volksmusik“, einem historischen Überblick über ausgewählte Kapitel der Schweizer Volksmusik und ihrer Erforschung, in welchem erstmals weniger bekannte Bereiche wie die Ländler- und Populärmusik berücksichtigt wurden. Nachdem das Buch vergriffen war, bemühte sich die GVS in Form eines Projekts um eine zweite erweiterte und mit Beiträgen von führenden Volksmusikantinnen und Volksmusikanten ergänzte Auflage, die 2017 herauskam.
- **CD-Reihe Neue Volksmusik:** Von 2007 bis 2016 war die GVS an der Produktion von insgesamt 36 CDs des Sublabels „Neue Volksmusik“ der Reihe Musiques Suisses vom Migros-Genossenschafts-Bund, zusammen mit dem Haus der Volksmusik, Pro Helvetia und der SUISA-Stiftung beteiligt. Hervorzuheben ist, dass die Zusammenstellung und der Begleittext der ersten Produktion „Schweizer Volksmusik im Wandel der Zeit“ von den Vorstandsmitgliedern Alois Gabriel und Dieter Ringli und der letzten „Vüna bëla! Panorama popolare ticinese“ von Präsidentin Silvia Delorenzi-Schenkel realisiert wurden.
- **Die Neue Volksmusik:** Die 2015 von Dieter Ringli und Johannes Rühl verfasste Publikation „Die Neue Volksmusik“ entstand im Rahmen eines Forschungsprojekts der Hochschule Luzern. Sie beleuchtet die jüngsten Entwicklungen der Schweizer Volksmusik. Die GVS leistete einen namhaften Beitrag an die Entstehungskosten.

40 Jahre GVS – ein Jubiläum und Anlass sich Fragen zur Zukunft zu stellen

Die GVS blickt nach 40 Jahren auf eine inzwischen lange und erfolgreiche Zeit zurück. Zweck der GVS war „*die Erforschung und Förderung der schweizerischen Volksmusik und ihre Anerkennung im Musikleben*“ (GVS-Statuten Art.2) Vieles haben wir in den letzten Jahren dazu beigetragen. Zwar ist das Bemühen um die Förderung der Volksmusik immer noch nötig und wichtig. In den letzten Jahrzehnten haben sich aber, auch mit Unterstützung der GVS, zwei Zentren etabliert:

- **Haus der Volksmusik** in Altdorf: Das Team des HdVM dokumentiert, erforscht, vermittelt, fördert und berät rund um die Schweizer Volksmusik. Es organisiert Kurse und Veranstaltungen, führt Kinder- und Jugend-Musiklager durch, kooperiert mit zielverwandten Institutionen, Verbänden sowie Vereinen und pflegt den Austausch im In- und Ausland.
Als Mitglied des **Trägervereins HdVM** kann man diese Arbeit finanziell unterstützen und von Ermässigungen z.B. bei Kursbesuchen profitieren.
- **ROOTHUUS GONTEN, Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik:** Es ist ein Ort der Archivierung, Forschung und Vermittlung der Appenzeller und Toggenburger Volksmusik. Es sammelt und bewahrt Zeugnisse dieser traditionsreichen Musikrichtung und begleitet sie mit wissenschaftlichen Arbeiten, geselligen musikalischen Veranstaltungen, Kursen und neuartigen Projekten in die Zukunft.
Auch hier können Freunde der Volksmusik als Mitglieder im **Gönnerverein ROOT-HUUS GONTEN** diese Arbeiten unterstützen.

Zusätzlich ist die **Interessengemeinschaft Volkskultur (IGV)** als übergeordnete Institution erstarkt und verwaltet im Auftrag der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia den Volkskulturfonds. Mit den Mitteln des Fonds fördert sie den nationalen und regionalen Austausch, herausragende Talente und Vermittlungsprojekte.

Aufgrund dieser erfreulichen Entwicklung setzte sich beim aktuellen Vorstand im Jubiläumsjahr die Meinung durch, dass sich die bisherige Tätigkeit der GVS inzwischen weitgehend erübrigt oder positiv formuliert: **Die GVS hat ihren Zweck erfüllt.**

Da sich im Vorstand der GVS überdies auf 2020 grosse personelle Veränderung ergeben hätten – der Rücktritt der langjährige Präsidentin und einiger Vorstandsmitglieder stand an – hat der Vorstand beschlossen, den Mitgliedern den **Antrag auf Auflösung des Vereins auf die Jahresversammlung 2020** zu stellen. Dazu wurden im Sommer 2019 alle Mitglieder schriftlich befragt und dabei auch darüber informiert, wie das Vereinsvermögen im Sinne der Statuten verwendet werden sollte. Der Vorstand schlug vor, das Geld zu zwei Dritteln dem **Haus der Volksmusik** in Altdorf (unserem Geschäftssitz) und zu einem Drittel dem **ROOTHUUS GONTEN** zukommen zu lassen. Diese Umfrage hat ergeben, dass die statutarisch geforderten zwei Drittel aller Mitglieder mit dem Antrag des Vorstandes einverstanden sind.

Dem aktuellen Vorstand

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

ist es ein grosses Anliegen all den treuen GVS-Mitgliedern, den zahlreichen grosszügigen Gönnern und insbesondere den ehemaligen Vorstandskolleginnen und -kollegen für ihren uneigennütigen Einsatz um den Erhalt und die Förderung dieses wertvollen Volkskulturguts von ganzem Herzen zu danken. Es hat sich gelohnt.

2022 - „20 Jahre Sammlung Hanny Christen“

Fritz und Annerose Krey

Im Jahre 2002 wurde von Fabian Müller und der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz GVS die zehnbändige Edition der von Hanny Christen gesammelten Schweizer Volksmusik herausgegeben. Mit vielen Gleichgesinnten zusammen hatte Fabian Müller die darin enthaltenden über zehntausend volkstümlichen Melodien, die Hanny Christen im Verlauf ihres Lebens gesammelt hatte, bearbeitet und digitalisiert.

Seit März 2018 ist ein Leitungsteam mit Silvia Delorenzi, Fabian Müller und Peter Gisler damit beschäftigt anno 2022 die in Volksmusikkreisen sehr geschätzte Sammlung erneut in Erinnerung zu rufen. Dies mit verschiedenen Anlässen in Liestal, Geburtsort (1899) von „Christen Johanna“ und in Basel, wo sie seit 1976 im Wolfgottesacker begraben liegt. Eng zusammen mit dem Leitungsteam sind Annerose und Fritz Krey mit Planungs- und Vorbereitungsarbeiten beschäftigt.

Es steht fest, dass im Museum Baselland eine Ausstellung über das „Musighanneli“ durchgeführt wird. Zudem soll im Librum-Verlag Basel, unter der Mitarbeit von Dieter Ringli und Johannes Schmid-Kunz, ein Buch über die Sammlerin und Volkskundlerin entstehen.

Seit Mai 2019 sind Annerose und Fritz Krey damit beschäftigt, das gesamte im Staatsarchiv in Liestal liegende Archivmaterial von Hanny Christen aufzuarbeiten, zu scannen, zu kopieren und in (per Januar 2020 waren es 39) Ordnern abzulegen. Im Januar 2020 traf sich das Leitungsteam zu einer ersten Informationssitzung.

Bei den Recherchen sind wir auf das Tagebuch von Johann Jakob Christen, dem Grossvater von Hanny gestossen. Darin beschreibt er sein Leben; angefangen als Bauernbub, geboren 1825 in Itingen, einem Nachbardorf von Liestal. Es endet mit seinem Todesjahr 1914 in MuttENZ. Dazwischen lag ein erlebnisreiches Leben, das unter anderem einen, nach unserer Meinung, wesentlichen Einfluss auf sein Enkelkind „Hanneli“ hatte.

Von Johann Jakob (vulgo Köbi genannt) zu Johanna (Hanny) Christen

Zitat: „Lebensgeschichte von Jakob Christen, Ingenieur von Jtingen aufgezeichnet zur Kenntnisnahme meiner Kinder.



Jakob Christen

Ich wurde geboren am 12. August 1825 als letztes Kind meiner Eltern. Meine Eltern waren Jakob Christen, Landrat, geb. 8. Dez. 1785, gest. 21. März 1860 und Ursula Meyer von Jtingen, geb. 20. Juli 1790, gest. 22. Dez. 1871. Mein Grossvater Mathis Christen starb 1825. Er starb im selben Jahr wo ich geboren wurde. Er war Bauer, Landwirt in Jtingen“.

So beginnt Jakob Christen seine Aufzeichnungen. Er verbrachte eine glückliche Jugendzeit und erlebte das Jahr mit all seinen Bräuchen und Festen. In seiner Freizeit wurde er frühzeitig zu kleineren, aber auch grösseren Arbeiten im Bauernbetrieb zugezogen. Seine Schulzeit begann 1830 mit dem Eintritt in die Grundschule. Nach eigener Aussage war er ein wilder Bub, der in der Primarschule nur wenig vom Lernstoff mitbekam. Vielleicht passte er sich seinem damaligen Umfeld an, denn das Landvolk des Kantons Basel war zu dieser Zeit voll in die Revolutionswirren verstrickt.

Zitat: „Am 3. August 1833 waren wir alle sonntäglich angezogen und die Mutter hatte vom Vater die Weisung, falls die Basler talaufwärts herankommen sollten, mit uns in die oberen Gemeinden zu flüchten“. Das war sein Alltag; Freiheitsbäume, Revolutionslieder und Freischarenzüge, an denen sein Vater teilnahm. Sein Onkel, der Wirt in Itingen war, übte mit ihm das Kopfrechnen beim Einziehen der Gastrechnungen. Auch war eine Vermessungsarbeit fällig und Jakob kam in seinem Leben zum ersten Mal mit dem Gebiet der „Feldmesserei“ in Berührung. Beim Vater eines Jugendfreundes lernte er zeichnen und malen. Im Jahre 1836 wurde vom Landrat eine Vorlage über die Schaffung einer Bezirksschule abgestimmt. Nach der

bestandenen Aufnahmeprüfung absolvierte Jakob diese, etwas gehobene Schule, während drei Jahren. In diese Zeit fällt auch der Besuch von (Block-) Flötenstunden, die er bei einem Herrn Seber in Liestal besuchen konnte. Dies zusammen mit zwei weiteren Schülern aus Itingen, die Geigenstunden belegten.

Malen, Zeichnen, Flötenstunden? Ist das nicht etwas aussergewöhnlich für einen Bauernsohn?

Zitat: „*Nach meinem Austritt aus der Bezirksschule entschloss ich mich Geometer zu werden. ... Mein Vater erinnerte sich des Herrn Geometer Bader in Basel, der früher auch den Gemeindebann Itingen vermessen hatte. Nach einem Bittgang meines Vaters kam die Zusage und so begann ich am 13. Jenner 1840 die 4 ½ Jahre dauernde Lehre. Dies kostete Fr. 410.-- alter Währung und pro Woche Fr. 4.-- Kostgeld. In diese Zeit fiel auch mein erster Theaterbesuch und ich belegte bei Herrn Neustück einen Kurs im Modellieren in Ton und Gips. Ich bezahlte monatlich 1.60 Fr. Schulgeld.*“.

1843 beendete Jakob Christen seine Lehrzeit als Geometer. In Basel trat er dem Gesangsverein bei. (Am 10. April verreise die Familie Hermann-Christen und meine alte, ledige Tante Barbara Christen nach Amerika. Es waren 40 Landschäftler und 57 Berner...)

Nach einigen, zur Zufriedenheit der Auftraggeber erledigten Vermessungsarbeiten, meldete sich Jakob Christen beim damaligen Stadtbaumeister Melchior Berry, um sich in der Architektur weiterzubilden. Bei ihm arbeitete er vom Dezember 1843 bis Mitte April 1844.

Zitat: „*Ich weiss nicht, wie es gekommen, das Herr Oberst Sulzberger schon im Frühjahr 1844, da ich also erst 18 ½ Jahre alt war, schon auf mich aufmerksam wurde. Ich wurde angefragt, ob ich nicht in Bern eine Art Offizierskurs machen würde. Ich sagte zu und erhielt dann das Aufgebot schon am 18. April in Liestal einzurücken. Ich musste die Artillerie- und Trainrekrutenschule mitmachen. Dies als Rekrut und mit einer vorzeitigen Beförderung, als Unterlieutenant. Gleichzeitig kam der Befehl in die Centralschule in Thun einzurücken.*“.

Fazit: Am 1. Oktober 1847 wurde Jakob Christen, erst 22-jährig zum Kommandanten der Baselbieter Artillerie ernannt.

Im Privaten arbeitete er, mittlerweile verheiratet, als Geometer. Dabei hatte er den Auftrag die Stadt Baden zu vermessen, für die zu erstellende Dufourkarte für das Gebiet von Baselland Unterlagen zu liefern und er arbeitete an der Linienführung und Ausführung der eben gegründeten Centralbahn. 1854 wurde er zum Gemeindepräsidenten von Itingen gewählt. Dank seiner Militärkarriere und seinen Arbeiten in Liestal als Geometer wurde er am 13. Dezember 1858 zum Regierungsrat berufen. So lag der Ankauf des Areals, die Planung und der Bau der Kaserne in Liestal (1861) in seinen Händen.

Im Zuge der politischen Diskussionen, wurde Jakob Christen, als Mitglied der eher konservativen Partei als Regierungsrat abgewählt. In Itingen stand auch nicht alles zum Besten. So wurde er von einem Teil der Itinger Bevölkerung drangsaliert und letzten Endes auch als Gemeindepräsident abgewählt.

Jakob Christen sah sich geruhsam nach einem neuen Betätigungsfeld ausserhalb der Gemeinde Itingen um. Seit geraumer Zeit hatte er Vermessungs- und Planungsarbeiten für die Industriellen-Familie Alioth in Arlesheim zu erledigen. Der Firmenchef, Herr Alioth, und Jakob Christen kannten sich von gemeinsamen Militäraktivitäten. Im September 1878 trat er in die Firma der Familie Alioth ein und wurde Betriebsverwalter. Zitat: „*Am 27. Dezember führten wir die ersten zwei Wagen voll Hausrat und Holz nach Arlesheim, wo ich das alte Schulhaus zu unserer neuen Wohnung gemietet hatte.*“.

Die Familie von Jakob Christen bestand damals aus seiner Frau Maria Gysin (1825/1914) und seinen Kindern Jakob Erwin (27. April 1851), Maria Ida (31. Juli 1852), Karl Alcid (3. Mai 1855), Ernst Oskar, dem Vater von Hanny Christen (18. Oktober 1856), Adolf Julius (1. März 1858), Friedrich Julius (15. März 1860), Ursula Caroline (23. Januar 1862) und Rosa Pauline (9. September 1864).

Jakob Christen arbeitete bis 1878 bei der Florettspinnerei Alioth. Danach suchte er ein Grundstück im unteren Baselbiet wo er in Muttenz, im baselnahen Gebiet „Schänzli“, fündig wurde. Dort gründete er 1878 zusammen mit seinem Sohn Oskar (Vater von Hanny) den Zementwarenbetrieb Beton Christen AG der heute noch, wenn auch unter anderem Namen, aktiv ist.

Doch Halt! Da war in Arlesheim noch etwas ganz Besonderes. Jakob Christen war nicht nur einfach „Gutsverwalter“. Er war auch als Landrat und als Bezirksrichter für den Kanton Baselland tätig. In Arlesheim gründete er zusammen mit den männlichen Angestellten der „Schappe“ eine Krankenkasse (die Kasse für die Frauen existierte schon längere Zeit). 1870 kam er auf die Idee eine Streichmusik-Gesellschaft ins Leben zu rufen. So berief er die Gebrüder Eugen und Erhard Faller zur Mithilfe auf. Eugen Faller wurde zum Präsidenten (?) des Vereins ernannt. Erhard Faller zum Dirigenten des Ensembles. Dieser spielte auch Cello. Der Kern des Orchesters waren die noch jugendlichen Söhne von

Jakob Christen. Alcid spielte Gambe, Oskar und Julius Geige. Die Musikkultur wurde in einem Heftchen zusammengetragen. So beschreibt Hanny, dass sie beim Aufräumen auf das Heft von Julius gestossen ist. (Wir sind am Suchen dieses Heftchens). Gottseidank hat Hanny in ihren Aufzeichnungen die Stücke aufgeschrieben und zumeist mit einer handnotierten ersten Stimme versehen.

Hanny schreibt in ihren Unterlagen (Archivmaterial):

„D Tänzli sy uss de Johr 1870/71. Der Erhart Faller isch e ganze gschickte Ma gsi, alles woner gmacht hett sig em glunge, also Handwärger (Instrumentenbauer) und Musiker... Schottisch Cherli, Hopser (Arlesheimer Tänzli), Walzer, Schottisch, Walzer Cherli «Jetzt hani mys Schätzli scho lang nümme gseh», Galopp, Walzer. Me frogt sich allewyl, wemme die verschiedene Laendler-Walzer-Cherli gseht, ob das nit ganz eifach für d Spielfertigkeit so gschriebe worde isch, und me jedi Umcheerig vom Akkord derzu brucht hett».

Ob sich das Ensemble mit dem Wegzug der Familie Christen 1878 aufgelöst hat ist nicht bekannt.



Alcid Christen Gambe
 Eduard Rudin Flöte
 Oskar Christen Geige
 Fritz Rudin Bassgeige
 Gelestein 1870
 Karl Löw Geige
 Julius Christen Geige
 Erhard Faller Musiklehrer, Cello
 Fritz Häring, Geige
 Karl Häring, Geige

Die auf der Fotorückseite vermerkten Namen sind: Alcid Christen, Gambe; Eduard Rudin, Flöte; Oskar Christen (Vater von Hanny), Geige; Fritz Rudin, Bassgeige; Karl Löw, Geige; Julius Christen, Geige; Erhard Faller, Musiklehrer, Cello; Fritz Häring, Geige; Karl Häring, Geige. Alcid, Oskar und Julius bilden in der Mitte des Fotos ein Dreieck. Datiert ist es mit „Arlesheim 1870“.

Der Sohn Oskar Christen übernahm nach seiner Verheiratung 1885 den Cementwarenbetrieb von seinem Vater. Sein Sohn Walter absolvierte an der ETH ein Studium und stieg danach auch in die Firma ein. Seine Geschwister Marie Elsa (1892), Gertrud und ihre Zwillingschwester Johanna (Hanny) zogen in das Einfamilienhaus am Sonnenweg in Basel, wo Hanny bis zum Ableben 1976 wohnte.

Hanny Christen lebte zur Zeit ihrer Sammlertätigkeit in zwei Welten. Als unverheiratete, nicht studierte Frau, wurde sie von der Öffentlichkeit oft nicht wahr und ernst genommen. Die Demütigungen durch die Gesellschaft – reine Männerwelt – teilte sie (leider?) mit vielen Frauen ihrer Generation. Ob bei ihrer «Forschertätigkeit», bei Kontakten mit Tanzkreisen, vor allem aber bei ihrem Wirken bei Radio Bern musste sie sich erst einmal durchsetzen. Wie oft wurde sie zu einem Termin, zu einem Gespräch eingeladen, um dann mit Wartezeiten konfrontiert oder gar nicht erst empfangen zu werden. Bei ihrer Feldarbeit wurde sie nur widerwillig begrüsst oder sogar schroff abgewiesen. Sie hat diese Szenen mit Namensnennung in ihren Aufzeichnungen detailliert aufgeschrieben. Deshalb möchte ich keine Einzelheiten aufführen.

Die andere Seite ist die selbstbewusste, resolute und von ihrer Mission überzeugte Person, die sich mit einem fast übermenschlichen Eifer an die Arbeit machte. Sie war überzeugt, dass «die Volksmusik» bekannt gemacht werden müsse und deren Zustand, so rein wie nur möglich, erhalten bleiben soll. Dabei duldete sie keine noch so kleinen Änderungen am vorgefundenen Material. Dank ihres «Verhaltens» konnte Fabian Müller anno 2002 einen «Schatz» in der bestehenden Qualität heben.

Ich bin überzeugt, dass das vorgelebte Wirken ihres Grossvaters (dabei dürfen aber auch die weiblichen Personen ihrer Familie nicht vergessen werden) wesentlich dazu beigetragen hat. Verbunden mit den finanziellen Möglichkeiten konnte sie trotz aller Widerständen ihrer Passion nachgehen.

Leider nahmen die negativen Erfahrungen mit der Zeit zu. So wurde Hanny Christen krank. Die Demütigungen und das nicht ernst genommen werden führten mehrmals zu eigentlichen «Burnouts».

Weitere Informationen zum Projekt 2022 sind erhältlich bei:

Fritz Krey, Waldeckweg 6, 4144 Arlesheim,
061 601 55 33, fkreyatgm.ch

Appenzellermusik auf alten Tonträgern

Joe Manser

Dies ist der Titel der Publikation Nr. 9 der Stiftung Roothuus Gonten, verfasst von Joe Manser und erschienen im Februar 2019. Der nachfolgende Artikel ist eine Zusammenfassung der 68-seitigen Dokumentation, welche reich bebildert und mit 20 Notenbeispielen versehen ist, grossenteils Autographen. Einen speziellen Bestandteil der Publikation bildet das Gesamt-Schellackplattenverzeichnis des Roothuus Gonten¹, wobei nicht nur Titel, Interpreten, Plattennummern, Label usw. darin festgehalten sind, sondern meist auch Informationen zu Stücktiteln: ob es ein Walzer, Polka, Marsch, Schottisch ... sei, wo im Roothuus Gonten dazu Notenmaterial greifbar ist und auf welchen anderen Medien die Stücke auch zu finden sind. Der Ausgabe liegt überdies eine CD mit 24 Spuren bei (in vorliegender Zusammenfassung ist das Verzeichnis dazu einsehbar). Das Buch mit integrierter CD ist im Roothuus Gonten zum Preis von CHF 35 erhältlich (PF 5, 9108 Gonten).

Erfüllung eines lang ersehnten Wunschtraums

Den speziellen Moment festhalten, speichern und damit nachfolgenden Generationen zur Verfügung stellen zu können: dies ist/war ein stetes Bedürfnis vieler Menschen zu allen Zeiten. Wie kann man Klang, Gesang, Musik mindestens festschreiben? So liest man von Bischof Isidor von Sevilla (560–636) «Musik vergeht, sofern sie nicht vom Gedächtnis festgehalten wird, denn aufschreiben kann man sie nicht». Und doch entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte eine Notenschrift, mit der man heute fast alles aufschreiben kann. Aber der hörbare Klang, das Lied, das Musikstück, lässt sich das irgendwie festhalten?

Schall war seit eh und je ein Symbol für etwas, das nicht von Dauer ist, das rasch verklingt und dann vorüber und in Nichts aufgelöst ist. Ganz am Anfang des Weges, der über den Phonographen zum Gramophon und vom Sprechzylinder zur Schallplatte führte, stand der weltbekannte Erfinder Thomas Alva Edison. Im Jahre 1887 fand der Deutsch-Amerikaner Emil(e) Berliner eigene Wege der Schallaufzeichnung, indem er anstelle von Edisons Walze die Flachschnitt-Tonaufzeichnung einführte und zum Patent anmeldete. Als reines Abspielgerät war es der mechanische Vorläufer des Plattenspielers. Als bestes Material für die Plattenpressung erwies sich alsbald Schellack (ein Bindemittel, dessen Hauptaufgabe es war, eine Tragschicht für die Schallrillen zu bilden), daher «Schellackplatte», auch nach der Zahl der Rotationen pro Minute als «78er-Platte» bezeichnet.

Bei den Tonaufnahmen wurde anfänglich der Schall mit einem Trichter eingefangen; das Frequenzband blieb stark begrenzt (ca. 180–3500 Hz). Ganz entscheidende Verbesserungen erfolgten diesbezüglich zwischen 1926 und 1928 mit der Einführung des elektrischen Aufnahmeverfahrens mittels eines Mikrofon.

Parallel zu den Schellackplatten waren bis in die Zeit des Ersten Weltkrieges auch noch die Phonographenwalzen aktuell und beliebt: Diese konnte man nicht nur abspielen, sondern solche mit demselben Gerät auch aufnehmen. Allerdings galten die Phonographen oft nur als Jahrmarktattraktion, als halbverachtete Belustigung für Besucher der «Automatenbude», wo gegen Bezahlung Aufnahmen angehört werden konnten. Im Gegensatz zu den Musikautomaten (z.B. Orchestrion, Pianophon, Drehorgeln, Vogelflöten) war die Tonaufzeichnung auf Schallplatte ganz anderer Natur. Erstere produzierten ihre Klänge aufgrund einer mechanischen Steuerung auf Live-Klangerzeugern, die Platten jedoch verewigten den «original» erzeugten Klang und konnten diesen wiedergeben.

Diese analogen Tonträger, mit denen ein lang ersehnter Wunschtraum der Menschheit in Erfüllung ging, sind Hauptbestandteil des vorliegenden Artikels.

Erste Gerätetypen und Aufnahmetechnik

Der Phonograph (Neologismus, griechisch für *Schall- oder Klangschreiber*) ist ein Gerät zur akustisch-mechanischen Aufnahme und Wiedergabe von Schall mithilfe von Tonwalzen. Der Begriff bezeichnet

¹ Die betreffenden Schellackplatten sind in dieser Abhandlung jeweils bezeichnet mit SCH + dazugehöriger Nummer.

eine am 21. November 1877 von Thomas Alva Edison angekündigte, acht Tage später vorgeführte und von ihm am 24. Dezember 1877 zur Patentierung eingereichte «Sprechmaschine». Das Grammophon oder -fon (Neologismus, von altgriechisch *grámma* «Geschriebenes» und *phoné* «Stimme, Laut, Ton») ist ein Gerät zur Aufzeichnung und Wiedergabe von Tönen².

Die ersten regulären Schallplatten (wegen der Markenangabe «Berliner's Gramophone» als «Berliner-Platten» bezeichnet) hatten einen Durchmesser von 17½ Zentimetern und anfänglich noch eine eingravierte Beschriftung anstelle eines Papieretiketts. Die Platten waren bis 1904 lediglich einseitig bespielt und trugen oft auf der Rückseite das jeweilige Markensymbol. Nach 1905 setzte sich die Standardgrösse von 25 Zentimetern durch (mit Spieldauer von ca. drei Minuten). Diese wurde ab 1903 mit einer Platte von 30 Zentimetern Durchmesser ergänzt. Im Gegensatz zur Tonwalze war die Plattenform für Herstellung, Lagerung und Benutzung idealer und in der Produktion kostengünstiger.

Pionierleistungen

In Europa entstanden die ersten Schallplattenaufnahmen am 18. August 1898, und zwar in London; in Berlin entwickelte sich ab 1901 geradezu ein Zentrum der Schallplattenindustrie mit einer Unzahl von Aufnahmestudios. Um auch ausserhalb dieser Studios Tonaufzeichnungen durchführen zu können, bildete sich bald der neue Beruf des «fahrenden Aufnahmeingenieurs». Schon früh wurden «Schweizer Aufnahmen» gemacht, u.a. auch mit Appenzellern – diesen Aufnahmen gingen sogar «Appenzeller-Pionierleistungen» voraus, denn in den Anfängen der Tonaufzeichnung sind zwei Appenzeller von Bedeutung: Johannes Krüsi aus Appenzell Ausserrhoden sowie Joseph Anton Inauen alias «Arnold von der Aue» aus Appenzell Innerrhoden.

Johannes Krüsi

Als Thomas Alva Edison 1877 den Phonographen in einer Art von Geistesblitz erfand und auf einer Skizze festhielt, war es ein Schweizer – genauer ein Appenzeller, dem er die Konstruktion des skizzierten Apparates anvertraute: Johannes Krüsi. Als «die rechte Hand» des berühmten Erfinders Edison wurde ihm oft die Aufgabe gestellt, nach flüchtig hingeworfenen Skizzen den Ideen des Meisters die materielle Gestaltung zu geben, so auch beim Phonographen. Innert 24 Stunden baute Krüsi die erste Sprechmaschine, welche den Namen Phonograph erhielt. Sein Lebenslauf³:

«15.5.1843 (Johann Heinrich) Heiden, † 22.2.1899 Schenectady (New York), ref., von Speicher. Unehel. Sohn der Juditha Krüsi – Heirat 1873 mit Emilie Zwinger, Tochter des Jakob August, Apothekers. Aufgewachsen im Waisenhaus Speicher. Schlosserlehre in St. Fiden (heute Gem. St. Gallen), ab 1864 Weiterbildungsaufenthalte in diversen europäischen Ländern. 1870 Auswanderung in die USA. Ab 1871 Chefmechaniker des Erfinders Thomas Edison, Teilhaber und zum Teil Leiter von verschiedenen Firmen Edisons. 1877 nach dessen Vorgaben Konstruktion des ersten Phonographen, 1879 Mithilfe bei der Entwicklung der Glühbirne, Bau des ersten Grossgenerators. Eigene Erfindungen des Elektrotechnikpioniers waren die sogenannten Kruesi-Tubes, Isolationsleitungen zur unterirdischen Stromverteilung, ein selbstklebendes Isolierband und ein Stromabnehmer für Strassenbahnen. Sachverständiger beim Bau der U-Bahnen von Boston und Baltimore. Die Arbeiter gaben ihm den Ehrennamen «Honest John». Einer seiner Söhne gründete 1960 die Walter- Edison-Krüsi-Stiftung mit Sitz in Herisau; die Stadt Chattanooga (Tennessee) verleiht seit 2001 den Kruesi Spirit of Innovation Award.»

DER Schweizer Schallplattenpionier – ein Innerrhoder:

Arnold Inauen, Opern- & Konzertsänger (1865–1914)

Der erste auf Schallplatten hörbare Schweizer war Arnold Inauen aus Appenzell. Er weilte für eine Tournee im Oktober 1898 in London und wurde dort am 30. September 1898 vor den Aufnahmetrichter geholt. So entstanden an diesem Tag sowie am 8. und 17. Oktober 1898 insgesamt 26 Titel, alle Label «Berliner» auf Format 17½-Zentimeter. Inauen hat bis 1905 zahlreiche weitere Aufnahmen gemacht, darunter viele Schweizerlieder. Auf «Berliner» erschienen diese Aufnahmen unter dem Pseudonym «Arnold von Auen», spätere Nachpressungen tragen dann den richtigen Namen Inauen. Und immer

² Mitbenützte Quelle: Wikipedia.

³ Quelle: Historisches Lexikon der Schweiz, digitale Ausgabe.

wieder erschien der Sänger auf Platten: In Berlin besang er im Oktober 1901 eine 25-Zentimeter-Schallplatte, damit ist er als erster Schweizer auf diesem Format verewigt. Ein Vierteljahr später sang Inauen in Berlin vier Schweizerlieder auf 17½-Zentimeter-Schallplatten: Mein Vater ist ein Appenzeller, das Grütli, s'Blüemli, O mein Heimatland, und bereits im Oktober 1902 folgte sein vierter Plattenauftritt. Arnold Inauen war also stets mit von der Partie bei den Schallplatten-Künstlern der Pionierzeit. Inauen war ein Sänger aus Appenzell mit internationaler Ausstrahlung und europaweit der erste Sänger deutscher Sprache, dessen Stimme auf einer Schellackplatte festgehalten worden war. Von ihm sind zurzeit 15 Aufnahmen greifbar, die unter Plattensammlern als wertvolle Raritäten gelten. So auch bei Hans Peter Woessner, der mit Armin Mazenauer in Kontakt kam, als dieser eine Biografie des Appenzeller Sängers herauszugeben beabsichtigte. Nun liegt das gemeinsame Werk vor: «Vom Bauernknechtlein aus Appenzell zum Opern- und Konzertsänger und Schallplattenpionier» (Appenzell, 2009)⁴.



John Krüsi (Bild: Internet). Arnold Inauen (Ateliers Gebr. Kölla, Bern und Thun 1901; Original 10×14 cm, Roothuus Gonten). Plattenetikette «Von mine Berge», Tonaufnahme vom Juni 1905 /Nachpressung 1908 – eine grosse Rarität.

Joseph Anton Inauen «Franzebuebeue» wurde 1865 geboren, arbeitete nach der Schule als Knecht, später als Kellner und erlernte Französisch und Englisch. Nach 1890 erhielt er eine gesangliche Ausbildung in Deutschland, vermutlich finanziert durch eine Mäzenin. Danach begann ein spannendes, abenteuerreiches Sängerleben in Europa und den USA. Aufgrund zielgerichteter und aufwändiger Recherchen des Forschers Armin Mazenauer konnten Inauens Aktivitäten, Konzertverpflichtungen, Auftritte und Reisebewegungen aufgespürt und weitgehend dokumentiert werden. Der Plattensammler Hans Peter Woessner lieferte sein immenses Wissen, diverse Tonträger sowie die Originaldokumente dazu, sodass dem reich bebilderten Buch eine CD mit den Überspielungen beigelegt werden konnte. Nun lebt Arnold von der Aue, wie er sich mit Künstlernamen nannte, erneut auf und präsentiert sich posthum als Meister seines Fachs.

Wie schon oben erwähnt, gelten Inauens Platten gemeinhin als Besonderheiten. Als wahre Rarität darf aber ein Plattendokument aus dem Jahre 1904 bezeichnet werden, auf dem Inauen in englischer Sprache «Parsifals Klage» aus der Wagneroper «Parsifal» singt (Studio von Leeds, New York 1904). Nachher dauerte es gemäss Forschungsergebnissen von Hans Peter Woessner volle 16 Jahre, bis wieder ein Schweizer Sänger auf Englisch eine Platte einsang (Fritz Zimmermann in New York 1920 «In sunny Switzerland»).

Erste Schweizer Jodelklänge auf Schellack

Zweieinhalb Jahre nach Inauens Debüt, im März 1901, wurde der aus dem Luzernischen stammende Jodler Xaver Estermann in Berlin vor den Aufnahmetrichter geholt. Bei diesen Estermann-Aufnahmen – alle auf 17½-Zentimeter Berliner-Platten, einseitig gepresst – handelt es sich um kaum mehr auffindbare Raritäten. Diejenige mit Matrizen-Nr. 567 B (Katalog-Nr. 42228) ist betitelt mit «Appenzeller Jodler». Diese und seine weiteren Aufnahmen gelten als erste Schweizer Jodelklänge auf Schellackplatten.

⁴ In diesem Werk S. 88ff. ein Verzeichnis aller Plattenaufnahmen mit Arnold Inauen, und als Buchbeilage eine CD mit 14 erhalten gebliebenen Aufnahmen des Sängers.

Kurz danach standen erstmals Aufnahmetrichter in der Schweiz, und zwar am 6. August 1901 in Schaffhausen. Auf diesen Aufnahmen singt das Jodler-Quartett «Alpenrose», Schaffhausen, «Uese Aetti» (den sogenannten «Entlebucher-Kuhreigen», Matr. Nr. 3410 a, Katalog-Nr. 44033). Auch diese Berliner-Platte 17½-Zentimeter ist einseitig bespielt.

Erste Aufnahmen in Zürich folgten bereits im April 1902. Hier wurden 50 Stücke im 17½-Zentimeter-Format und diverse im 25-Zentimeter-Format eingespielt.

Die ältesten Schallplatten mit Appenzellermusik: Quintett Moser Appenzell, 1904

Hinter der Bezeichnung «Appenzeller Hackbrett-Streicher St.Gallen» verbirgt sich das Quintett Moser bzw. Quintett Appenzell, welches die ersten Schellackaufnahmen überhaupt mit instrumentaler Schweizer Volksmusik realisierte. Die Aufnahmen wurden im Hotel Walhalla, St. Gallen, in der Zeit vom 6. bis 13. Dezember 1904 mit Toningenieur Willy Hadert gemacht⁵. Wohl wegen dieses Aufnahmeortes führte man die «Appenzeller Hackbrett-Streicher» als «St. Galler» auf. Vier einseitig bespielte Platten bzw. Matrizen mit folgenden Titeln wurden produziert:

938 Weglisalpstubele Walzer (Moser) [Meglisalpstubete]

939 Marien Polka [von Ignaz Dörig «Ackergnazi»]

940 Äpler-Fantasie (Moser) [mit Hackbrettsolo im Mittelteil]

941 Appenzellerweisen [vgl. Bild]



Rarität in der Sammlung Roothuus Gonten: Schellackplatte mit der BEKA-Aufnahme «Appenzellerweisen» aus dem Jahre 1904.

Die Matrizen unter dem Label «Beka» wurden im Hauptwerk Berlin galvanisiert; dort wurde eine Auflage von vielleicht 500 Tonträgern hergestellt, überdies eine spätere Nachpressung ~500 Exemplare. Die beiden Platten im Besitz des Roothuus Gonten stammen daraus, sie sind bereits doppelseitig gepresst. Wahrscheinlich sind es die einzigen erhaltenen Platten mit diesen Aufnahmen und gelten als

⁵ Recherchen von Hans Peter Woessner, Thalwil.

grosse Rarität. Die Etikettierung erfolgte ebenfalls in Berlin, wobei der Titel der «Meglisalpstobede» wohl in alter Handschrift übermittelt und von den Setzern falsch gelesen worden war.

Johann Manser vermerkt im «Heemetklang», S. 226: «Vermutlich sind jedoch von Ausserrhoder Streichmusikanten schon einige Jahre zuvor [gemeint ist vor 1910] Plattenaufnahmen gemacht worden, denn J.G. Mattmüller [Wirt zum «Hirschen»] verkaufte schon ab 1905 «speziell Appenzeller-Platten».» Dabei bezieht er sich auf ein Inserat im «Appenzeller Volksfreund» vom 22. Juli 1905. Hier täuscht sich der Autor – er hat sich auf den handschriftlichen Eintrag in Josef Peterers Notenbuch X «Im Phonograph um das Jahr 1910»⁶ verlassen, und er hat ein früheres Inserat im Appenzeller Volksfreund 22.3.1905 von Johann Georg Mattmüller übersehen, worin klar die Appenzeller Streichmusik Moser, Rugguserli von «Mazenäueles Tönneli» und Deklamationen⁷ von Kürschner Anton Fässler angepriesen werden. Tatsächlich stammen die Aufnahmen aus dem Jahre 1904 und sind damit älter als jene aus Appenzell Ausserrhoden und dem Toggenburg, welche erst 1907 und 1908 erfolgten.

Jodlerquintett «Appenzeller Burestobe» – frühe Frauenpower mit Weltruhm

Das Fremdenblatt für Appenzell I.Rh. vom 30. August 1900 berichtet von Appenzeller Jodlern und Musikanten, die anlässlich des eidgenössischen Schwing- und Älplerfestes in Bern (25.–27. August 1900) gewaltigen Applaus geerntet haben: «Eine hiesige Jodlergesellschaft, [...] namentlich ein altes Fräuli, das über 70 Jahre alt ist, aber noch ganz jugendlich frisch zauren kann.» Mit diesem «Fräuli» ist Antonia Brülisauer-Signer «Mazenäueles Tönneli», die Jodlerin der «Appenzeller Burestobe» gemeint (1827–1907).

Zur gleichen Zeit wie die Serie der Streichmusikplatten (6. bis 13. Dezember 1904 im Hotel Walhalla St. Gallen) wurden auch Beka-Aufnahmen mit dem Jodlerquintett «Appenzeller Burestobe» gemacht. Damals war «Tönneli» 77 Jahre alt. Die Schellackplatten der «Burestobe» aus dem Jahre 1904:

10465 I öserem liebe Schwizerland

10466 Dem Senne of der Alp

10467 Of dene Berge möcht i lebe

10468 Gott welche [wilche = willkommen] (*Du tuusigs Franzseepli*)



Postkarte mit dem Jodlerquintett «Appenzeller Burestobe.»: (v.l.) Josef Anton Brülisauer-Heeb, Marie Kegel (später Moser-Kegel, dann Zeller-Kegel), Antonia Brülisauer-Signer «Mazenäueles Tönneli» (auch auf Postkarte rechts mit der Beschriftung «Tönneli – 1. Schweizerische Alpenjodlerin aus Appenzell.»), Joh. Bapt. Fässler-Dörig, Theres Moser (später Rusch-Moser).

Diese vier Lieder sind die ersten 78er-Platten mit Appenzeller Jodelaufnahmen. Anzufügen ist, dass die drei Frauen der «Appenzeller Burestobe» die ersten Jodlerinnen der Schweiz sind, deren Stimmen auf Schellackplatten aufgezeichnet wurden. Und überdies gilt Antonia Brülisauer-Signer «Mazenäueles

⁶ Josef Peterer «Gehrseff» (1872–1945), Hackbrettler im Quintett Appenzell 1892–1913; musikalischer Nachlass und Tagebücher im Roothuus Gonten.

⁷ Sprechgesänge, Rezitationen.

Tönneli» mit Geburtsjahr 1827 weltweit als die Frau mit dem ältesten Jahrgang, deren Stimme heute noch auf Platte zu hören ist.

Einordnung der Appenzeller Schallplattenaufnahmen von 1904

Gemäss Rico Peter⁸ seien bereits früher schon einmal Schallplattenaufnahmen mit Schweizer Volksmusik gemacht worden, nämlich am 12. April 1899 in Zürich in einem Konferenzzimmer des Hotels Baur am Paradeplatz. Dass diese Behauptung falsch ist, belegen Woessner/Erzinger in der «Geschichte der Schweizerischen Schallplattenaufnahmen».

Überdies ist gemäss Hans Peter Woessner auch folgende Behauptung klar abzulehnen, weil sie nur auf mündlichen Angaben beruht und Rico Peter keine Quellen nennen konnte: Hierzulande sollen Urssepp und Edy Bürgi die ersten gewesen sein, welche mit «Edison's Phonograph» Schweizer Volksmusik aufnahmen. Im Jahr 1890 sollen an einem Tag über 200 Zylinder bespielt worden sein, u.a. «Vo Luzern uf Weggis zue ...», aufbewahrt im Musée Historique du Phonographe Paris. Im Jahr 1900 soll es dann eine komplette Ländlermusik (Ländlerkapelle Amgwerd, Schwyz) gewesen sein, welche mehrere Walzen bespielte. Die Zylinder sollen 1936 an einen privaten Sammler gegangen sein und gälten heute als verschollen.

Somit dürfen die Schallplatten des Moser-Quintetts Appenzell von 1904 weiterhin für sich in Anspruch nehmen, die ersten Instrumentalaufnahmen der Schweiz mit Volksmusik zu sein, während die drei Sängerrinnen der Jodlergesellschaft «Burestobe Appenzell» schweizweit als erste Jodlerinnen auf Platte verewigt sind.

Alte Grammophon-Apparate

Beim Abspielen der Schellacks gings grob zu und her: Stahlnadeln in verschiedenen Härtegraden holten die in die Rille eingeritzten Analogdaten heraus und brachten sie zum Klingen.

Nicht nur die Stahlnadeln waren schuld, dass Platten bald einmal «ausgekratzt» waren, auch der schwere Tonarm (200 Gramm) trug seinen Teil dazu bei. Stumpfe Nadeln verminderten den Ton und schädigten die Platte, darum musste nach zwei Abspielungen die Nadel ersetzt oder gespitzt (nachgeschliffen) werden. Erst 1936 wurde die Einlaufrille «erfunden»; aus diesem Grund sind die Anfangstakte eines Stückes aus früheren Produktionen stark zerkratzt oder verrauscht.

Der «Hirschen» in Appenzell war nebst Wirtschaft mit Saal auch ein Vertriebsgeschäft für Grammophone und Platten. Es erschienen immer wieder Verkaufsanzeigen für «Grammophons von 50 bis 300 Franken sowie Platten verschiedenster Systeme», in einem Inserat im «Appenzeller Volksfreund» vom 13. Oktober 1906 gar mit dem Zusatz «Neu! Einrichtung für Selbstaufnahmen».

Beliebtheit und Siegeszug der Schellackplatten Helvetia-Record

Ende 1907 kam als Nachfolgerin der Schweizer Automaten-Werke die Marke Helvetia-Record, mit einem imposanten Schweizerkreuz als Etikett. Das Repertoire der Firma umfasste viele entlegene, teils unbekannte Lokalformationen. Aus unserer Region ist aus dem Produktionsjahr 1907 die Toggenburger Streichkapelle Ebnat zu erwähnen. Auf diesen Aufnahmen ist die Klarinette stets mit dabei, sie führt sogar oft die Melodie an; die Formation und ihre Klänge darf man sich nicht als Streichmusik wie im Appenzellerland vorstellen:

Toggenburger Streichkapelle Ebnat	Klänge vom Speer	Helvetia 10152
	Toggenburger Ländler (Mazurka)	Helvetia 10154
	Sennenball (Jodlerwalzer)	Helvetia 10155
	Walzer	Helvetia 10159
	Kurfürsten-Polka	Helvetia 10160
	Hemberger	Helvetia 10161

Im Jahre 1908 wurde interessanterweise eine eigentliche Appenzeller-Serie mit vier Instrumental-/Vokalformationen aufgenommen; erstmals sind nun auch Ausserrhoder Formationen dabei:

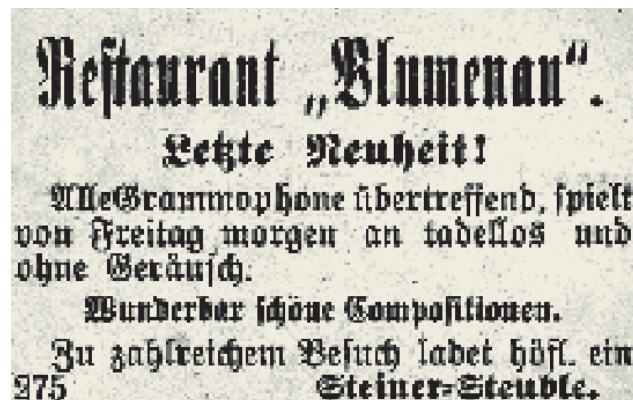
Streichmusik Urnäsch	Urnäscher Kilbi	Helvetia 10322
----------------------	-----------------	----------------

⁸ Peter Rico: Ländlermusik, Aarau 1978.

Streichmusik Urnäsch	Appenzeller Jodler	Helvetia	10326
Jodelquartett Urnäsch	Wir sind Männer vom Gebirg'	Helvetia	10334
Jodelquartett Urnäsch	Appenzeller Spinibuben	Helvetia	10335
Jodelquartett Urnäsch	Kärntner Volkslied	Helvetia	10337
Jodelquartett Urnäsch	s'Appenzeller Mädli	Helvetia	10339
Jodelquartett Urnäsch	Holzknachtsbuben	Helvetia	10340
Jodelquartett Urnäsch	Appenzeller Schnadahüpferl	Helvetia	10341
Frau Steiner-Stäubli, Appenzell	Wie wohl ist mir da obe	Helvetia	10342
Frau Steiner-Stäubli, Appenzell	Appenzeller Stomperli	Helvetia	10343
Familie Langenegger aus Trogen	Appenzeller Alpstubete	Helvetia	10344
Familie Langenegger aus Trogen	Trogener Alpfahrt	Helvetia	10345



Zur Schellackplatte aus der Helvetia-Serie 1908 mit der Sängerin «Frau Steiner-Stäubli»: Abklärungen ergaben, dass Franziska Steiner-Steuble (1854–1909) wahrscheinlich in Eigenregie die Wirtschaft Blumenau in Appenzell betrieb, ihr Gatte sein im gleichen Gebäude untergebrachtes Spenglereigeschäft.



Appenzeller Volksfreund vom 28. September 1912: Buchdrucker L. Heeb offeriert Doppelplatten; damit sind doppelseitig gepresste Schellacks gemeint. Aus einer solchen «Nachpressung» dürften die zuvor genannten Aufnahmen aus dem Jahre 1904 stammen. Auch sind bei ihm Grammophonapparate, Platten (spez. Appenzeller Streichmusik und Jodler) sowie Nadeln zu haben (diverse Anzeigen im Appenzeller Volksfreund, z.B. 2. Mai 1912).

Inserat im Appenzeller Volksfreund vom 1. Februar 1905. Frau Steiner-Steuble war nicht nur Wirtin, sondern auch Sängerin und liess sich im Jahre 1908 auf einer Schellackplatte verewigen. Nebst ihrem Gesang ertönten, wie das Inserat zeigt, auch Grammophonklänge in ihrer Wirtschaft.

Inhalt und Interpretation auf alten Schellackplatten

Die ältesten Aufnahmen mit dem Streichquintett Appenzell (1904) und der Urnächer Streichmusik sowie der Jodlergruppe Urnäsch (ab 1908) belegen, dass die musikalische Interpretation nicht nur «trocken» daherkam, sondern mit etlichen Begleiteffekten ausgeschmückt wurde. Da wird bereits in die

ersten Spiel- (und Sing-) Takte hinein *zaured ond ghe-eled*⁹, es ertönt immer wieder Hundegebell, Ziegememecker (alles mit menschlicher Stimme), die Interpreten imitieren «Älplerleben» bzw. -atmosphäre und mimen Freude und Heiterkeit des Sennenlebens rund um den Säntis. Typisch für die Urnäsker Streichmusik: die instrumental Stücke werden nach dem musikalischen «Ausgang» meist mit einem kräftigen «Zaur» abgeschlossen. Und was die Jodlergruppe Urnäsch in ihren alten Aufnahmen singt bzw. jodelt, zeigt klar auf, wie nahe beieinander um 1900 der Ausserrhoder Naturjodel und das Innerrhoder *Rugguusseli* lagen; zum Teil waren es gar die selben Stücke, es war die gemeinsame sennische Kultur am Säntis. Von *zäuerle* bzw. *zaure* im Sinne von «den Naturjodel singen» war damals noch keine Rede; dieser Begriff, die Begriffstrennung für Innerrhoden und Ausserrhoden und bald auch die Interpretationsunterschiede folgten erst in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg. Speziell zu erwähnen ist eine Besonderheit auf der Platte Odeon 303082 (SCH 35B), wo sich unter dem Titel «Alpufzug» als zweiter Teil eines *Zäuerli* ein veritabler *Löckler*¹⁰ verbirgt. Es ist der einzige Vertreter dieses Genres auf Schellackplatten; er wird begleitet von *Schölleschötte*, *Zaure* ond *He-ele* der ganz urtümlichen Art.

Im Gegensatz zum Appenzellerland ging im Toggenburg die Tradition von Streichmusikformationen verloren; erst in neuerer Zeit wurden solche wieder ins Leben gerufen.

Der Aufnahmezeitraum von 1901 bis 1914

Die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg waren ausgesprochen ergiebig gewesen, was Aufnahmen mit Volksmusik in der Schweiz anbelangt. Es wurden mehrere tausend gemacht, und kaum anderswo hat sich auf so engem Raum ein derart breit gefächelter Melodienreichtum entwickelt. Schon früh haben ausländische Schallplattenproduzenten den kommerziellen Wert dieses Schatzes entdeckt. Ihre Aktivitäten widmeten sie hierzulande vorrangig der Volksmusik, wodurch im Laufe der Schellackplattenära ein auserlesenes Repertoire einheimischen Musizierens für die Nachwelt festgehalten wurde. Bedauerlicherweise ging ein Grossteil dieses Materials für alle Zeiten verloren, weil sich weder die Schallplattenfabriken noch die Musikhäuser oder staatliche Institutionen um den Erhalt dieser wertvollen historischen Tonträger kümmerten. Es fehlen nicht nur viele der einst herausgekommenen alten Schallplatten, sondern auch die Aufnahmebücher der Produzenten und die damaligen Verkaufskataloge. Meist sind nur dank den noch erhaltenen Schallplatten die Namen der damaligen Interpreten überliefert. Doch ausser einigen Plattensammlern und Fachspezialisten kennt kaum jemand mehr die Musiker, Sänger und Jodler, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die schweizerische Volksmusik prägten.

Erste Grammophone waren meist in Wirtschaften und Gasthäusern aufgestellt und galten als Attraktionen, sie zogen Kunden an. Hier waren die volkstümlichen Aufnahmen erstmals zu hören, während in den Villen der Begüterten die Stimme Carusos und klassische Werke ertönten.

«Tooti Musig»

Als «Tooti Musig» bezeichneten alte Appenzeller Musikanten oft die Schellackaufnahmen – ihnen war viel lieber der Live-Auftritt, *s Uufmache* zum Tanz, der direkte Kontakt mit dem Publikum. Aus heutiger Sicht ist nun aber gerade jene «tote Musik» wieder das Lebendigste, was uns an die vergangenen Zeiten erinnert: hier können wir erleben, wie es damals geklungen hat, wie Arnold Inauen singt, wie Jakob Neff «Dävi» und Moser *giigid*, welches Beigemüse in den Auftritten steckt (hinein-zauren, *he-ele*, Alpbetrieb machen, Nachahmen von *Schölleklang*, *Gäassemeckere* und Hundegebell usw.). Es ist wahrlich ein wunderbares Erlebnis, die längst verstorbenen Musikanten und ihre Melodien wieder hören zu dürfen. Die Tonaufnahmen sind also keinesfalls tote Musik, denn ausgerechnet die von alten Musikanten ehemals verschmähten Schellackplatten schaffen es, die Spielmannen und ihre Spielkunst von damals wieder zu neuem Leben zu erwecken.

Unterbruch nach 1914

Der Erste Weltkrieg hatte Auswirkungen auch auf den Plattenmarkt: Schallplatten galten als Luxusarti-

⁹ Jodelnde Lockrufe für das Vieh von sehr hoher bis mittlerer Lage mit den Lauten «ho-a-ho-a-ho-a...».

¹⁰ «Urvariante» des *Rugguusseli* mit der Besonderheit, dass während des ganzen Gesanges die Begleitakkorde nicht wechseln.

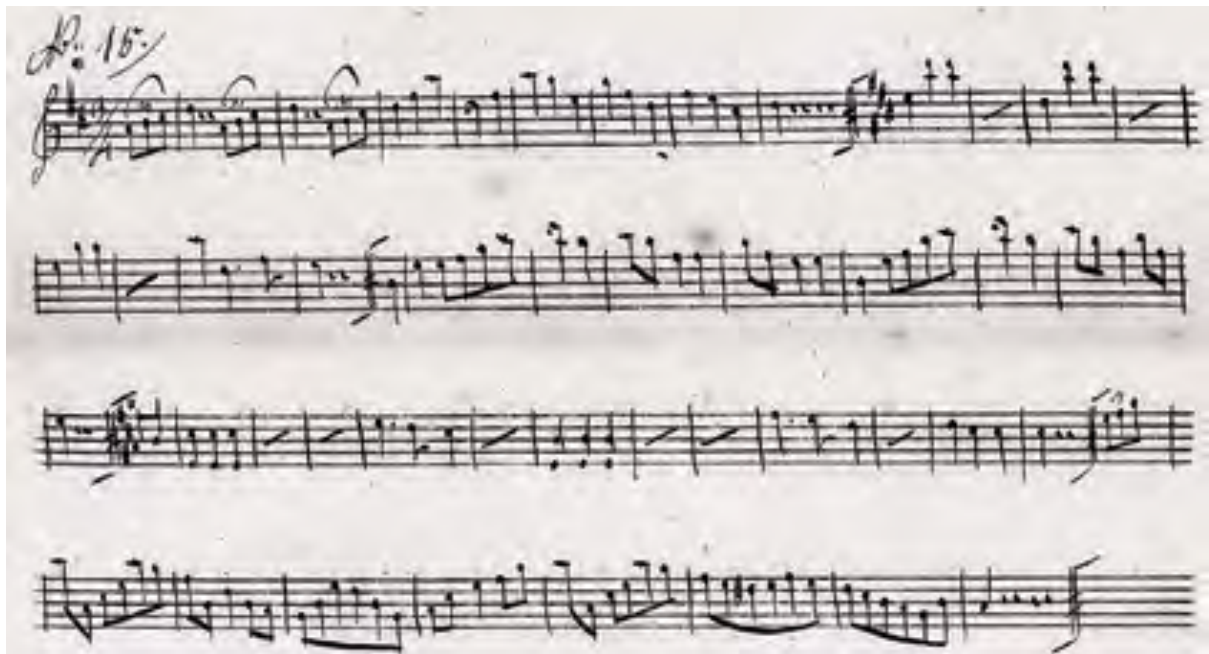
kel, die zu kaufen jetzt nur noch wenige Leute in der Lage waren. In der Schweiz ruhten die Aufnahme-
geräte, selbst 1919 wurden hierzulande noch keine Aufnahmen gemacht. Erst im Jahre 1923 holt man
wieder Appenzeller Musikanten vor den Aufnahmetrichter. Eingespielt wurden die Titel vom Appen-
zeller Streich-Quintett, bestehend aus den Musikanten: 1. Geige: Hermann Moser, 2. Geige: Jakob Neff,
Cello: Josef Fritsche, Hackbrett: Franz Wild, Bassgeige: Andreas «Restoni» Räss. Von den Musikanten
in dieser Formation ist keine Fotografie bekannt.

Die Aufnahmen erfolgten in Zürich bei der Firma Hug, welche seit 1922 die Räumlichkeiten des Helm-
hauses mietete und darin ihre Schallplattenabteilung samt Aufnahmerraum unterbrachte. Die Aufnahme-
Equipe reiste aus Berlin an.

Die VOX-Serie 1923 mit Musik aus Appenzell Innerrhoden

D 343	Appenzeller Ländler	D 349	Buchrieberli, Walzer
D 344	Gruss vom Hohenkasten, Schottisch	D 350	Fechttanz, Schottisch
D 345	Therese-Polka	D 351	Wildkirchli-Walzer
D 346	Soller-Stubete, Walzer	D 352	Gruss aus dem Weissbad, Walzer
D 347	Kauer-Mazurka	D 353	Hütte-Buebe, Walzer
D 348	Quintett-Marsch Appenzell	D 354	Töneli-Walzer

Alle Schellacks 343 bis 354 stammen aus derselben Produktionsserie. Die Platten, obwohl unterdessen
bald hundert Jahre alt, weisen relativ gute Qualität auf. Die Stückauswahl scheint gelungen: Zu hören
ist ein interessanter Querschnitt durch die Innerrhoder Tanzmusik von Polka über Ländler, Mazurka,
Marsch, Schottisch zum Walzer, der natürlich am stärksten vertreten ist.



Ein fast archaisch anmutendes Stück ist der Töneli-Walzer (VOX 354 D), der in das erste Viertel des 19. Jahrhun-
derts zurückreichen dürfte.

Quelle: Notenbuch «Badistesebedoni» um 1890, Nr. 15 [int. 135], notiert auf zwei Seiten (Bild); notiert auch von
Josef Peterer, Buch X (1895), Nr. 196 und von Ignaz Dörig, Nr. 104. Auffällig in diesem altertümlich anmutenden
Stück sind die Triolen, die zweistimmig notierten Töne, der vierte Teil als Zwölftakter sowie die Länge des Wal-
zers mit fünf Teilen. All diese Charakteristika lassen auf einen alten «Broger»-Tanz schliessen¹¹.

¹¹ Informationen zur Brogermusik Gonten um 1825 in: Manser, Innerrhoder Tanzmusik, S. 37f. «Tanzen in Ku-
ranstalten» und S. 39f. «Brogermusik».

Verglichen mit den Platten von 1904 ist die musikalische Qualität der 1923er-Serie etwas bescheidener; zu bemerken ist, dass die erste Geige (Hermann Moser) sehr gut spielt, der Bassist (Restoni Räss) aber nur mittelmässig. Die übrigen Instrumente (zweite Geige, Cello und Hackbrett) fallen weder negativ noch positiv auf.



Alle Stücke haben *schlääge* und *teenzege* Charakter, aber die «Lebendigkeit» der Interpretation lässt hier und da zu wünschen übrig; Zusatzelemente wie *he-ele*, *hineinzauren* usw. im Vergleich zu den Aufnahmen von 1904 fehlen hier vollständig. Etwas langatmig wirken jene Stücke, wo – bei einer Spieldauer von knapp drei Minuten – nur ein zweiteiliger Tanz gespielt wird (z.B. 343, 346, 349, 353). Hinzuweisen ist überdies, dass noch keine Handorgel auf diesen Schellackplatten mitspielt; in späteren Aufnahmen (mit dem «Edelweiss» Trogen ab 1929) ist sie dann meist dabei, nicht aber auf Schellacks mit der Urnäser Streichmusik Alder.

In der Roothuus-Publikation sind alle Stücke der Vox-Serie 1923 auch als Notenbild zu sehen. Dabei wurde zu allen Melodien ein zeitgenössischer Autograf gefunden und eingefügt. Eine Titelgebung sucht man dort vergeblich; diese erfolgte erst für die Herstellung der Schellackplatten. Beim genauen Abhören (die Stücke dieser Produktionsserie sind auf der dem Buch beigelegten CD Nr. 1–12) und gleichzeitigem Notenvergleich ist festzustellen, dass Klang und Notation nicht durchwegs übereinstimmen. Die melodieführenden Musikanten interpretieren teils frei; möglicherweise sind sie auch von einer anderen Notenvorlage ausgegangen oder sie kannten die Stücke nur vom Gehör her.

Neues Aufnahmeverfahren: Mikrofon anstelle von Trichteraufnahmen

Ab Mitte der 1920er-Jahre kommt wieder Bewegung in der Entwicklung der Tonträger auf. Einen gewaltigen Aufschwung bewirkt das elektrische Aufnahmeverfahren, bei dem anstelle der Trichteraufnahme neu mit Hilfe eines Mikrofons aufgenommen wird. Damit erreichen die Aufnahmen ein beachtliches Niveau, was die Tonqualität betrifft. Jedoch mussten sich die Künstler von 1927 bis Mitte 1929 nach Paris oder Berlin ins Aufnahmestudio begeben, da das neue elektrische Verfahren noch nicht von den fahrenden Ingenieuren ausserhalb des Aufnahmestudios angewendet werden konnte. Ab 1929 verzeichnete man dank der Qualitätsverbesserung mit dem neuen Aufnahmeverfahren einen riesigen Anstieg der Plattenproduktion. Beworben wurde die neue Qualität auf den Plattenhüllen mit «elektrisch aufgenommen – keine Nebengeräusche».



Betreffend Aufnahmen von Appenzellermusik ist nun das «Edelweiss» Trogen die fleissigste Formation. Hier spielten von 1930–1937 lauter Innerrhoder (sporadisch) mit: (v.l.) Hans Rechsteiner, Adolf Neff, Franz Wild, Josef Inauen, Jakob Neff, Jakob Rechsteiner. Einige dieser Musikanten lieferten den musikalischen Hintergrund im Hitchock-Film «Secret Agent», 1935.

Das Sängerpaar Mary und Ernst Frey-Bernhardsgrütter machte ca. Mai 1929 noch Aufnahmen in Paris auf Odeon A208050-51, danach in der Schweiz. Foto mit Alpstein-Hintergrund um 1930. Umfangreiche Detailinformationen zum Jodelduett im Roothuus Gonten.

Zu erwähnen ist im Zusammenhang mit alten Plattenaufnahmen auch das Ausserrhoder-Jodelduett Mary (1900–1948) und Ernst (1891–1961) Frey-Bernhardsgrütter, zuletzt wohnhaft in Wienacht AR. Die beiden Unterhaltungskünstler, welche das Jodeln jahrelang vollberuflich ausführten, erreichten nach 1920 einen enormen Popularitätsgrad. Radio-, Schallplatten- und Filmproduzenten interessierten sich für das Jodlerpaar. Von den Plattenaufnahmen (seit 1928) mit Appenzeller Bezug sind erwähnenswert der Schwendijodel, Gruss von Appenzell, Echo Jodel (SCH 50; 53–58).

Grammophon- und Plattenmarkt

Um 1930 betrug der Verkaufspreis einer 25-cm-Platte Fr. 5.50; es war der gleiche Preis wie schon 1928. Im Jahre 1934 kam die Billigplatte «Gloria» auf den Markt und bewirkte, dass die Konkurrenten ihre Preise von Fr. 5.50 auf Fr. 4.– (1935 auf Fr. 3.–) reduzieren mussten. Das war immer noch fast das Doppelte der «Gloria»-Marke. Tatsache ist, dass für das Appenzellerland mit seiner typischen Tanzmusik (ebenso Gesang) ein reichhaltiges Plattensortiment erhältlich war, teils zu moderaten Preisen. Ein eigenes Plattengeschäft auf dem Platz Appenzell sorgte bereits schon vor dem Zweiten Weltkrieg für den notwendigen Nachschub.

Plattennachlässe aus bäuerlichen Kreisen des Appenzellerlandes, die dem Roothuus Gonten in den vergangenen Jahren übergeben wurden, zeigen denn auch auf, dass über 90% der Schellacks Musik und Gesang aus der näheren Region enthalten. Ganz wenige Sprechplatten und auswärtige Tanzmusik (Ländlermusik) sowie Platten zu Weihnachten, überdies sehr selten «klassische Werke», bildeten die Ergänzung.

In Wirtschaften und in dörflichen Kreisen zeigt sich ein erweitertes, oft überregionales, teilweise internationales Sortiment. Als Beispiel ist die Sammlung von Guido Neff, Appenzell, zu nennen. Sie stammt aus «Grammophonzeiten» der Wirtschaft Rössli, Lank, wo sein Urgrossvater in den 1920/30er-Jahren wirkte.

Vom Grammophon zum Plattenspieler

Ab 1934 wurden die Platten nicht mehr in Berlin oder London, sondern in der Schweiz bei der Turicaphon AG Wädenswil (später Riedikon) gepresst. Überdies versetzte das Aufkommen des Radios der Plattenindustrie nahezu den Todesstoss, auch der seit 1929 neu aufgekommene Tonfilm war eine echte Konkurrenz. Jedenfalls lag 1936 die Plattenindustrie in einer schweren Krise. Zum Glück kam eine neue Technik: die elektrisch aufgenommenen Platten konnten nun auch elektrisch, d.h. über Radioverstärker

und -lautsprecher abgespielt werden. Das Grammophon war tot; es lebte der Plattenspieler. So konnte beispielsweise die 1937 eingespielte Platte «Sur les rives du Doubs» innert kurzer Zeit einen Absatz von 25 000 Exemplaren verzeichnen. Neu kam auch die Kombination Volksmusik mit Fox und Swing auf, das Saxophon hielt allgemein Einzug in der Ländlermusik.

Radio-Schallplatten; Tonfilm; Aufnahmen mit Magnetophongerät

Neben den kommerziellen Schellackaufnahmen mit Appenzellermusik existieren auch wenige Plattenaufnahmen (mit Hauptbestandteil Musik / Gesang) von Schweizer Radiostudios:

1937 Gewerbeausstellung Teufen: mit Sängerin Marie Sutter, Appenzell (Jodelgesang, Blasmusik, Männer-, Gemischt- und Jugendchor, Ansprachen).

1942 Appenzell: Chant d'une brodeuse d'Appenzell. Chant populaire, titre inconnu.

1949 Alter Silvester in Urnäsch: Schellengerassel, Streichmusik, Zäuerli.

Ebenso blieben aus der «Schellackzeit» Appenzeller Musikstücke auf Tonfilmen erhalten, so z.B. in den Filmen:

1935 Secret Agent (Alfred Hitchcock)

1941 I ha en Schatz gha¹²

In beiden Filmen wirken neben einer Streichmusikformation (Musikanten des «Edelweiss» Trogen) Sängerinnen bzw. Sänger mit. Marie Sutter und ihre Jodlerinnengruppe aus Appenzell sind mit von der Partie.

Neben den kommerziellen Schellackaufnahmen mit Appenzellermusik und Jodelgesang sind Magnetonaufzeichnungen des deutschen Musikethnologen Wolfgang Sichert aus dem Jahre 1936 vorhanden. Er war mit seinem Magnetophongerät AEG im Schweizer Alpengebiet, speziell auch in Appenzell und in Nesslau, unterwegs und machte Feldforschungen. Dabei spürte er vor allem «Jodelgesänge, Juchzer, Rufe, Alphornweisen, Alpsegen und Kuhreihen» auf. In Appenzell traf er auf die Jodlerin Sophie Brunner[-Klarer] und die Jodler A. [Andreas, genannt Restoni] Räss (Steinegg), Franz Spuk [Speck] und Arnold Schlepfer sowie den Alphornspieler [Emil] Wild; in Nesslau waren es K. Hochstrasser, Jakob Ulrich und Walter Losser [Loser]. Diese frühen Tonbandaufnahmen sind in der Schweizer Nationalphonothek zusammen mit dem detaillierten Aufnahmeverzeichnis archiviert, die Notentranskriptionen der Innerrhoder Aufnahmen im Roothuus Gonten.

Vinylplatte und CD verdrängen Schellack

Über ein halbes Jahrhundert hinweg (seit 1901) haben Schallplattenfirmen die Schweiz unentwegt mit Tausenden von Aufnahmen schweizerischer Künstler kulturell bereichert. Zwischen 1952 und 1956 endete die Ära der guten alten Schellackplatten. Von den späten Aufnahmen mit regionaler Volksmusik aus dem Toggenburg und dem Appenzellerland sind die folgenden zu nennen: Lehrer Edelmann und seine Toggenburger Sänger, Ebnat, hatten nach ersten Plattenaufnahmen 1945 im November 1950 die Schellack «Rüef de Brune» eingespielt (Columbia ZZ 218). Die Aufnahmen der Kapelle Hans Dörig «Ursele» 1954 auf Philips (SCH 92, 96), des «Edelweiss» Trogen ca. 1955 auf Decca (SCH 90) und Jakob Alders Hackbrett- und Ländlerkapelle 1956 auf Tell Record (SCH 98) dürften dann den regionalen Schlusspunkt gesetzt haben. Danach folgten, wohl bereits 1954, Hans Dörigs Vinyl-Single mit «en Oeserigs», Walzer, und «Chom mit a d Stobete», Schottisch.

In Amerika aber produzierte Hans Frischknecht noch im Jahre 1958 sechs Appenzeller Stücke auf drei Schellacks (SCH 117, 119, 120)¹³. So darf gesagt werden, dass die instrumentale Appenzellermusik im Jahre 1904 als erste und im Jahre 1958 als letzte den Weg auf die Schellackplatten fand – alles in allem ein schöner Zeitraum von über 50 Jahren.

Im September 1956 erfolgte die letzte Odeon-Schellackplattenaufnahme in Basel. Jetzt waren nur noch

¹² Alle fünf Dokumente in digitaler Form im Roothuus Gonten.

¹³ Sämtliche 20 Aufnahmen von und mit Hans Frischknecht sind als Originalplatten und als digitalisierte Tonspuren im Roothuus Gonten verfügbar.

die LP (Langspielplatte 33^{1/3} Touren, von «Columbia» 1948 entwickelt) und die «Single» (45 Tourenplatte) aus Vinyl gefragt. Zusätzlich kamen ab 1963 die Musikkassetten (MC) auf den Markt, waren hoch im Kurs und ebenso beliebt wie die LP. Zur gleichen Zeit setzte sich auch die Stereophonie durch. Dann, rund 20 Jahre später, kam die neue Revolution namens Compact Disc – CD. 1984 erschien unter dem Label Tell Record die erste CD mit Volksmusik «made in Switzerland». Nun brach ein neues Zeitalter der Tonkonserven an. Der grosse Vorteil neben der hohen technischen Qualität war der Direktzugriff auf jeden einzelnen Titel. Bereits seit der Erfindung der Vinylplatte (LP) nach 1950 haben Produktionen mit Appenzellermusik einen regelrechten Boom erfahren, die CD und weitere digitale Speichermöglichkeiten verstärkten diesen Trend nochmals rasant. Unterdessen ist die Flut von Tonträgern mit Appenzellermusik enorm. Da werden neben Studioaufnahmen auch etwelche in der Küche oder Stube und bei Liveauftritten gemacht. Technisch sind sie meist hochwertig, qualitativ leider nicht immer. Digital-Audios sind Allgemeingut geworden; oft fehlen Zeit und Geld, um all diese Produktionen im verdienten Mass anzuhören.

Es ist bekannt, dass in der Konzerthalle Appenzell im 19. Jahrhundert zeitweise ein Musikautomat aufgestellt war; es handelte sich dabei um ein Orchestrion (in Zeitungsinseraten mehrfach erwähnt), das Musik ab Papierrollen oder Lochscheiben abspielte. Es gibt aber keine Zeugnisse, Inserate oder Hinweise, dass irgendwo im Appenzellerland Schellack-Musikautomaten aufgestellt waren. Die bekannte «Jukebox» bzw. der «Wurlitzer» kamen hierzulande erst mit der Vinylplatte auf und passten mit ihrem Leucht-Plastikgehäuse in die traditionellen Wirtschaften «wie d Fuuscht ufs Aug».

Ausblick

Da Schellackplatten nach 1960 nicht mehr begehrt waren und vielleicht auch nicht mehr abgespielt werden konnten, sollen sie oft missbraucht worden sein zum Einwachsen bzw. Einbügeln der Skis – neiberau! Da bilden die umfangreiche Plattensammlung von Hans Peter Woessner in Thalwil¹⁴ wie auch die kleine regionale Sammlung im Roothuus Gonten mit Sicherheit einen edleren Verwendungszweck: Die Schellackaufnahmen sind Dokumente eines lang ersehnten und nun erfüllten Menschheitstraums, sie sind Audio-Zeitzegen eines halben Jahrhunderts, sie schreiben Geschichte und Geschichten, sie lassen längst vergangene Formationen, Musikanten, Sprecher, Sängerinnen und Sänger wieder aufleben und setzen sie in Kontext zur heutigen Musizierpraxis.

Der Schellackplatte, die unterdessen mehr als hundert Jahre überdauert hat, werden bessere Chancen der Langlebigkeit nachgesagt als Aufnahmen auf Vinylplatte, Minidisc, Spulentonband, Harddisc und CD. Und gerade letztere scheint ja auch bald zum «alten Eisen» zu gehören, denn der Daten-Download aus dem Internet ersetzt zusehends diese Scheiben. Aber auch dieser Vorgang wird bereits schon wieder abgelöst vom Streaming.

Die Vinylplatten, welche um die Jahrtausendwende durch die Digitalisierung nahezu vom Markt verdrängt wurden, holen sich unterdessen wieder ein Stück vom Kuchen zurück. Das Herz von Plattenliebhabern schlägt heute vermehrt und sogar noch höher für den alten analogen Klang und verhilft damit der Vinylplatte zu einem nicht unbedeutenden Revival.

Tondokumente ab Schellackplatten auf CD-Beilage

Für die Publikation «Appenzellermusik auf alten Tonträgern» (Stiftung Roothuus Gonten, Nr. 9) hat der Plattensammler Hans Peter Woessner, Thalwil, mit seinem immensen Wissen, seinen zuverlässigen Forschungsunterlagen, Datenbanken und Publikationen wesentlich beigetragen. Er stand mit Beratung und Hilfe zur Seite und übernahm die Korrekturarbeit sowie das fachliche Lektorat für die Dokumentation. Überdies durfte im Jahre 2016 in seinem Archiv die Vox-Serie der Innerrhoder-Schellackplatten von 1923 digitalisiert werden, welche nun als Tracks 1 bis 12 auf der CD-Beilage zu hören sind.

Bei der Stückauswahl für diese CD wurde darauf geachtet, dass die Titel nicht schon auf anderen CDs veröffentlicht wurden und somit als «Primeurs» gelten. 12 Stücke sind bereits weit über hundert Jahre alt, alle 24 Aufnahmen erfolgten noch mit Trichter. Die zur Verfügung stehenden Schellackplatten sind zum Teil ausgekratzt, stellen aber trotzdem wichtige Dokumente der damaligen Musizier- und Gesangspraxis dar und lassen diese in digitaler Form nun wieder aufleben. Es darf nochmals daraufhin gewiesen

¹⁴ Die Sammlung Woessner, angelegt seit 1986, umfasst rund 12 000 Schellackplatten mit Schweizer Interpreten der Jahre 1901–1945.

werden, dass die Einlaufrille erst 1936 «erfunden» wurde; aus diesem Grund sind die Anfangstakte bei allen Stücken auf dieser CD stark zerkratzt oder verrauscht. Die Titel 20 und 23 werden von der Toggenburger Streichmusik bzw. Streichkapelle Ebnat gespielt, wobei man schnell feststellen kann, dass sich ihre Spielweise stark von derjenigen der Appenzeller Streichmusik unterscheidet. Hier die Übersicht zu den aufbereiteten Stücken von damals:

CD	Titel	Ausführende	Jahr	Platten-Label	Dauer	Sammlung Roothuus
1	Appenzeller Ländler	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	2:52	SCH 51A
2	Gruss vom Hohenkasten, Schottisch	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	2:50	SCH 51B
3	Therese-Polka	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	2:52	
4	Soller-Stubete, Walzer	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	2:46	
5	Kauer-Mazurka	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	3:04	
6	Quintett-Marsch Appenzell	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	3:04	
7	Buchrieberli, Walzer	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	2:47	
8	Fechttanz, Schottisch	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	2:59	
9	Wildkirchli-Walzer	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	3:13	
10	Gruss aus dem Weissbad, Walzer	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	2:56	
11	Hütte-Buebe, Walzer	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	2:59	
12	Töneli-Walzer	Appenzeller Streich-Quintett	1923	VOX	3:00	
13	Mein Vater ist ein Appenzeller	Arnold Inauen	1902	Grammophon	1:42	SCH 62
14	Weglisalpstubele [Meglisalpstobede]	Streichmusik Moser Appenzell	1904	Beka G R	1:55	SCH 1A
15	Marien Polka	Streichmusik Moser Appenzell	1904	Beka G R	2:29	SCH 1B
16	Appenzellerweisen	Streichmusik Moser Appenzell	1904	Beka G R	2:24	SCH 2B
17	Dem Senne of der Alp	Jodlergesellschaft Burestobe Appenzell	1904	Beka G R	2:25	
18	Of dene Berge möcht i lebe	Jodlergesellschaft Burestobe Appenzell	1904	Beka G R	1:31	
19	Gott welche [willkommen]	Jodlergesellschaft Burestobe Appenzell	1904	Beka G R	2:39	
20	Toggenburger Ländler	Toggenburger Streichkapelle Ebnat	1907	Helvetia	2:57	
21	Appenzeller Spinibuebe	Jodelquartett Urnäsch	1908	Helvetia	2:48	SCH 61A
22	Appenzeller Stomperli	Frau Steiner-Stäubli Appenzell	1908	Helvetia	2:22	
23	Amazonen-Schottisch	Toggenburger Streichmusik Ebnat	1909	Kalliope	2:55	SCH 70A
24	Sennenball am Rossfall	Streichmusik und Jodel-Club Urnäsch	1909	Zonophone	2:49	SCH 32A

Totale Spielzeit 64: Minuten

Bilder

Portraitfoto: Privat Joe Manser. Übrige Fotos: Wo nichts vermerkt ist: Archiv Roothuus Gonten.
Plattenetiketten: Archiv Woessner, Thalwil.

Literatur

Woessner Hans Peter und Erzinger Frank: Geschichte der schweizerischen Schallplattenaufnahmen 1–5, Zürich 1988, 1990, 1991, 1993, 1994.

Manser Joe: Innerrhoder Tanzmusik (= Innerrhoder Schriften, Nr. 17), Appenzell 2016.

Manser Johann: Heemetklang us Innerrhode, Appenzell 1979.

Mazenauer Armin, Woessner Hans Peter: Vom Bauernknechtlein aus Appenzell zum Opern- und Konzertsänger und Schallplattenpionier «Arnold Inauen», Appenzell 2009.

Joe Manser (*9.8.1945)

Aufgewachsen und Schulbildung in Appenzell, Matura 1965. Studium an der Uni Zürich als Sekundarlehrer sprachl.-hist. Richtung. 1969–2005 Sekundarlehrer in Appenzell.

Nebenberufliche Tätigkeiten: Appenzell Innerrhoder Dialekt: Sammlung, Aufarbeitung, Publikationen. Appenzeller Volksmusik: Zahlreiche Forschungsarbeiten und Publikationen. Instrumente: Klavier, Geige, Streichbass.

Seit 1998 Mitinitiant des Zentrums für Appenzellische Volksmusik, Roothuus Gonten. Dessen Geschäftsführer von 2003 bis 2012.

«In Würdigung der Verdienste um die Vermittlung und Pflege des Innerrhoder Dialekts und in Anerkennung seiner Leistungen in der Erforschung und Dokumentation der Appenzellischen Volksmusik» wurde ihm im März 2019 der Innerrhoder Kulturpreis überreicht.



Musik für Büchel: Neue Erkenntnisse, aktuelle Tendenzen

Yannick Wey

Der Büchel ist die kürzere, trompetenförmige Variante des Alphorns und wird je nach Herangehensweise unter dem Begriff Alphorn eingeschlossen. Er ist jedoch in mancher Hinsicht anders zu spielen und es gibt wenig ‚offizielle‘ Büchelliteratur. Die Büchelmelodik ist kürzer, prägnanter, wilder und schwieriger zu notieren als die Alphornstücke, die ästhetisch durch die grossen Volksmusikströmungen des 20. Jahrhunderts geprägt sind. Systematisch kann der Büchel an der Seite des Alphorns als Naturtrompete im Sinne der Klassifikation von Hornbostel und Sachs (1914:589) verortet werden. Mehrere namhafte Musikwissenschaftler haben sich zur Etymologie des Wortes ‚Büchel‘ geäussert. Sowohl der Pionier der Musikethnologie Curt Sachs in seinem *Reallexikon der Musikinstrumente* (1913:61) als auch der Zürcher Musikwissenschaftler Antoine-Elisée Cherbulez (1932:57) nennen als Wortherkunft das althochdeutsche Wort *buhil* (*buhhil*); dieses bedeutet ‚Hügel‘, was einen Zusammenhang mit einem Blasinstrument nicht direkt plausibel macht, obschon der Wortklang für eine Verbindung spricht. Naheliegender scheint die Anlehnung an das lateinische Wort *bucina*, welches die lange, gewundene römische Militärtrompete bezeichnet.¹ Die Herleitung von der Trompete widerspiegelt sich auch in der gewundenen Form des Instruments und steht in Einklang mit einer entsprechenden Hypothese des Organologen Anthony Baines (1976:53).

In diesem Artikel werden aktuelle Erkenntnisse über die instrumentenspezifische Ästhetik des Büchelspiels vorgelegt sowie die derzeitige Art der Vermittlung und Pädagogik des Büchels erläutert. Der bescheidene Forschungsstand dieser Thematik wird mit den neueren Forschungen über das Alphorn und den Büchel verbunden. Hierbei werden in erster Linie anwendungsorientierte Fragen angesprochen; Untersuchungen zur historischen Entwicklung des Büchels können hingegen einem aktuellen Artikel von Wey und Kammermann (2020) entnommen werden. Der Autor spielt selber aktiv Büchel und nähert sich dem Gegenstand aus zweifacher Perspektive, sowohl wissenschaftlich als auch musikpraktisch. Im Zentrum steht hierbei die charakteristische Büchelmusik aus dem Kanton Schwyz und deren Vortragsweise, ohne einen Blick auf die Adaptionen diverser anderer Musikstile auf dem Büchel auszuschliessen.

Büchelmusik ist verglichen mit anderen Genres instrumentaler Volksmusik oft weniger eingängig und damit für ungeübte Hörerinnen und Hörer schwer zugänglich. Die Tonalität des Büchels, dessen Tonmaterial sich in der Regel auf acht verschiedene Töne² der Naturtonreihe beschränkt, lässt nicht die gleichen, für das konventionelle Musikgehör eingängigen Melodien zu wie ein chromatisches Instrument. Dies kann mitunter dazu geführt haben, dass der Büchel, und mit ihm andere relativ kurze Naturtrompeten, im Vergleich mit chromatischen Instrumenten als unvollkommen betrachtet wurde.

Die spärliche Behandlung des Büchels in den Monographien über das Alphorn kann nachgesehen werden, hingegen sind Erklärungen wie jene in *The Garland Encyclopedia of World Music*, dem Standardlexikon der Musikethnologie: „In Muotatal [...] the *grada büchel*, a straight, hollowed-out fir-tree trunk wrapped in birch bark, with a curved bell, is from 4 to 10 meters long“ (Garland Encyclopedia Online 2019:687, Hervorhebung im Original) geradezu absurd und können hoffentlich in Zukunft korrigiert

¹ Die *bucina* wurde in der römischen Militärmusik vom Horn (*cornu*) sowie der kurzen, gestreckten Trompete (*tuba*) unterschieden (Cross 2013:3).

² Gemeint sind die Naturtöne 4 bis 6 sowie 8 bis 12, auf denen der grösste Teil der Büchelmusik aufbaut. Der 3. und 7. Naturton (*g* resp. *b*) werden in der Regel nicht verwendet, die ersten zwei Naturtöne sprechen auf dem Büchel nicht eindeutig an.

werden. Gerade Büchel existieren zwar ganz vereinzelt, sind jedoch kürzer als die rund zwei Meter langen gewundenen Exemplare, ein Büchel mit der zitierten Länge kann nirgends dokumentiert werden.

Warum wurde der Büchel bisher von der Musikforschung vernachlässigt? Mögliche Erklärungen liefern die lokale Konzentration in den Kantonen Schwyz und Bern sowie der verglichen mit dem Alphorn schwierigere Zugang beim Lernen des Instruments. Im Gegensatz zum Alphorn erlangte der Büchel zudem nie den Status eines Emblems alpiner Volkskultur. Möglicherweise gerade deshalb sind Büchelmelodien weniger an konventionelle Hörgewohnheiten angepasst und vermitteln eine ungeschliffene, zuweilen den Erwartungen des Publikums widersprechende Klangwelt.

Einige Aufmerksamkeit erhielt die Muotataler Musik und damit auch der Büchel, nachdem der Musikethnologe Hugo Zemp eine Schallplatte und eine Reihe von Kurzfilmen über die Musiktraditionen des Tals veröffentlichte (Zemp 1988). Während seitens der akademischen Forschung nur ganz wenig zuverlässige Fachliteratur vorliegt, haben engagierte Schülerinnen und Schüler ihre Abschlussarbeiten über den Büchel geschrieben (Wolfisberg 2016, Bürgler 2017), auf beide Arbeiten wird in der Folge eingegangen.

Idiomatische Büchelmusik: Stimmung, Artikulation, Metrik

Die Instrumente von traditionellen Büchelbauern sind meist in der Tonart C und dementsprechend ungefähr 2.4 Meter lang. In neuerer Zeit sind Büchel in B (ca. 2.7 m) häufig. Der Büchel in D (ca. 2.2m) ist immer noch anzutreffen, allerdings wird das Spiel umso anstrengender, je kürzer und somit höher gestimmt das Instrument ausfällt: Die hohen Töne, welche eine grosse Muskel- und Lippenspannung erfordern, werden durch die höhere Grundstimmung schneller erforderlich. Jedoch sind vereinzelt sogar noch kürzere Büchel mit der Stimmung in Es vorhanden, beispielsweise ein Exemplar aus dem Nachlass des Zeihener Dorf museumsgründers Beda Wülser, das zusammen mit vier anderen historischen Alphörnern und Bücheln im Dorf museum Zeihen verwahrt wird (Ammann et al. 2016:29).

Ein Merkmal der überlieferten Spielweise im Muotatal stellt die ‚gehauchte‘ Artikulation mit Hilfe des Zwerchfells dar. Dabei wird ein Ton nicht wie üblich durch das Unterbrechen des Luftstroms mit der Zunge angespielt, sondern ausschliesslich durch einen vom Zwerchfell gestützten Luftschub. Diese Technik wird in der Regel bei mehreren aufeinanderfolgenden Tönen gleicher Tonhöhe angewandt, dabei wird ein Eindruck des abflachenden Klangs und eines kräftigen, schnellen Anschwellens desselben erzeugt. Der traditionelle Stil mit Zwerchfellschub in virtuoson Büchelgsätzli³ ist beispielsweise auf der CD *Alles echli Anderisch* von Ruedi Marty zu hören (Marty 2004). Bei Intervallsprüngen wird hingegen auf die konventionelle Artikulation mit ‚Zungenschlag‘ zurückgegriffen, was durch historische und aktuelle Tonaufnahmen belegt, aber auch durch die praktische Erfahrung erklärt werden kann. Bei der Tongebung über den Luftstoss vom Zwerchfell ist es sehr schwierig, Intervallsprünge zuverlässig auszuführen. Der Goldauer Alphorn- und Büchelbläser Armin Imlig setzte sich mit der Spielart des Büchels auseinander und fasste seine vieljährigen Erfahrungen in einem Vortrag (Imlig 2008) zusammen. Imlig betont die weiche, indirekte Artikulation; kein Büchelbläser würde den „Ansatz, wie man ihn aus der Blasmusik kennt“ anwenden (Imlig 2008:2). Dass konsequenterweise die Tongebung weniger präzise ausfällt, gehört zum flexiblen Ausdruck, denn Motive werden nicht immer gleich wiederholt, Abweichungen einzelner Töne werden nicht als ‚falsch‘ wahrgenommen, sondern geben der Büchelmelodik eine Dynamik, die im Augenblick entsteht. Das ‚immer gleiche‘ Reproduzieren wird nicht als Ideal angestrebt. Von einigen Büchelgsätzli existieren verschiedene Versionen, die mittels Tonaufnahmen verglichen werden können.

³ *Gsätze*: Kurzes Musikstück oder kurzer Text (vgl. <http://dialekt.muotathal.ch>, 20.08.2019).

Ähnlich wie beim Alphorn wird auch beim Büchel seit einigen Jahren vermehrt über das musikalische Idiom dieses Instruments diskutiert, mitunter dank der Denkanstösse, die der Alphornkomponist Hans-Jürg Sommer in einer Reihe von Aufsätzen lieferte. Die Frage, was unter ‚traditioneller‘ Alphornmusik zu verstehen sei, hat die Fachkommission Alphornblasen des Eidgenössischen Jodlerverbands zur Verfassung von drei Leitsätzen angeregt, welche an den Wettvorträgen an Jodlerfesten zur Geltung kommen sollen und, grob zusammengefasst, die Aufführung von brauchstumsbezogener, jodelähnlicher Musik in den Vordergrund stellen. Dies ist insofern eine Neuorientierung, dass der Eidgenössische Jodlerverband bislang keinen Einfluss auf den Inhalt der Vorträge nahm, sondern lediglich formale Leitplanken (‚Technisches Regulativ‘) für die Aufführung setzte. Eine erste Auslegung der Leitsätze für traditionelle Alphornmusik unternahm Sommer (2019) und betont in seinem Aufsatz, dass traditionelle Alphornmusik mit viel legato ausgeführt werde und sich von ‚Bewegungsmusik‘, wie zum Beispiel Tänzen oder Märschen, unterscheide. Inwiefern sich die Leitsätze auch auf die Vorstellung von Büchelmusik auswirken, bleibt abzuwarten, zumal sich diese wie bereits erwähnt von der Alphornmusik in einigen Punkten unterscheidet.

Grundsätzlich mündlich überliefert, bleibt die Notation von Musik für Büchel problematisch. Büchelmusik besteht zu grossen Teilen aus Melodien, die nicht in Taktschemata gefasst werden können (Sommer 1995:3). Die Einteilung in Takte sowie die Festlegung auf bestimmte Notenlinien bei der Transkription führt zu einer Reduktion auf die Vorgaben und Möglichkeiten des Notensystems. Eine metrische Einteilung in Takte kritisiert Imlig: „Jeder Versuch, alte, frei interpretierte Motive in ein Rhythmuskonzept zu zwingen, zerstört leider genau diese freie Interpretation“ (Imlig 2008:3). Diese Einschätzung trifft sich mit derjenigen diverser Transkribierender aus verschiedenen Jahrhunderten, beispielsweise diejenigen des Komponisten Giovanni Battista Viotti, welcher bei seiner Notation einer Alphornmelodie im Jahr 1792 bewusst auf Taktstriche verzichtete (Wey 2019:102).

Doch obwohl bereits Ende des 18. Jahrhunderts die ersten Transkribenten der Jodel- und Alphornmusik in den Alpen feststellten, dass sich diese Musik nicht den Vorgaben des klassischen Notensystems fügt, wurden ab derselben Zeit zunehmend Melodien verschriftlicht, dem gleichstufigen Tonsystem angepasst und in Taktarten eingeteilt (Wey 2019:94).

Vermittlung und Pädagogik

In ihrer Maturaarbeit befasste sich Sandra Bürgler (2017) mit den Schwierigkeiten, das Büchelspiel zu erlernen. Neben den aus der Pädagogik der Blechblasinstrumente bekannten Themen des Ansatzes und der nötigen exakten Muskelspannung für die Erzeugung hoher Töne kommt beim Büchel die Orientierung innerhalb der Naturtonreihe und insbesondere die Intonation ekmelischer, also nicht gleichstufiger Noten dazu. Da beim Spielen eines Naturtoninstruments jegliche sicht- und spürbare Referenzen, wie etwa Tasten, Grifflöcher oder Ventile wegfallen, hängt die Erzeugung einer bestimmten Tonhöhe allein von der kognitiven Vorstellung derselben und ihrer physischen Erinnerung (*embodied memory*) ab. Bürgler stellte sich die Frage, ob innert zwei Monaten die notwendige Technik für das Spielen eines Büchelgsätzlis erlernt werden kann, und nennt aus ihrem Selbstversuch mehrere Elemente, welche dabei eine Rolle spielen, wie das Erreichen der notwendigen Höhe bis zum zwölften Naturton (g²), die Kontrolle des Luftstroms für eine stabile Tongebung und den sauberen Wechsel zwischen auseinanderliegenden Tonstufen (Bürgler 2017:17).

Die relativ hohen Hürden, die für das Beherrschen einer Büchelmelodie überwunden werden müssen, stehen im Kontrast zu wenigen Angeboten zum Erlernen des Büchelspiels, diese haben in den jüngsten Jahren allerdings zugenommen. Der Muotataler Kulturverein *Giigäbank* unterstützt seit 2017 den jährlichen *Workshop Büchel blasen*. 2017 wurde der Workshop von Armin Mattmann und Urs Schelbert geleitet, 2018 von Mattmann und Heinz Brandenberger, seit 2019 unterrichtet in diesem Rahmen Cécile Schmidig zusammen mit Brandenberger. Pro Kurs nahmen zwölf Lernende teil, einige haben den Kurs

ein Jahr später fortgeführt und sind somit beim Instrument geblieben. Der Unterricht findet in Gruppen zu sechs Personen statt. Die meisten Teilnehmenden im Jahr 2019 haben das Büchelspiel im Workshop von Grund auf gelernt. Gemäss Schmidig bestand eine der grössten Herausforderungen darin, die Vorstellung der Töne über das Gehör zu vermitteln. Eine Grundlage zum bewussten Anspielen der Noten auf dem Naturtoninstrument ist, sich die Tonhöhe mental vorstellen zu können, ohne diese Fähigkeit kann eine bestimmte Note nicht nachgespielt werden, ein relatives Gehör für Tonhöhen bildet somit die wichtigste Voraussetzung für den Fortschritt auf dem Büchel. Der musikalische Hintergrund der Teilnehmenden am Workshop ist breit gefächert, in der Regel liegen keine Vorkenntnisse von Blasinstrumenten vor; das Interesse ist somit nicht auf Blechbläser und Alphornbläser beschränkt. Die Kurse in Muotathal dauern drei Monate und beinhalten wöchentliche Lektionen. Nach den vergangenen drei Monaten konnten alle Lernenden den Tonumfang bis zum 12. Naturton ausbauen und ein einfaches, in der tieferen Lage liegendes Büchelgsätzli zusammenhängend spielen. Büchel konnten für die Dauer des Kurses von Armin Mattmann geliehen werden. Die Kurse haben dahingehend eine nachhaltige Wirkung, dass mehrere Lernende über den Kurs hinaus regelmässig üben. Dank der Unterstützung vom Verein *Giigäbank* kann der Kurs ausserdem zu einem geringen Preis absolviert werden.

Balthasar Streiff bietet seit kurzem vermehrt Büchelkurse an, deren gute Besuchszahlen eine Nachfrage nach dem Erlernen des Instruments widerspiegeln. Die Kurse finden im Rahmen des renommierten Festivals Klangwelt Toggenburg statt und können dadurch auch ein Publikum, das bisher noch nicht vom Büchel gehört hat, ansprechen.

Quellen für Büchelmusik

Aktuell stellen sich Interpretinnen und Interpreten der Herausforderung, ein vielfältiges Repertoire mit Musik für Büchel aufzubauen. Die Erforschung der historischen und zeitgenössischen Quellen in Form von Notationen und Tonaufnahmen stellt einen wesentlichen Beitrag an die Förderung und Weiterentwicklung des Büchels und dessen Repertoires dar. Jonas Wolfisberg (2016:24) hat in seiner bereits erwähnten Maturaarbeit einen Katalog mit Schwyzer Büchelstücken und deren musikalischen Form erstellt – der Katalog stellt ein wertvolles Nachschlagewerk dar, wenn auch die Stücke oftmals nicht frei zugänglich sind und die Akquisition der Noten mit einigen Recherchearbeiten verbunden bleibt. Eine Vielzahl neuer Kompositionen entstand in den vergangenen zwanzig Jahren; zu den produktivsten Komponisten zählen hierbei Armin Imlig und Hans-Jürg Sommer. Durch die nun aufkeimende Förderung des Büchels sind auch neue Kompositionen zu erwarten. Beispielsweise hat der Toggenburger Simon Lüthi ein Büchelgsätzli komponiert, das sich stilistisch an den traditionellen Bücheljuuzen aus dem Muotatal orientiert (pers. Komm. Schmidig 2019).

Die Forschung an der Hochschule Luzern – Musik hat in den vergangenen vier Jahren einen grossen Quellenkorpus rund um das Alphorn ermöglicht.⁴ Büchelmusik macht zwar einen kleinen Anteil aus, allerdings stellen die neu gewonnenen Melodien wertvolle Zugänge zum kleinen historischen Repertoire des Instruments dar und lassen zudem Erkenntnisse über dessen historische Musizierpraxis zu. Weitere Quellen von Bücheltranskriptionen liegen vor, allerdings sind diese bislang nicht publiziert. In seiner Diplomarbeit legt der Muotathaler Lehrer Peter Betschart (1978) eine Studie über Muotataler Juuze und Büchelgsätzli mit diversen eigenen Transkriptionen vor. Der Aargauer Trompeter André Wey beschäftigte sich 2001 mit dem Büchel und transkribierte eine Reihe von Büchelgsätzli deskriptiv detailliert. Einige frühe Tonaufnahmen mit Muotataler Büchelgsätzli stammen aus der Feldforschung Wolfgang Sichardts von 1936 und wurden mit Hilfe der damals modernsten Aufnahmetechnologie, dem AEG

⁴ Siehe SNF-Forschungsprojekt „Musikalische Beziehung zwischen Alphornmusik und Jodeln – Faktum oder Ideologie?“ unter der Leitung von Raymond Ammann sowie der Projektmitarbeit von Andrea Kammermann und Yannick Wey (Ammann et al. 2019).

Magnetophon K-2, angefertigt. Franz Gwerder spielte die sechs Büchelgsätzli, welche sich auf den Magnetbandspulen mit den Nummern sechs und sieben befinden. Diese werden im Wiener Phonogrammarchiv aufbewahrt, Kopien befinden sich in der Schweizerischen Nationalphonothek und können dort abgehört werden (vgl. Sichardt 1936). Offenbar nicht über die lokale Bezeichnung des Instruments informiert, beschreibt Sichardt (1939:172) die Büchelgsätzli als ‚Alphornweisen‘. Weitere, ältere Aufzeichnungen von Büchelgsätzli sind vereinzelt in den Schriften von Alfred Leonz Gassmanns zu finden.

Einen Ausnahmefall in der ansonsten mangelhaften Büchelforschung stellt die Biographie des Ethnologen und Büchelbläusers Alois Bucher dar, die dank der detaillierten Recherchen Adrian Linders (Linder & Sellato 2016, Linder 2017) auf eindrückliche Weise nachverfolgt werden kann. Transkriptionen ausgewählter Melodien, welche Bucher (1987) als Tonaufnahmen hinterlassen hat, werden zurzeit von Yannick Wey und Balthasar Streiff editiert und 2020 veröffentlicht. Dem einzigen Schüler Buchers, dem Sissacher Heini Stebler, verdanken wir einige handschriftlich notierte Melodien Buchers. Die von Bucher notierten Weisen sind stiltypisch für dessen Büchelmusik, die meist aus kurzen, einfachen Motiven besteht. Buchers Musik war ideell motiviert, komplexe Strukturen spielten derweil keine Rolle.



Abbildung 1: Transkriptionen eines ‚Traditionellen Echorufs‘ Alois Buchers für Heini Stebler (1992) auf einer Kalenderseite.

Eine interessante Entdeckung stellt die Aufnahme zweier kurzer Büchelmelodien mit dem Titel ‚Püchelspiel‘ dar, welche sich im Nachlass des deutschen Arztes Johann Gottfried Ebel (1764–1830) in Zürich befindet und bereits 1973 vom Musikwissenschaftler Martin Staehelin entdeckt wurde (Staehelin 1973:644). Die Originalnoten des ‚Püchelspiels‘ wurden kürzlich von Ammann et al. (2019) veröffentlicht. In der folgenden Aufstellung werden diese mit der zeitgenössischen Büchelmusik verglichen, mit erstaunlichen Resultaten. In Abbildung 2 wird die zweite Melodie Ebels mit einer Transkription des *Bücheljuuz*, gejdelt von Anton Büeler, einer Büchelmelodie, die auf der Schellackplatte *Stösler Schwingfest* von 1928 enthalten ist und von Philipp Frank gespielt wird, sowie einer gejdelten Fassung von 1977 und zwei neueren Büchelaufnahmen verglichen. Die gejdelte Version orientiert sich vollends an der Tonalität des Büchels und intoniert sogar das charakteristische ‚Alphorn-fa‘ (Amman et al. 2019).

Die Notation aus dem Nachlass Ebels enthält wiederholt die Note *h*, die auf dem Naturtoninstrument nicht wiedergegeben werden kann, dies kann am ehesten als deskriptive Ungenauigkeit der Transkription erklärt werden, eingedenk, dass diese Abschrift aus einer Zeit stammt, als noch keine Tonaufnahmetechnologie zur Verfügung stand und die Melodie nach Gehör, gegebenenfalls nach einmaligem Hören, verschriftlicht werden musste. Im Gegensatz zur ersten Melodie im Nachlass Ebel wurde diese mit den angegebenen Taktstrichen gesetzt (vgl. Abbildung 2), somit kann davon ausgegangen werden, dass sie eindeutig rhythmisiert war und die Takteinteilung in diesem Fall keinen verfälschenden Eingriff

darstellt. Dasselbe gilt für die neueren, auf Tonaufnahmen basierenden Transkriptionen. Bei kleinen Abweichungen in der Taktlänge wurden zusätzliche Noten ohne bezeichnete Taktwechsel eingefügt. Das ‚Alphorn-fa‘, der Viertelton zwischen *f* und *fis*, wird mit einem einfachen Kreuz bezeichnet.

Johann Gottfried Ebel (ca. 1800)



Philipp Frank (1928)



Anton Büeler (Jodel, 1977)



Fredy Schelbert (1982)



Cécile Schmidig (2019)



Abbildung 2: Vergleich der fünf verschiedenen Versionen einer Büchelmelodie von Ebel (ca. 1800), Frank (1929), Büeler (1977), Schelbert (1982) und Schmidig (2019).

Ebels Notation ist undatiert, muss jedoch zu dessen Lebzeiten und somit vor 1830 angefertigt worden sein. Wenn wir davon ausgehen, dass der Autor der Bücher über das Appenzell, über die Bergbevölkerung der Schweiz sowie einer *Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweiz zu bereisen* diese Noten in derselben Zeit erhielt, in der er die genannten Bücher publizierte, wären sie um ca. 1800 zu datieren. Die Aufnahme Franks von 1928 datiert somit um über hundert Jahre nach Ebel, Büelers *Bücheljuuz* könnte gemäss Betschart (pers. Komm. 11.10.2015) um 1977 entstanden sein, liegt somit wiederum rund 50 Jahre nach der Aufnahme Franks und wird noch heute in ähnlicher Form auf dem Büchel gespielt. Die fünf Melodien zeigen starke Analogien, die kaum als zufällig betrachtet werden können. Einzelne Intervalle weichen zwar ab, jedoch sind melodische Strukturen auffallend ähnlich und die Melodieführung ist in einem Masse kongruent, dass alle Interpretationen als Versionen derselben Melodie verstanden werden können. Die grössten Unterschiede zeigen sich erwartungsgemäss zwischen der Notation Ebels und der über hundert Jahre später datierten Version Franks. Hingegen sind in den vergangenen gut fünfzig Jahren seit der Tonaufnahme des Juuzers Anton Büeler keine signifikanten Veränderungen in der Melodie zu sehen. Die Schlussfolgerung, diese Melodie sei über 200 Jahre in fast unveränderter Form tradiert worden, widerspricht der Auffassung von mündlicher Überlieferung als

eine sich stets wandelnde Tradition (vgl. Klusen et al. 1978). Eine weitere, kontrastierende Erklärung lautet, dass die Melodie in Vergessenheit geriet und neu erfunden wurde. Durch das reduzierte Tonmaterial des Büchels steigt die Wahrscheinlichkeit einer Reproduktion derselben Melodie. Diese Deutung wird jedoch unwahrscheinlich, wenn wir das Auftauchen dieser Melodie in unterschiedlichen Generationen mit unterschiedlichen musikästhetischen Vorlieben zu erklären versuchen. Als Kompromiss darf angenommen werden, dass dieselbe Melodie verändert wird, über verschiedenen Instrumente und Orte transferiert wird und an verschiedenen Stellen in der Geschichte wiederauftaucht. Die erste Aufzeichnung stammt ebenfalls aus dem Kanton Schwyz, jedoch nicht aus dem Muotatal, sondern aus dem Wägital (heutige Schreibweise: *Wägital*) im Bezirk March.

Aktuelle Forschung und Förderung des Büchels

Der Büchel befindet sich, so eine Aussage Balthasar Streiffs, in einem Schwebezustand ‚zwischen Aussterben und Revival‘. Dank neuer öffentlicher Ausstrahlungen, beispielsweise einem Auftritt Cécile Schmidigs im Schweizer Fernsehen (Schmidig 2019) darf durchaus mit einer zunehmenden Verbreitung des Büchels gerechnet werden. Eine Auswahl aus dem bestehenden Korpus unveröffentlichter Transkriptionen, darunter auch oben besprochene Aufnahmen Sichardts (1936) und den Transkriptionen André Weyss (2001), wird im Mai 2020 publiziert, dies mit der Unterstützung der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz.

In das seit einigen Jahren gestiegene Interesse an der Alphornmusik und mehrere Forschungsprojekte wurde auch der Büchel miteinbezogen. Wie bereits angedeutet, steht der Büchel im Kontext des Muotataler Jodelstils. Der Zusammenhang zwischen Juuz und Büchel in Form des im Muotatal, aber auch in anderen Regionen der Zentralschweiz vorkommenden Bücheljuuz (alternative, vom Dialekt abhängige Schreibweise: *Bicheljuiz*) wurde von Ammann et al. (2019) als Fall eines direkten musikalischen Zusammenhangs zwischen Alphornmusik und Jodel untersucht.

Auch der Büchelbau erlebt zurzeit eine Phase der Innovation. Heinz Brandenberger entwickelte einen Prototyp mittels 3D-Druck. Der Vorteil des leichten Büchels aus mehreren Kunststoffteilen liegt unter anderem darin, dass dieser bequem transportiert werden kann. In mehreren Entwicklungsschritten konnte der Prototyp dahingehend verbessert werden, dass die Intonation den angestrebten Naturtonintervallen entspricht. Dank solcher innovativen Entwicklungen sowie dem wachsenden Interesse in Forschung und Praxis würde es nicht erstaunen, wenn der Büchel in naher Zukunft in der alpinen Volksmusiklandschaft vermehrt sichtbar und vor allem hörbar würde.

Dank

Cécile Schmidig hat zur Ausarbeitung dieses Artikels entscheidend beigetragen (insbesondere zum Abschnitt Vermittlung und Pädagogik), sowohl durch ihre Kenntnisse der aktuellen Büchelszene im Muotatal als auch durch Hinweise auf bisher unbeachtete Quellen. Weiterer Dank geht an Balthasar Streiff, Heinz Brandenberger, Sandra Bürgler und Peter Betschart.

Referenzen

Ammann, Raymond, Andrea Kammermann und Yannick Wey. 2016. „Historische Alphörner und Büchel im Dorfmuseum Zeihen“, *Zeihen Heimatblatt* 2016:29.

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

- Baines, Anthony. 1993. *Brass Instruments: Their History and Development*. Chelmsford: Courier Corporation.
- Betschart, Peter. 1978. *Büchel und Jutz im Muotatal*. Diplomarbeit, Schwyz.
- Bürgler, Sandra. 2017. *Das Erlernen eines Büchelgsätzlis*. Maturaarbeit, Theresianum Ingenbohl.
- Cherbuliez, Antoine-Elisée. 1929. „Vom Alphorn“. *Bündnerisches Haushaltungs- und Familienbuch* Band 10: 55–58. Chur, Bischofberger & Co.
- Cross, Rodney. 2013. „Bold as brass: ‚brass instruments‘ in the Roman army“. *Macquarie Matrix: Special edition, ACUR* 1–18, <https://studentjournal.mq.edu.au/Cross.pdf>, 31.07.2019.
- Ebel, Johann Gottfried. *Das Püchelspiel in den Wäggethaler Alpen*, undatiertes Manuskript, Staatsarchiv Zürich: Nachlass Ebel (B IX 250).
- Fritz, Hermann. 1999. „Die Metrik des Muotataler ‚Juuz‘“. *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 19: 385–408.
- Garland Encyclopedia Online. 2019. Art. „Switzerland“, Bd. 8, Hrsg. Timothy Rice, 682–700. <https://search.alexanderstreet.com/glnd>, 01.08.2019.
- von Hornbostel, Erich Moritz und Curt Sachs. 1914. „Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch“. *Zeitschrift für Ethnologie* 46: 553–590.
- Imlig, Armin. 2008. *Büchel – Solo bis mehrstimmig*, Vortrag, <http://files.imlig.info/files/2008/buchelvortrag.pdf>, 02.08.2019.
- Klusen, Ernst, Helmut Moog und Walter Piel. 1978. „Experimente zur mündlichen Tradition von Melodien“. *Jahrbuch für Volksliedforschung* 23: 11–32.
- Linder, Adrian und Bernard Sellato. 2016. „Alois Bucher, Borneo Anthropologist and Musical Missionary: A Restless Life in the Müller Mountains, the Swiss Alps, and St. Peter’s Basilica“, *Borneo Research Bulletin* 46: 264–302.
- Linder, Adrian. 2016. „Alois Bucher (1928–2009). Ethnologe, Alphornmissionar, Büchelbläser, Echoforscher“. *Bulletin GVS / CH-EM* 2016: 6–26.
- Marty, Ruedi. 2004. *Alles ä chle anderisch Nr. 2*. CD, im Selbstverlag.
- Sachs, Curt. 1913. *Reallexikon der Musikinstrumente*. Berlin: Julius Bard.
- Schelbert, Fredy. 1982. „Bücheljuuz“. *Urchigs us em Muotathal* (Schallplatte).
- Schmidig, Cécile. 2019. „Büchelgsätzli“. *Potzmusic* (TV-Sendung). SRF, 20.07.2019. <https://www.srf.ch/play/tv/potzmusic/video/familie-schmidig-aus-dem-muotathal-sz?id=ff5dd876-bca8-4f89-b4f0-304f0c404023>, 01.08.2019.
- Sichardt, Wolfgang. 1936. *Aufnahmereise mit dem AEG-Magnetophongerät in die Schweiz. Muotatal*. Unveröffentlicht, Schweizerische Nationalphonothek (Archivnummer: FILE401).
- Sichardt, Wolfgang. 1939. *Der Alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns*. Berlin: Bernhard Hahnfeld.
- Sommer, Hans-Jürg. 1995. *s’Büchel-Büechli. Melodien – aus der Tradition geschöpft – für Büchel Solo / Duo*. Oensingen: alphornmusik.ch.
- Sommer, Hans-Jürg. 2019. *Jodelartiges Musizieren auf dem Instrument (Alphorn)*. <https://alphornmusik.ch/downloads/jodelartiges-alphornspiel.pdf>, 31.07.2019.
- Staehelin, Martin. 1973. „Volksmusikalisches aus den Schweizer Alpen im Nachlass von Johann Gottfried Ebel“. *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 68–69:640–649.

Stebler, Heini. 1992. [Transkriptionen von Büchelmelodien Alois Buchers]. Unveröffentlichtes Manuskript, Sissach.

Wolfisberg, Jonas. 2016. *Der Büchel. Das Instrument und seine Melodien im Kanton Schwyz und im Entlebuch*. Maturaarbeit, Kantonschule Obwalden.

Wey, André. 2001. *Büchel-Gsätzli*. Unveröffentlichte Transkriptionen, Aarau.

Wey, Yannick, Andrea Kammermann und Raymond Ammann. 2018. „Naturjodel und Naturtonreihe – eine gemeinsame Musikästhetik des Alphorns und des Jodels?“. *Bulletin GVS / CH-EM 2017-2018*: 6–13.

Wey, Yannick. 2019. *Transkription wortloser Gesänge. Technik und Rückwirkungen der Verschriftlichung des Jodels und verwandter Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum*. Innsbruck: Innsbruck University Press.

Wey, Yannick und Andrea Kammermann. 2020. „The Swiss Alphorn: Transformations of form, length, and modes of playing“. *Galpin Society Journal* 73 (im Druck).

Zemp, Hugo. 1988. *Voix de tête, voix de poitrine – Jüüzli du Muotatal*, Videokassette, CNRS Diffusion.

Kurzbiographie

Yannick Wey studierte Trompete in Zürich und promovierte in Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck. Seit 2015 arbeitet er an der Hochschule Luzern – Musik als wissenschaftlicher Mitarbeiter in Projekten zur alpinen Volksmusikforschung. Yannick spielt Trompete, Alphorn und Büchel und arbeitet zurzeit zusammen mit Balthasar Streiff an der Produktion einer CD und eines Notenbandes mit Büchelmusik.

Das Projekt BüchelBox

Yannick Wey

Nach ausgiebigen Recherchen nach Notenmaterial, alten Tonaufnahmen, Transkriptionen und durch Gespräche mit Büchelkennern konnte im Mai 2020 die «BüchelBox» in Form einer CD und eines Notenhefts veröffentlicht werden.

Die «BüchelBox» dokumentiert einerseits eine erstaunliche Vielfalt und historische Tiefe dieser Musik und soll andererseits auch zum Mit- und Nachspielen anregen – dank der parallelen Ausgabe als CD und Notenmaterial wird dies erleichtert. Die 47 Stücke sind für ein abwechslungsreiches Büchelspiel geeignet, stammen aus vier Jahrhunderten und führen durch diverse stilistische Ausprägungen, von traditionellen Muotataler Melodien über Stücke ähnlicher Holztrompeten aus Österreich, Ungarn und Deutschland bis hin zu Neukompositionen.

Es gibt verschiedenen Auffassungen, wie traditionelle Büchelmusik gespielt werden soll, eine einzige richtige Art existiert nicht. Die Interpretationen auf der CD zeigen deshalb auch nur eine Möglichkeit auf, Regeln für die Interpretation gibt keine. Letztlich ist es dem Geschmack und den Vorlieben der Interpreten zu überlassen, wie die Melodien phrasiert und gestaltet werden. Ähnlich steht es auch um die Musiknoten: Für die Niederschrift einer Büchelmelodie gibt es nie nur eine richtige Lösung: Manchmal bewegen sich die Gsätzli so frei und mit unterschiedlichen Betonungen, dass es keinen Sinn hat, Taktzahlen anzugeben oder Taktstriche zu ziehen. Im Zentrum steht vielmehr eine optimale Klarheit für das Lesen der Noten und dadurch die Förderung von Spielfreude und Spielkreativität. So wurde im nun veröffentlichten Notenband auch einigen traditionellen Büchelmelodien, die meist nur einstimmig existieren, eine zweite Stimme angefügt. Zweistimmiges Musizieren kann einfach auch mehr Freude bereiten. Die CD erschien im Verlag Zytglogge und der Notenband im Verlag Mülrad.



Bestellangaben:

ZYT 4369

EAN: 7611698043694

Zytglogge Verlag, Steinentorstrasse 11, 4010 Basel

Tel: 061 278 95 77; info@zytglogge.ch; www.zytglogge.ch

Ab Dezember 2020 werden Teile der Sammlung «BüchelBox» auch an Konzertanlässen, Festivals oder an Festen zu erleben sein. Dies kann dann allerdings schnell über die reine Präsentation der ein- und

zweistimmigen Stücke (inkl. Geschichten und Fachwissen) hinausführen. Neben dem Büchel-Duo Balthasar Streiff und Yannick Wey werden Formationen unter anderem mit Thomas Aeschbacher (Schwyzerörgeli), Madlaina Küng (Bass), Sabina Curti (Geige) oder den beiden jungen Muotathaler Juuzerinnen Mirielle und Cécile Schmidig zu hören und zu sehen sein. So kann diese Büchelmusik sowohl für sich alleine stehen als auch von ausgewiesenen Volksmusikerinnen und Musikern begleitet werden, um so die Büchelklänge mit Kraft und Originalität zu erweitern. Dies will durchaus auch etwas in die Zukunft dieser seltenen und scheinbar einfachen Volksmusik weisen.

Autoren

Yannick Wey studierte Trompete an der Zürcher Hochschule der Künste und Musikwissenschaft an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck und widmet sich seither vermehrt den traditionellen Blasinstrumenten des Alpenraums, Alphorn und Büchel. 2012–2015 arbeitete er als wissenschaftliche Hilfskraft an der Pädagogischen Hochschule FHNW, als Lehrer und als freischaffender Musiker, seit 2015 als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule Luzern – Musik. Seine Dissertation, Transkription wortloser Gesänge, wurde 2019 von der Innsbruck University Press veröffentlicht. Im selben Jahr erschien im Chronos-Verlag das Buch *Alpenstimmung*, basierend auf dem Forschungsprojekt «Musikalische Beziehung zwischen Alphornmusik und Jodeln» unter der Leitung von Raymond Ammann. Aktuell arbeitet er an Forschungsprojekten im Bereich Volksmusik, Musikpädagogik sowie Digitalisierung und Musik.



Balthasar Streiff absolvierte das Grundstudium der Jazzschule Luzern (Trompete und Gesang) und studierte an den freien Kunstklassen der Hochschule für Gestaltung Basel mit Abschluss im Bereich Freie Bildhauerei. Er bildete sich weiter in Naturtrompete an der Schola Cantorum Basiliensis bei J. F. Madeuf und lernte Zink bei Frithjof Smith. Verschiedene Arbeiten an der Schnittstelle von Musik, Raum und Klang führten Streiff zu Alphorn und Büchel. Seine langjährige Auseinandersetzung mit dem Schweizer Kultinstrument wird begleitet von Projekten quer durch die Bereiche Bildende Kunst, Theater, Performance, Film, Literatur und die verschiedensten Musikstile. 1996 gründete er zusammen mit dem Stimmperformer Christian Zehnder das international renommierte Duo *stimmhorn*. 2002 war er Hauptinitiant von *Hornroh Modern Alphorn Quartet*, das zwischen zeitgenössischer Musik und Tradition pendelt, und mit *Alpin Project* suchte er die Verknüpfung von Volksmusik und Drum&Bass. Streiff ist ausserdem sehr aktiv in der Instrumentenentwicklung und unterrichtet an der Hochschule Luzern als freier Dozent.

Aus dem Leben eines Nachspielers

Eröffnungsrede am Festival Alpentöne in Altdorf am 15. August 2019

Köbi Gantenbein

Fräulein Mettier trug ein Deux-Pieces, hellbraun, gelbgrün oder grauweiss. Wollenes Tuch. Dunkle Strümpfe in Halbschuhen. Sie hatte ihre Haare sorgfältig zu einem lockigen, graubraunen Helm gekämmt. Fräulein Mettier war dünn, ja dürr. Sie kam mir alterslos vor. Sie war meine Klavierlehrerin. Jeweils am Mittwochnachmittag tippelte sie über das Strässchen zu unserem Haus, ein Lädernäppli in der Hand. Fräulein Mettier kam in die Stube, legte ab und sass neben mich ans Klavier. Sie sagte «alla turca». Sie meinte das Rondo der Sonate Nr.11 in A-Dur von Wolfgang Amadeus Mozart. Und also torkelte ich über die Tasten – berglerisch, nicht beschwingt türkisch.

Fräulein Mettier seufzte und winkte leicht mit ihrer rechten Hand, was hiess, ich solle auf die Seite rücken. Hei, nun galoppierten die Reiter vorbei, die Trompeten ihrer Anführer jubilierten und Fräulein Mettier erschien mir nicht mehr als vertrocknete alte Jungfer, sondern sie strahlte verzückt, die Akkorde ab Takt dreizehn hämmernd. Dann war ich dran; es klang wieder, wie wenn Steine durch die Geröllhalde trolen, vor allem wenn meine Fingerlein einen ganzen Akkord greifen mussten. Wieder zur Seite rücken. Fräulein Mettier spielte noch einmal vor – ihre Pädagogik war begriffslos, sie erklärte nichts, sie spielte vor. Und ich spielte nach; wenn es sein musste sie ein Cherli, ich dasselbe, dann wir beide zusammen. Nach einer Stunde gab sie mir die Aufgaben fürs nächste Mal.

Dann war Daniel, mein kleiner Bruder dran. Er hatte es nicht so mit «alla turca», übte nicht und verwickelte das Fräulein in musikphilosophische Gespräche und gab der Lehrerin Eiercongnac aus dem Kasten neben dem Klavier. Er wurde später ein begabter Schlagzeuger. Bald stand das Fräulein auf, steckte das Zehnernötli ins Ledernäppli und tippelte fröhlich zum Postauto. Fräulein Mettier kam fünf Jahre lang Mittwoch für Mittwoch, sie machte mich – vorspielend – vertraut mit Clementi, Scarlatti, Bach und sogar Beethoven, wo ihr bei «Für Elise» wichtig war, dass ich den Anfang «con moto» spiele, was sie natürlich nicht in Worte fasste, sondern vorspielend darstellte: Sie schloss die Augen und wiegte den Kopf leicht hin und her. Beat, mein Freund lernte Cello, Peter Klarinette. Drei kamen später via die Knabenmusik zur Kunst. Heute sind sie Veteranen und immer noch am Horn. Die andern 11 Kinder meiner Schulkasse haben kein Instrument gelernt – die Glücklichen, dachte ich, denn sie mussten ja auch nicht «alla turca» üben bis die Finger leierten.

Ich lernte in Malans musizieren, einem Dorf im Kanton Graubünden an der Eisenbahnstrecke zwischen Landquart und Davos. Ich wohne heute im Dörflein Fläsch nebenan. Vor ein paar Jahren sprachen meine Nachbarn Elly und Walti und ich: Wir machen Fläscher Klänge in unserem Dorfsaal. Musik, Essen, Trinken. Wir haben keine Dorfmusik, aber unter uns 500 Fläscherinnen und Fläscher sind aber einige, die in Kapellen spielen, über die Bühne rocken, rappen, jodeln oder gar von der Musik leben. Von 19 bis 24 Uhr spielte jede Halbstunde eine Kapelle, ein Orchester oder es sang ein Chörli. Die einzige Bedingung – jemand der Musikgruppe wohnt im Dorf. So kam eine Wundertüte zusammen. Das Walensee-Orchester geigte und flötete Händel und Schubert; grossartig die Schellner – 24 mächtige Männer rund um Peter Kunfermann selig machten einen Riesenkrach mit grossen Kuhglocken – Mark & Bein erschütternd. John Cage wäre entzückt gewesen. Zuerst aber traten die Musikschüler auf. Es sind ein gutes Dutzend Knaben und Mädchen. Fräulein Mettier ist schon lange auf dem Friedhof, sie besuchen die Musikschule von Landquart. Je nach Jahr und Mode stehen Elektrogitarren in Reih und Glied, Posaunen, Kornetts, Saxophone, Schlagzeug. Die Kapelle «Young blood» spielte vier Stücklein, die sie eigens für die Fläscher Klänge geübt hatten – «Black Magic Women» aber auch «Alpenblumen», den flotten Walzer von Kasi Geisser.

Durch den Abend feiernd und hörend blieb mir eindrücklich, wie gut diese Buben und Mädchen sind, technisch und auch schon künstlerisch. Ich spiele nun seit dreissig Jahren Klarinette als heiterer Amateur

– «alla turca» zeigte mir ja meine Grenzen als Pianist – aber wie die kleinen Fläscher die «Alpenblumen» über die Bühne walzten, liess mich seufzen – käme ich mit, grad ab Blatt? Und wie sie mit ihren „Kamarädl“ im Ensemble zu Recht kommen, ist eindrücklich. Vier Elektrogitarren unisono – Carlos Santana hätte weinen müssen. Kurz – es hat sich viel verändert, seit Fräulein Mettier mich verlassen hat. Das musikalische, das technische Können, dann aber auch die grosse Schönheit, wie Musikmachen Kultur für alle hat werden können. Nicht nur der Knopfdruck für Musik von Youtube ist verbreitet, sondern auch das Musizieren.

Ich bescheide mich auf den Kanton Graubünden, dessen Kulturkommission ich seit ein paar Jahren präsidie: Die Musikschule für alle ist die wichtigste kulturpolitische Tat, die unsere Generation fertig gebracht hat. Um- und weitsichtig hat der kürzlich zurückgetretene Kulturminister Martin Jäger die Musikschule als Grundfeste einer Kultur und Kunst für alle gefördert, gehegt und durch die Budget-Debatten geschaukelt. Es ist eindrücklich, wie die Musikschule mittlerweile in Gesetzen und Verordnungen befestigt ist. Und so ist heute von der Val Müstair bis in die oberste Surselva die Musik mit 16 Schulen zu Hause, dazu kommen noch drei überregionale für die kleinen Sänger und für die Blasmusikantinnen. 2,7 Mio Franken bezahlt der Kanton, dazu kommen die Beiträge der Gemeinden. Die Musikschule ist – wie schön – der grösste Ausgabeposten der öffentlichen Kulturförderung. Neben der Grundausbildung hin zu einem leidlichen «alla turca» imponiert mir auch die Art, wie Talente entdeckt und gefördert werden. Wir zeichnen in Graubünden jedes Jahr Hoffnungen der Kunst, Kultur und Wissenschaft mit Förderpreisen aus – jedes Mal ist eine Musikantin dabei, jede wurde in der Musikschule geweckt und macht nun ihren Weg als Profi in der Kunst, wo das Leben wohl am härtesten ist.

Zurzeit sind in den Musikschulen Graubündens über 7000 Mädchen und Knaben eingeschrieben. Sie werden von 426 Lehrerinnen und Lehrern unterrichtet – Fräulein Mettier, obschon nie verheiratet, hat also sehr viele Kinder gekriegt. Und ihre Nachkommen haben im Unterschied zu Fräulein Mettier, die nach «Alla turca» und Eierlikör jeweils ein „Zehnernötl“ in ihr Mäppli steckte, alle einen anständigen Lohn wie die Primarlehrer, Sozialversicherungen, einigermaßen zuverlässige Aussicht. Und nebst Musik für alle, ist also die soziale Sicherung der Musiklehrer ein Vorbild, wie Veranstalter mit Künstlern umzugehen haben. Anständig sein ist auch in der reichen Schweiz keineswegs üblich, in der Musik nicht, im Theater nicht, in allen anderen Künsten auch nicht. Veranstalter sollen Musikschulen als Vorbild nehmen. Solches Pathos mag den einen oder anderen Künstler – genial, unbändig, wolkenküssend – genieren. Aber wenn ich sehe, wie viel Kunst wir täglich überall und endlos aufführen und wie miserabel ihre Produktionsbedingungen sind, so habe ich schon Hochachtung vor der Arbeit der Musikpolitikerinnen. Die Arbeitsbedingungen der Musikschule fielen ja keineswegs vom Himmel, sie haben sie erstritten, hartnäckig, gut organisiert selbstbewusst. Und sie schauen gut darauf, dass sie nicht zusammengehauen werden in Sparrunden.

Die Musikschule für alle ist also die mit Abstand wichtigste kulturpolitische Tat, die unsere Generation fertig gebracht hat. Gekrönt ist die Musikschule sicher mit dem Verfassungsartikel 67a im Jahr 2012, der ihr einen Rang im Grundgesetz einräumt und zum Beispiel zu den Sommerlagern geführt hat. 593 solche Intensivwochen sind bis 2018 durchgeführt worden, besucht von über 20 000 Kindern. Was sie dort lernen, hören wir ja immer in den Alpentönen, wenn die Musikschule Uri zum Grande Finale ihres Sommerlagers einlädt.

Damit wir den Stand der Musikschule halten, ja verbessern können, müssen wir in den Alpenregionen, woher die Töne des Festivals ja kommen sollen, auf drei Feldern etwas tun.

Das eine ist das Geld. National hat seit der haushoch gewonnenen Abstimmung von 2012 über den Musikunterricht Musik als einzige Kunst einen Verfassungsrang. Die Musikschule ist heute auch in ländlichen Regionen politisch und ideologisch so gut befestigt, dass die Chefsparrer verzweifeln, weil sie an deren Budgets heranwollen. Haushoch wiesen die Luzerner und Luzernerinnen vor zwei Jahren die bürgerlichen Politiker in Schach, die der Musikschule für alle grosses Leid antun wollten, die öffentlichen Beiträge halbierend. Die alpinen Kantone geraten in den nächsten Jahren in Geldnöte. Der

Druck auf die Kultur, auf die Musikschule mit ihren stattlichen Zuwendungen wird zunehmen. Wir werden Pauken und Trompeten rüsten, um uns dagegen zu wehren.

Das zweite Feld ist noch einmal das Geld. Mit Pathos rief ich «Musikschule für alle». Aber sie ist dennoch nicht für alle. Die Tarife sind zu hoch. 500 bis 900 Franken pro Semester können Familienbudgets belasten. Und sind in den Alpenregionen oft karger als im Unterland. Sogar der Bundesrat hat in seiner Kulturbotschaft festgestellt, dass in der Tarifgestaltung schweizweit etwas passieren müsse, dass die öffentliche Hand mehr zahlen muss, dass 30 Prozent Subvention zu gering ist. «Musikschule für alle» gilt auch für die Kinder aus portugiesischen, spanischen, kosovarischen, serbischen und geflüchteten Familien. Sie sind bei uns in den Alpen, wo der Fremdenverkehr gedeiht, zahlreich, in der Musikschule aber seltener als die der Camenischs, Cantienis und Camichels. Das hat nicht nur, aber auch mit den Kosten zu tun. Wir sollten die Gunst unserer Jahre nutzen, und die teils zu hohen Tarife mit öffentlichem Geld senken und zudem Zahlmodelle erfinden, die es den Kindern der Alemeidas, da Silvas und Redzepis erleichtern zur Klarinette zu greifen.

Das dritte Feld schliesslich: Es gibt immer weniger Kinder dort, wo die Töne unter alpinen Umständen gelernt, geübt und gespielt werden – wir werden allerhand zu tun haben, um die demografische Veränderung in den Alpentälern mit dem hohen Rang der Musikschule im Gleichgewicht zu halten. Den Musikschulen tröpfeln die Musikanten weg. Wir werden wacker Phantasie entfalten müssen, wie die Institutionen mit weniger Geigerinnen und Trommlern stabil bleiben. Wer weiss, vielleicht gibt es gar eine Wiederkunft von Fräulein Mettier, wenn Störlehrerinnen sich wieder auf Tour aufmachen, sich neben ihre Schüler setzen, «alla turca» sagen und mit dem roten Farbstift klopfen.

Köbi Gantenbein ist Verleger der Zeitschrift Hochparterre und Präsident der Kulturkommission von Graubünden. Er lebt und arbeitet in Fläsch und Zürich. Nach seiner Zeit mit Fräulein Mettier am Klavier, lernte er beim Fräulein Berger Querflöte, die er im Prättigauer Kammerorchester und in einer Rockkapelle zum Besten gab. Später lernte er Klarinette, die er in einer Kapelle mit Amateurseligkeit spielt.



Das Musikerbe des Alpsteingebiets durch Publikationen fördern

Das Wirken des ROTHUUS GONTEN – Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik

Barbara Betschart und Marc-Antoine Camp

Noch vor Abschluss der Gebäuderestaurierung 2007 veröffentlichte das ROTHUUS GONTEN seine ersten Publikationen. Dies unterstreicht die Bedeutung, die die Institution der Verbreitung von Forschungsergebnissen und historischem Notenmaterial zuschreibt. Bis heute sind im Eigenverlag über zwanzig Publikationen und Tonträger erschienen.

Für die Beteiligten war es bei der Errichtung der Stiftung ROTHUUS GONTEN 2003 klar, dass sich die neue Institution der Vermittlungsarbeit widmen sollte. Mit einer Beschränkung darauf, Dokumente zu sammeln und einem Archiv zuzuführen, hätte das ROTHUUS GONTEN dem umfassenden Anliegen, das volksmusikalische Erbe im Alpsteingebiet zu fördern, nicht hinreichend nachkommen können. Es sollte darum auch geforscht und Ergebnisse publiziert werden, dies in einer Form, die Musikantinnen und Musikanten nutzen können. Entsprechend wurde bei der Besetzung der Geschäftsführung des damals noch sogenannten «Zentrums für Appenzellische Volksmusik» Publikationserfahrung vorausgesetzt. Joe Manser, der erste Geschäftsführer, brachte diese Erfahrung mit und legte den Grundstein für die rege Publikationstätigkeit des ROTHUUS GONTEN. Sie wurde dann von Florian Walser fortgeführt und wird nun von Barbara Betschart weiterentwickelt.

Notenpublikationen

Der hauseigene Verlag des Zentrums für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik gelangte 2006 mit «Altfrentsch» zum ersten Mal mit einem reinen Notenband an die Öffentlichkeit. Vorgelegt wurde eine für den Volksmusikbereich besonders alte, in Gonten gefundene Notensammlung, die Tanzmusik aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert enthielt. Die Publikation stiess bei Musikantinnen und Musikanten auf grosse Resonanz und zeigte, dass eine quellenkritische Übertragung alter Manuskripte und deren Verbreitung in einem spielbaren Notendesign einen wichtigen Beitrag zur Belebung des Musikerbes darstellen kann. 2017 wurde der inzwischen vergriffene Band auf Basis einer verbesserten Quellenlage neu ediert.



Die zweite Notenpublikation des ROTHUUS GONTEN stützte sich dann nicht nur auf schriftliche Quellen, sondern auch auf die Erinnerung von Menschen. Im Feldforschungsprojekt «Ratzliedli» sammelte Joe Manser Stücke und publizierte sie sowohl in einer umfassenden Forschungspublikation als auch im Büchlein «Ratzliedli för en Hosesack». Diese kleinformatige Publikation war ganz besonders geeignet, die Forschungsergebnisse in die volksmusikalische Praxis zurückzuführen.

Das «Ratzliedli»-Projekt war motiviert durch die grundsätzliche Überlegung, dass Publikationen nicht nur vergessene Notenmanuskripte zum Gegenstand haben sollten, sondern Publikationen auch die mündliche Tradierung der Volkskultur in der heutigen durch Mobilität und Schriftzentriertheit geprägten Gesellschaft unterstützen können. Während das Musikerbe früher meist in patrilinearer Vermittlung weitergegeben wurde, wird es heute auch an Musikschulen gelehrt und von Menschen oder ganzen Familien entdeckt, die nicht aus der volksmusikalischen Tradition kommen. An solche richten sich die musikpädagogischen Publikationen des ROTHUUS GONTEN wie die 2010 veröffentlichte «Hackbrettschule» von Matthias Weidmann oder zwei Sammlungen mit Appenzeller Tänzen für zwei Violinen («Einfache Appenzellertänze» und «schlääzig ond löpfig»). Die musikpädagogischen Publikationstätigkeiten ergänzen die Kurse, die das ROTHUUS GONTEN regelmässig anbietet.

Zusammenarbeit mit Musikanten

Bei vielen Publikationen wurde mit Musikanten – bisher kaum mit Musikantinnen – zusammengearbeitet, zu Beginn insbesondere mit Noldi Alder und Albrecht Tunger. Es entstanden Notenhefte mit Stücken von bekannten Komponisten, so von Emil Walser aus der Streichmusik «Edelweiss». Mit den jüngsten Notenpublikationen sollte gezielt das Schaffen von älteren Musikanten bekannt gemacht werden. Denn meist werden nur einige wenige «Hits» eines Musikanten in der Szene gespielt, obwohl viele andere Kompositionen es genauso verdient hätten, häufiger gehört zu werden.

So erschienen 2015 Kompositionen vom Innerrhoder Akkordeonisten Franz Manser («Baazlis Franz»), 2018 Kompositionen des Toggenburger Akkordeonisten Ernst Müller und 2019 Lieder, Hackbrett-, Handorgel- und Streichmusik-Kompositionen des Innerrhoders Guido Neff. Da diese Musikanten ohne Notenschrift auskommen und viele Stücke nicht im Notentext vorliegen, mussten sie von Aufnahmen transkribiert und von den Musikanten danach kontrolliert werden, dies unter Mithilfe von Daniel Bösch, Willy Valotti und Markus Flückiger. Die Kontrolle durch die Komponisten erfolgte durch Vorspielen, sei es auf dem Computer oder mit Musikinstrumenten. Für alle drei Notenpublikationen haben zudem die erwachsenen Kinder, die über sehr gute Notenkenntnisse verfügen, die Stücke angeschaut. Lag dann der Notenband vor, war das für alle Beteiligten des ROTHUUS GONTEN und vor allem für die Musikanten jeweils ein emotional sehr spezieller Moment – ihr langjähriges Schaffen fand durch die Publikation eine verdiente Anerkennung. Für 2020 ist nun eine Publikation mit Stücken des Ausserrhoders Karl Fuchs geplant. Darunter sind auch Kompositionen für Klavier solo, die aufgrund der grossen Ausstrahlung vor allem der Streichmusiken im Alpsteingebiet wenig bekannt sind.

Kulturhistorische und andere Publikationen

Historische und kulturelle Kontextinformationen zu Quellen und zu den bekannten oder vermuteten Autorinnen und Autoren der veröffentlichten Musik wurde in den Notenpublikationen immer Bedeutung beigemessen. Solche Informationen standen aber bei einigen Publikationen im Zentrum. Bereits 2005 publizierte Joe Manser die Studie «Festspieltradition im Appenzellerland» im entstehenden Verlag des ROTHUUS GONTEN. Mit «Alpstobede im Alpstein» wurde dann eine Geschichte der regionalen Alpfeste aufgelegt, die durch die Beigabe einer CD mit 15 Titeln aus den Jahren von 1909 bis 1938 auch einen auditiven Zugang ermöglicht. Drei weitere CDs des ROTHUUS GONTEN bieten sich für eine solche hörende Auseinandersetzung ebenso an, darunter die spezielle CD «Frauengesang» mit 16 Rugguusseli und Jodelliedern, die zwischen 1920 und 1940 auf Schellack erschienen sind. Im 2019 publizierten Buch «Appenzellermusik auf alten Tonträgern», das auch von einer CD begleitet wird, hat Joe Manser dann die Appenzeller Beteiligung in der Tonträgerindustrie umfassend aufgearbeitet (siehe sein Artikel in diesem Heft).

Das ROOTHUUS GONTEN ist bei den Publikationen allen Regionen seines Wirkungskreises verpflichtet. Das Musikerbe von Appenzell Innerrhoden, Appenzell Ausserrhoden sowie des Toggenburgs soll in möglichst vielen, qualitativ hochstehenden Publikationen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Bisher scheint dies gut gelungen zu sein. Wir hoffen, zukünftig weitere schöne Publikationsprojekte realisieren zu können.

Alle Publikationen können im Online-Shop erworben werden (<https://www.roothuus-gonten.ch/cms/index.php/de/shop>).



Die nationale Strahlkraft des Hauses der Volksmusik soll gestärkt werden

Die Neugestaltung der Homepage und ein neues Corporate-Design sind die Mittel dazu. Im Zentrum jedoch steht das Story-Telling.

Werner Schibig, Haus der Volksmusik

Obwohl das Haus der Volksmusik im stattlichen, unübersehbaren, historischen Zeughaus am Lehnplatz 22 in Altdorf seine Büros hat, muss seine Wahrnehmung, vor allem ausserhalb der Volksmusikszene, gesteigert werden. Zu wertvoll sind die professionelle Arbeit und das Engagement der Geschäftsstelle unter der Leitung von Markus Brülisauer und es wäre zu schade, wenn die Zielgruppen zu wenig darüber wüssten.

Bekanntheitsgrad steigern

Eine Arbeitsgruppe bestehend aus dem Geschäftsführer und Vorstandsmitgliedern des Hauses der Volksmusik und einer renommierten Werbeagentur steckte sich das Ziel, die Marke «Haus der Volksmusik» aufzupolieren und nationale Strahlkraft zu verleihen. Der Kern der Marke und somit der Antrieb des Tuns und Handelns des nationalen Kompetenzzentrums für Volksmusik in Altdorf ist neu wie folgt formuliert:

«Das Haus der Volksmusik prägt durch Vermittlung, Förderung und Dokumentation die Volksmusikszene. Als nationaler Ansprechpartner sind wir die Experten für Volksmusik. Durch eigene Aktivitäten, langfristige Kooperationen und musikalischen Austausch transportieren wir Emotionen.»

Ein Redesign des visuellen Auftritts und instant PR-Botschaften sollen helfen den Bekanntheitsgrad des Hauses der Volksmusik markant zu steigern.

Markante Elemente im visuellen Auftritt

Der neue Internetauftritt und die Auffrischung des Erscheinungsbildes im Printbereich sind Zeichen des Aufbruchs. Die beiden visuellen Massnahmen stärken die Wahrnehmung des Hauses der Volksmusik. Unterstützt wird der neue Auftritt mit einem professionellen PR-Konzept, das einerseits die Aktivitäten des Kompetenzzentrums schweizweit bekannt macht und anderseits die Glaubwürdigkeit und das Vertrauen in die Marke weiter festigt.

Das Logo wird versal geschrieben. Die Schrift dazu wurde eigens kreiert. Die Laufschrift heisst Roboto Monospace. Sie erinnert passend ans Sammeln und Archivieren. Die Hausfarben sind Rot, Schwarz und Weiss. Als visuelles Element kann das Icon «Blüte» verwendet werden. Das Layout der Drucksachen besticht durch grosse emotionale Bilder, markanten versal geschriebenen Titeln und dreieckige Farbelemente.

**HAUS DER
VOLKSMUSIK**

**MAISON DE LA
MUSIQUE POPULAIRE**

Mit Geschichten die Zielgruppen erreichen

«Inhalt ist König» gilt für die neu gestaltete Homepage hausdervolksmusik.ch. Im Zentrum steht das «Story-Telling». Im und ums Haus der Volksmusik und in der Volksmusikszene entstehen täglich neue interessante Geschichten. Genau diese Geschichten müssen die einzelnen Zielgruppen erreichen. Darum ist die Homepage mit den diversesten Social-Media Plattformen verbunden. Hinter dem News-Portal der neuen Homepage steckt ein emsiges und kreatives Redaktionsteam. Die neue Homepage ist responsiv, das heisst, das Layout passt sich den jeweiligen Endgeräten wie Tablet, Smart-Phone oder PC an. Die Navigation ist intuitiv. Der Besucher findet sich schnell zurecht und ist mit zwei Klicks am Ziel und kann sich umfassend über die grosse Palette der Infos und Dienstleistungen des nationalen Kompetenzzentrums der Volksmusik informieren.



Die Schweizer Geigentage

Markus Brülisauer und Elena Kaiser, Haus der Volksmusik

In den meisten Teilen der Schweiz ist die Geige als Instrument in der Tanzmusik vom Schwyzerörgeli verdrängt worden. Warum also nicht einen Versuch starten und ein Fest rund um die Geige als Volksmusikinstrument ins Leben rufen?

Vorbild für dieses Vorhaben ist teils auch der Steirische Geigentag, der seit den 1960er Jahren existiert: Nach der traditionellen Methode des Vor- und Nachspielens werden hier noch immer die beliebtesten Stücke von geübter Meisterhand an begeisterte Schülerinnen und Schüler weitergegeben, die wiederum das Erlernte noch am selben Tag am Tanzboden zu erproben versuchen. Die Grenzen sind dabei fliessend: Nicht selten geht ein zunächst nichtsahnender Gast als Geigendebütant nach Hause. Ziel der ersten Ausgabe der Schweizer Geigentage ist es nun, diese Tradition wieder zu beleben und GeigenspielerInnen aus dem ganzen Land in «einem offenen Gehege» zusammen spielen zu lassen – das Freilichtmuseum Ballenberg bietet sich für diesen Anlass als perfekte Kulisse an und hat auch sogleich auf unsere Nachfrage positiv reagiert. Für zwischendurch gibt es natürlich Workshops zu den verschiedensten Themen rund um die Geige in der Schweizer Volksmusik. Dies ist die Idee, welche vom Haus der Volksmusik auch umgesetzt wurde.

Am 7. und 8. September 2019 wurde dieser angekündigte Anlass mit Erfolg durchgeführt. Trotz mässigen Wetterverhältnissen reisten zahlreiche Geigenspielerinnen und Geigenspieler aus der ganzen Schweiz auf den Ballenberg, um an den Workshops teilzunehmen und miteinander im Freien zu musizieren. Der Anlass wurde lokal sowie auch überregional wahrgenommen, auch dank der erfolgreichen Medienarbeit im Vorfeld durch das Haus der Volksmusik und das Freilichtmuseum Ballenberg. Viele BesucherInnen, die per Zufall auf dem Gelände waren, beteiligten sich freudig am Geschehen.

Die Geigenbauschule Brienz bot eine zusätzliche Attraktivität: Mitarbeiter und Auszubildende der Schule zeigten an ihrem Stand, wie die Instrumente hergestellt werden. Die Handwerker konnten auch kleinere „Geigen-Notfälle“ wie gerissene Saiten oder verschobene Stege vor Ort behandeln. Gross und Klein schaute interessiert zu, wie geschnitzt, gemessen und gewogen wurde und liess sich von den Fachkundigen alles über den Geigenbau erklären.

Die KursleiterInnen vermittelten ihr Wissen mit viel Enthusiasmus und Professionalität – die TeilnehmerInnen, darunter auch Kinder, konnten einen guten Einblick in verschiedene Stile und Spielweisen der Volksmusik erlangen und neue Eindrücke und Melodien mit nach Hause nehmen. Folgende Kurse wurden angeboten:

Altfrentsche Appenzellermusik mit «Giigämaa» Matthias Lincke

Giigätänz aus der Innerschweiz mit Andi Gabriel

Magsch no e chli? Nachschlag mit Madlaina Janett

Grenzwertiges aus Österreich mit Rudi Pietsch/*Tanzgeiger*

An beiden Kurstagen wurden dieselben Workshops angeboten, damit niemand einen Kurs verpassen musste und vom gesamten Angebot profitieren konnte. Bei der Vermittlung wurde gänzlich auf Noten verzichtet – der Fokus lag auf dem Nachspiel nach Gehör – was für einige Teilnehmer eine neue Erfahrung war. Doch die Lockerheit der Kursleiter und deren Ermutigung zum freien Spiel erweckte in mancher Person ungeahnte Fähigkeiten.

Am Samstagabend bot sich eine wunderbare Gelegenheit, zwei sehr unterschiedliche aber doch sehr gleichgesinnte Tanzkapellen zu erleben: Ein Doppelkonzert mit den Tanzgeigern aus Wien und Ils Fränzlis da Tschlin war ein volksmusikalisches Feuerwerk! Zwei Formationen, die mit ihrer Energie und musikalischen Vielfalt zu überzeugen wissen. Die unterhaltsamen und witzigen Präsentationen von

Rudi Pietsch und Madlaina Janett sorgten zusätzlich für beste Unterhaltung. Nebst den Kursteilnehmern kamen viele Einheimische aus Brienz und auch von weit her Gereiste an den sehr gut besuchten Anlass.

Anhand der Rückmeldungen der TeilnehmerInnen, des Freilichtmuseums Ballenberg, der Besucher und KursleiterInnen war die Erstausgabe der Schweizer Geigentage ein grosser Erfolg. Das Bedürfnis für einen solchen Anlass besteht durchaus und eine Wiederholung wird auf jeden Fall in Betracht gezogen. Um den Bekanntheitsgrad des Anlasses zu steigern, müsste dieser jährlich durchgeführt werden und zu einem Fixpunkt in der Agenda der Volksmusikszene werden. Eine engere Zusammenarbeit mit den Steirischen Geigentagen ist bereits in Verhandlung – die beiden Anlässe ergänzen und bereichern sich wunderbar.

Das Freilichtmuseum Ballenberg eignet sich bei schönem Wetter hervorragend für diesen Anlass. Bei nass-kaltem Wetter fehlt zurzeit noch die geeignete Infrastruktur.





Neuerscheinungen des Mülirad-Verlags im 2020

Volksmusik für Anfänger von Fritz Dünner

Mit Fritz Dünner meldet sich einer der grössten Volksmusikünstler der Schweiz mit neuen Kompositionen zurück. Dabei denken er und Verleger Peter Gisler vor allem an den Nachwuchs.



In der Schweizer Volksmusikszene muss man ihn nicht vorstellen – Fritz Dünner. Nicht wenige bezeichnen ihn als einen der besten Klarinettenisten, welche die Schweizer Volksmusik je gesehen hat. Umso mehr fehlt er in der hiesigen Musiklandschaft, seit er 2010 seine Musikerkarriere beendete und nach Mallorca ausgewandert ist. Im Mülirad-Verlag, Altdorf gibt Dünner aber nun sozusagen sein kompositorisches Comeback im Notenband *Volksmusik für Anfänger*.

Dünner ist besonders bekannt für seine virtuosos und doch „urchiges“ Spiel. Nun veröffentlicht er aber ein Spielheft für Anfänger und Schülerensembles. Die 23 zweistimmigen Eigenkompositionen entstanden ab 2017, als Dünners Enkel Leon begann, Klarinette zu spielen. Dabei unterstütze ihn der Grossvater mit diesen einfachen Stücken. Es ist ein Glücksfall, dass Dünner sich mit seinen Kompositionen an den Mülirad-Verlag wandte, denn volkstümliche Klarinettenliteratur für Anfänger ist im Fachhandel äusserst rar. Es ist daher ein erklärtes Ziel von Komponist und Verleger, vermehrt junge KlarinettenistInnen für die Volksmusik zu begeistern.

Auf die Anregung von Verleger Peter Gisler hin hat Fritz dünner seine Kompositionen für ein Musikensemble erweitert. So sind zwei Hefte für Melodie-Instrumente in C und Bb sowie zwei Begleithefte für Klavier und Kontrabass entstanden. Dünner hat die einfachen und dennoch meisterhaften Kompositionen zudem selbst eingespielt. Auf der Website des Mülirad-Verlags können die entsprechenden MP3-Dateien als Playalong-Files heruntergeladen werden. Die verschiedenen heftausgaben ermöglichen das Zusammenspiel unterschiedlicher Instrumente wie Klarinette, Violine, Akkordeon, Klavier, Cello, Bass, etc. Dadurch eignet sich *Volksmusik für Anfänger* hervorragend für Hausmusiken und Schulformationen.

Klarinetten-Quartett von Dani Häusler

Zeitgleich erscheint im Mülirad-Verlag auch volkstümliche Klarinettenliteratur für Fortgeschrittene. Der wohl derzeit gefragteste Schweizer Klarinetrist Dani Häusler sammelt in *Klarinetten-Quartett – 14 Schweizer Tänze* seine liebsten Eigenkompositionen, die teilweise noch zu seiner Studienzeit entstanden sind. Zum Notenheft ist die CD *Dani Häusler im Quadrat* erhältlich, auf welcher der Klarinetrist jede der vier Stimmen zu allen Stücken eigenhändig eingespielt hat. Die Aufnahmen der einzelnen Stimmen sind ebenfalls als Playalong-Files auf der Homepage des Mülirad-Verlags erhältlich, sodass die Stücke gewissermassen gemeinsam mit Dani Häusler geübt werden können.

Klarinetten-Quartett

14 schweizerische Tänze



Dani Häusler

Ensemble

Mülirad, Nr. 1119

BÜCHELBOX von Balthasar Streiff und Yannick Wey

BÜCHELBOX

47 Melodien für Büchel



Balthasar Streiff & Yannick Wey

Sammlung

Mülirad, Nr. 1064

Neben den beiden Klarinettenbüchern von Fritz Dünner, beziehungsweise Dani Häusler, veröffentlicht der Mülirad-Verlag auch ein Heft mit verstärkt wissenschaftlichem Fokus. Die **BÜCHELBOX** ist das Ergebnis eines Konzert- und Forschungsprojekt von Balthasar Streiff und Yannick Wey. Neben 47 Melodien für Büchel enthält der Band theoretische und musikhistorische Abhandlungen zu den Stücken und zum Büchel und mit diesem verwandten Naturhörnern (nicht nur aus der Schweiz). Wer hätte zum Beispiel gedacht, dass das Wort „Büchel“ auf die „bucina“, eine gewundene Militärtrompete bei den Römern, zurückgeht. Auch zu dieser Publikation ist eine CD erhältlich, welche alle 47 Kompositionen enthält. **BÜCHELBOX** ist absolut einmalig und eine echte Bereicherung für die Volksmusiklandschaft Schweiz. Ein Muss für alle Freunde des Büchels!

Peter Gisler und der Mülirad-Verlag

Der Mülirad-Verlag wurde 1991 gegründet und beschäftigt sich vor allem mit Raritäten, Ungewöhnlichem und Vergessenem in der Schweizer Volksmusik. Peter Gisler führt den Verlag seit 2006. Seither hat sich der Verlag zum nationalen und internationalen Geheimtipp im Volksmusikbereich entwickelt. Neben der Verlagsarbeit leitet der ausgebildete Klavierbauer das 1992 von ihm gegründete Musikhaus Gisler in Altdorf, welches insbesondere auf Tasteninstrumente spezialisiert ist. Ferner ist Gisler Instrumentallehrer für Kontrabass und spielt in verschiedenen Orchestern und Volksmusik-Formationen wie *Hanneli-Musig* mit.

Hommage à Ernst Lichtenhahn (1934-2019)

François Borel, prononcé lors de l'Assemblée Générale de la CH-EM, le 11 mai 2019.

En guise d'hommage au professeur Ernst Lichtenhahn, permettez-moi d'évoquer quelques dates et quelques événements marquants que j'ai vécus avec lui.

En automne 1969, il fut nommé professeur extraordinaire de musicologie à l'Université de Neuchâtel. Ce demi-poste comportait trois heures de musicologie, données dans le bâtiment principal de l'Université, et une seule et unique heure hebdomadaire d'enseignement d'ethnomusicologie donnée au Musée d'ethnographie. A cette époque, il enseignait aussi comme privat-docent au Musikwissenschaft Institut de Bâle

Le premier de ses cours que j'ai suivis a eu lieu le 25 avril 1970, six mois après sa nomination. Il portait sur l'organologie et nous a alors fait connaître des noms tels que ceux de Mahillon, von Hornbostel, Sachs, Montandon, Schaeffner, Jean Jenkins, et même Geneviève Dournon : la fine fleur de la classification des instruments de musique. Ce cours, que j'ai dès lors suivi assidûment, m'a permis, quelques années plus tard, d'obtenir la gestion de la collection d'instruments du Musée.

En été 1971, Ernst Lichtenhahn fut invité par Jean Gabus, directeur du MEN, à faire partie de la Mission Cure salée au Niger. Le bilan de ce premier terrain est remarquable : deux films de la Télévision suisse romande, dans lesquels Lichtenhahn figure au générique et dont il organisa, dirigea et mis en scène les séquences musicales ; et plus de deux cents enregistrements de musique touarègue et haoussa et de nombreuses photos qui lui ont permis de transmettre à ses étudiants son savoir sur leur musique et leurs instruments

En 1973, il présidait le congrès du CIMCIM (Comité international pour les musées et collections d'instruments et de musique), division de l'ICOM, qu'il avait invité à Neuchâtel et qui permit à ses étudiants novices engagés dans l'organisation de la manifestation, de rencontrer d'éminents chercheurs, comme le Français Simha Arom, et de faire la connaissance de la très Britannique Jean Jenkins.

Le cours avait lieu dans un local, au sous-sol du Musée d'ethnographie, à côté des collections d'instruments de musique et des collections africaines. C'était un atout didactique exceptionnel et les étudiants étaient nombreux à venir se confronter physiquement aux objets musicaux et aux coulisses et réserves d'un musée.

Dans les années 1970, l'enseignement de Lichtenhahn était aussi basé sur ses expériences de terrain et fortement influencé par une approche anthropologique de la musique avec quelques ouvrages de référence, dont ceux de Alan Merriam, de John Blacking, et même de Hugo Zemp.

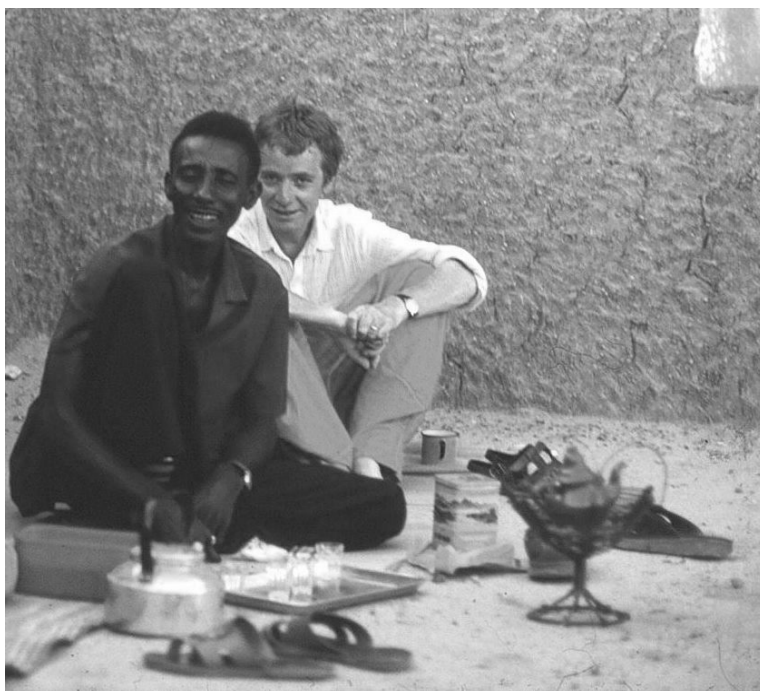
En 1976, Ernst Lichtenhahn m'a proposé de compléter son unique heure d'enseignement et m'a donné un thème de cours assez général qui était « La communication par la musique », suivi de « Formes et fonctions dans les sociétés choisies, principalement Touaregs et Haoussa », auxquels s'ajoutait un « fil rouge » : confrontation des méthodes ethnomusicologiques et d'ethnographie (-logie) musicale. Et il y avait aussi cette remise en question permanente de nombreuses notions chères à la musicologie par une approche ethnomusicologique. De plus, Lichtenhahn a toujours montré un vif intérêt pour des musiques qui, à l'époque, ne faisaient pas partie de l'univers académique de la musicologie, ni de l'ethnomusicologie, j'en veux pour preuve le sujet du mémoire d'un des étudiants, consacré à Frank Zappa et ses *100 Motels*...

1977 fut assurément une grande année, puisqu'elle vit la réalisation d'un projet longuement attendu : une exposition sur la musique et l'ethnomusicologie au Musée d'ethnographie. Nous avons réussi à convaincre le directeur Jean Gabus, de consacrer l'exposition temporaire annuelle au thème « Musique

et sociétés ». Ce fut aussi l'année de l'organisation de concerts : nouba marocaine, gamelan javanais et balinaï et théâtre d'ombre *wayang kulit*, mais aussi musique indienne, accompagnée par notre ami Laurent Aubert, ancien étudiant et futur fondateur des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève.

Le lundi 13 février 1978 à 04h00 du matin, Lichtenhahn m'a offert l'occasion d'expérimenter mon nouveau magnétophone Stellavox SP8 en me demandant de venir à Bâle enregistrer les fifres et tambours du Morgenstraich, ceci avec l'aide d'une de nos étudiantes, Isabelle Schulé, actuelle conservatrice du Musée gruérien de Bulle. Ce fut une riche expérience, notre premier « terrain » commun !

L'année suivante, nous reçûmes la réponse positive à la demande de financement par le Fonds National d'un projet de recherche au Niger programmé sur trois ans. C'est ainsi qu'en août 1980, mon professeur me rejoignit pour quelques semaines à In Gall, bourgade perdue dans la chaleur du Sahel, proche des campements touaregs, où il avait déjà séjourné en 1971 lors de la Mission Cure salée. Rien ne nous fut épargné : une saison de pluies torrentielles, avec embourbement de notre véhicule, des vents de sable suivis d'orages cataclysmiques. Mais aussi de nombreuses rencontres avec des musiciennes touarègues de toutes conditions, bref, une riche moisson de documentation sonore et photographique.



Ernst Lichtenhahn à l'heure du thé, en compagnie de Altinine ag Arias. In Gall (Niger), août 1980.

Puis, en 1982, Ernst Lichtenhahn quittait l'enseignement de la musicologie à Neuchâtel pour un *ordinarius* à l'Uni de ZH. Mais auparavant, il s'était battu pour parvenir à conserver au moins les deux heures d'enseignement d'ethnomusicologie à Neuchâtel, qui me furent confiées officiellement.

En 1994, l'année de ses 60 ans, il m'invita à organiser un séjour de recherche au Niger. Nous avons partagé deux semaines dans des zones que nous connaissions déjà, mais la période choisie était assez mouvementée, du fait des conflits entre la résistance touarègue et l'armée nationale. Nous avons vécu quelques moments critiques dans les locaux de la gendarmerie nigérienne, qui prit un malin plaisir à visionner et à écouter tous nos enregistrements afin d'y découvrir des raisons de nous accuser de subversion.

Néanmoins, les restrictions dues à la situation politique nous ont imposé un séjour prolongé en milieu sédentaire, ce qui nous a permis de recueillir des chants de musiciens haoussa spécialistes des cultes de possession et des chants satiriques de propagande contre le sida. Quant aux joueuses de vièle monocorde, nous avons constaté que leur répertoire traditionnel était toujours composé d'airs évoquant un passé qui ne correspondait plus vraiment aux réalités socio-politiques de l'époque, ni à l'engouement de la jeunesse pour les musiques modernes liées aux idéaux identitaires de la rébellion touarègue.



Ernst Lichtenhahn discutant du répertoire d'une joueuse d'*anzad* avec Ghumar ag Abdusamed. Abalak (Niger), avril 1994.



Ernst Lichtenhahn metteur en scène et caméraman. Abalak (Niger), avril 1994.

1994 fut aussi l'année de la constitution de la Société suisse d'ethnomusicologie, notre CH-EM actuelle, à partir du Comité national suisse de l'ICTM, sous l'impulsion, entre autres, d'Ernst Lichtenhahn, qui en assumait la présidence entre 2002 et 2006.

Et bien entendu, le plus important pour nous ici présents, c'est le rôle primordial qu'a joué Ernst Lichtenhahn dans la sauvegarde et la promotion de l'ethnomusicologie en Suisse.

Fin mars 2005, nous nous sommes retrouvés à Tamanrasset, invités par une association appelée « Sauver l'imzad » créée et dirigée par une notable de la nomenklatura algérienne. Il s'agissait d'un colloque très fastueux auquel participèrent une trentaine de spécialistes de la musique touarègue. En fait, le but de cette rencontre était d'institutionnaliser la musique d'imzad tout en promouvant le programme politique de la personne en question.

Telles ont été quelques-unes des expériences que nous avons partagées sur le terrain ethnomusicologique au fil d'une trentaine d'années.

Je peux témoigner ici que la patience, le calme et la sérénité exemplaires de notre professeur, mais aussi son érudition et son esprit malicieux toujours en éveil, ont suscité sur ses interlocuteurs et auditeurs, qu'ils soient alémaniques, romands, ou même nigériens, une écoute attentive doublée d'une grande admiration.

Nous ne t'oublierons jamais professeur Lichtenhahn.

Omaggio a Bruno Nettl (1930-2020)

Marcello Sorce Keller

Bruno Nettl ci ha lasciato

Bruno Nettl è deceduto nelle prime ore del 15 gennaio 2020. La notizia è subito divenuta virale nel mondo dell'etnomusicologia e in quello degli studi musicali più in generale. Alcuni necrologi sono già comparsi in rete, e certamente altri ne compariranno in varie pubblicazioni; sarà interessante vedere semmai se ci saranno periodici di musicologia che non commemoreranno questo studioso tanto conosciuto e apprezzato. Per tale ragione non intendo qui scrivere un necrologio che ricordi i suoi meriti e l'impatto delle sue pubblicazioni. Preferisco ricordare la persona che ho conosciuto e frequentato, il suo umorismo e, più generalmente, l'accattivante modo di trattare colleghi e studenti.

Ho studiato con lui alla University of Illinois ed ebbi modo di incontrarlo già il giorno seguente al mio arrivo in campus; prima nel suo ufficio e la sera stessa, a casa sua, per un party che aveva lo scopo di dare il benvenuto ai nuovi studenti di dottorato. Per questo venne a prendermi con la sua auto. Pensava che gli italiani (viaggiavo allora col passaporto italiano) non brillassero per puntualità. Così mi raccomandò di farmi trovare all'ingresso del pensionato dove abitavo, alle sei della sera – in punto. Quello fu l'inizio.

Nelle settimane, mesi e anni successivi ebbi modo di conoscerlo sempre meglio. Il mio ufficio di assistente era sullo stesso piano del suo, a volte proprio a fianco. Bruno era mattiniero. Si alzava ad un'ora che per me faceva ancora parte della notte, andava in piscina a nuotare e poi si metteva al lavoro. Quando verso le 9 del mattino le persone normali come me iniziavano la giornata, Bruno Nettl aveva già sostanzialmente concluso il suo programma quotidiano, salvo l'insegnamento. Noi stentavamo a partire ma Nettl, soddisfatto di ciò che aveva già realizzato, gironzolava per gli uffici alla ricerca di qualcuno con cui discutere le notizie del giorno (che noi, non avevamo ancora letto). Era un bel disagio pensare a tutto il daffare che ci aspettava e un imbarazzo fargli gentilmente comprendere che avremmo preferito posticipare la conversazione.

Bruno Nettl, autore di così numerosi contributi da lasciar stupefatti scrisse tutti i suoi libri e articoli con due sole dita. Non imparò mai la dattilografia, ma amava usare un tipo particolare di macchina da scrivere di cui possedeva due esemplari, casomai quello in uso dovesse guastarsi. Prima ancora che il guasto si verificasse arrivò il computer. Per usarlo occorreva apprendere alcune cose che Nettl si rifiutò di apprendere dal manuale allegato. Dichiarò che desiderava imparare tutto il necessario solo attraverso la "tradizione orale". Vale a dire, con l'aiuto dei suoi colleghi e degli assistenti.

Io provenivo dall'Europa e, forse per questo, trovai il suo stile di insegnamento assai informale, sciolto e amichevole. Non saliva mai in cattedra. I professori americani sono spesso così, ma Nettl lo era al punto di arrivare qualche volta alle lezioni del mattino in pantofole. Quando nei seminari si sviluppava una discussione, Nettl era capace di estremo tatto se dicevamo qualcosa di inesatto; riprendeva senza mortificare, senza umiliarci di fronte agli altri. Anzi, quasi ci si sentiva lusingati di ricevere direttamente e personalmente da lui qualche dritta. Quello che allora ignoravo è che in quelle conversazioni durante i seminari e poi al bar dietro l'angolo si stava costruendo un rapporto che sarebbe durato fino al giorno della sua scomparsa. Infatti, Nettl aveva la capacità di trasformare i suoi studenti in amici con i quali amava rimanere permanentemente in contatto, sempre pronto a dare suggerimenti e ad aiutare.

Ciò non vuol dire che non fosse severo. Lo era, proprio perché desiderava che i suoi studenti facessero carriera. Infatti, è semplicemente straordinario osservare quanti di loro siano divenuti visibili e importanti negli studi di etnomusicologia. Tra gli altri – solo quelli che ricordo meglio perché meglio conosco quanto hanno prodotto – sono: Gerard Béhague, Ali Jihad Racy, Christopher Waterman, Virginia Danielson,

Stephen Slawek, Margaret Sarkissian, Melinda Russell, Victoria Lindsay-Levine, Carol Babiracki, Ted Solis, Samuel Araujo e, naturalmente, Steven Blum e Philip Bohlman. Da ultimo, ultimo in tutti sensi, c'ero io. Non credo di avere risposto sempre alle aspettative di questo straordinario maestro. Lui ignorava – allora era un mio segreto – che contemporaneamente all'etnomusicologia investivo una parte significativa del mio tempo a produrre arrangiamenti di popular music. Alcuni anni fa, chiacchierando con Margaret Kartomi, lei mi chiese, sorridendo, come facesse Nettl ad avere così buoni studenti, «era lui ad attirare i migliori, o sapeva condurli ad un livello di eccellenza?». Una cosa è sicura: Bruno Nettl riusciva sempre a contagiarmi di curiosità ed entusiasmo. Ricordo come alla prima lezione di un corso sulla musica Carnatica, disse che in quella occasione, avremmo cominciato ad apprezzare la musica più bella del mondo!

Un bel giorno Nettl ebbe modo di fare una conferenza davanti all'allora Presidente degli Stati Uniti Bill Clinton. Al ritorno, Bruno commentò che finalmente avevamo un presidente che sapeva dell'esistenza dell'etnomusicologia.

La vita di questo straordinario studioso ebbe un inizio drammatico, come quello di altri ebrei che dovettero fortunatamente lasciare il loro paese (lui era di Praga) ed emigrare in America. Nettl non ne parlava mai. In una sola occasione mi raccontò come con i suoi genitori – aveva allora nove anni – si dovette nascondere sotto le panchine di una stazione ferroviaria austriaca, per evitare di essere preso dalla polizia. In quel momento gli altoparlanti della stazione diffondevano il *Concerto per violino* di Mendelssohn. Aggiunse che nel riascoltare quel *Concerto*, sempre riviveva quel pauroso momento. Ma alla fine ce la fecero e sbarcarono negli Stati Uniti.

Il padre di Bruno, Paul Nettl (1889-1972) era lui stesso un musicologo ben conosciuto. Paul divenne presto professore alla Indiana University. È lì che Bruno studiò con George Herzog (1911-1983) e decise infine di scrivere una dissertazione di dottorato sulla musica degli indiani d'America. Bruno mi raccontò che suo padre, studioso dei classici viennesi, era tutt'altro che entusiasta della scelta, ma alla fine augurò al figlio di potersi guadagnare da vivere con questa, per lui, curiosa specializzazione.

Questi sono i ricordi e i pensieri che mi sono tornati alla mente nell'apprendere della sua scomparsa. Sicuramente altri me ne verranno col tempo. Una cosa posso dire con sicurezza: che nessuno – salvo i miei genitori – ha mai influenzato la mia vita così tanto e così positivamente quanto Bruno Nettl. In tutto ciò che ho fatto nel campo dell'etnomusicologia, c'è sempre qualche traccia delle sue idee o di idee nate dal confronto con le sue. Ciò non vuol dire, naturalmente, che sempre approvasse la trasformazione dei suoi input che a volte producevo, e quando accadeva sentivo il bisogno di riflettere.

Scrivendo queste righe ho cercato di descrivere ai miei amici e colleghi della Società Svizzera di Etnomusicologia, cosa si provasse ad essere allievo di Bruno Nettl. Penso proprio che numerosi altri suoi studenti lo ricordino come lo ricordo io, con grande affetto e gratitudine.

Bruno Nettl is no longer

Bruno Nettl passed away in the early hours of January 15, 2020. The news went viral among ethnomusicologists and music scholars at large. Obituaries are already appearing in the web, and will soon appear in many scholarly publications. It will be actually interesting to see which journals will not devote a page to this remarkable scholar. That is why I am not going to present here one more obituary, highlighting Nettl's merits as an ethnomusicologist and the impact of his numerous publications. I would rather like to tell about the kind of man he was, about his wit and his endearing attitude towards his students.

I was one of his students at the University of Illinois in the 1970s. I met Bruno the very first day I got to campus, first in his office and later that day at his home, where a party was organized to welcome the new doctoral students. He came with his car to pick me up and take me to the party. At the time I was traveling with an Italian passport, and he suspected that Italians were not particularly strong on punctuality; so he made it clear I should be at the main door of my student-dormitory, at 6 pm sharp. That was the beginning.

In the later weeks, months and years I got to know him better and better. In fact, my office, that of a teaching assistant, was always on the same floor of the music building and almost always next to his own office. Bruno Nettl was an early riser. He used to get up at an hour, which still was the middle of the night from my point of view, then go to the swimming pool, and immediately after get to work. By the time normal people like myself made it to the office he had already pretty much accomplished his day's plan – with the sole exception of teaching. We had all, at that time in the morning, only just begun. Nettl, on the contrary, satisfied for what he had already produced, was leisurely around in the department, visiting us in the office, eager to discuss the news of the day that we had not yet read in the newspaper. Painfully conscious as we were, of how much was there to be done, we all felt uncomfortable to stop and talk about politics with him, and to tactfully let him know we would have preferred to postpone the discussion to later in the day.

Bruno Nettl, whose enormous output cannot fail to impress, wrote all his books and articles with – literally – two fingers. He never learned touch-typing. He had a favorite typewriter though, actually two of them, just in case one would eventually collapse. Then, before any of the two collapsed, along came the computer. Obviously, in order to use the computer, one has to learn a few things about it, and for that purpose a manual is provided. Bruno absolutely refused to read and study such booklets. He said he was willing to learn all that was necessary, only through “oral tradition”. That meant his colleagues, and assistants, like myself, had to be on call, in case he got stuck with software.

Coming from Europe as I was, I found his teaching style remarkably friendly and informal. American professors usually are like that, but Nettl was more informal than others: one day, early in the morning, he showed up in slippers. As discussions developed among students, when we said something inappropriate, he was capable of correcting us in such a gentle manner, it was almost flattering to be found wrong. No chance he would make us feel humble or humiliated. What I did not know at the time is that with such discussions, during the seminar or drinking together a cup of coffee, a relationship was developing meant to last until his passing away. In fact, Nettl had the ability to make friends out of his students, he always cared for their career, helped whenever possible, and kept in touch with them throughout his life.

That is not to say he was not demanding. He was, precisely because he wanted his students to have a career. It is amazing, in fact, how many of them succeeded in becoming noticeable in the field of ethnomusicology. Among all the others, those whose work I am more familiar with are: Gerard Béhague, Ali Jihad Racy, Christopher Waterman, Virginia Danielson, Stephen Slawek, Margaret Sarkissian, Melinda Russell, Victoria Lindsay-Levine, Carol Babiracki, Ted Solis, Samuel Araujo and, of course, Steven Blum and Philip Bohlman. Last and, indeed, least, there was me. I probably did not meet all the expectations of such a great teacher. He never knew, because at the time I kept it secret, how I invested part of my time arranging popular music. A few years ago, while chatting with Margaret Kartomi, she asked me with a smile: «how does Bruno do it, does he simply attract the best people or does he know how to make people grow to a level of excellence?». All I can say is that Bruno really knew how to trigger enthusiasm and curiosity. Like when, at the beginning of a course devoted to Carnatic music, he started out by saying that we were about to begin appreciating the most beautiful music in world!

On another occasion Bruno gave a lecture in the presence of the then President of the United States, Bill Clinton. Shortly afterwards he commented: “Now we finally have a President aware of ethnomusicology”!

The life story of this very unusual and brilliant man unfortunately had a dramatic beginning, like that of many Jewish people who fled from Europe to escape the Nazis (he was born in Prague). He hardly ever spoke about that. But on one occasion he mentioned how once in Austria he, at the time nine years old, had to hide under the benches in an Austrian train station to avoid the police. While that was happening, the music playing through the station loudspeakers was Mendelssohn's *Violin Concerto*. He added he could never hear that piece again without recalling that terrifying moment. He eventually did arrive safely in America with his parents.

His father, Paul Nettl (1889-1972), was himself a distinguished musicologist, who in America became professor at Indiana University. It is there that Bruno studied and, as a student of George Herzog (1911-1983), eventually decided to write a doctoral dissertation on the music of the American Indians – of all things. His father Paul, keenly interested in the Viennese classics, was not much enthusiastic about the choice. But he eventually accepted it, and wished his son good luck, that he could make a living by teaching and researching that “kind of music”.

These are a few recollections coming first to my mind at the present moment. More will surely come to the surface in time. After all, I am quite conscious of one thing: no one, except my parents, ever influenced my life as much and as positively as Bruno Nettl. In everything I ever wrote in the area of ethnomusicology, there always are traces of Bruno Nettl's ideas and attitudes; which of course does not mean that he always approved of how I elaborated upon his inputs: when that was the case, I had to do a lot of thinking.

Here I stop. I just felt like trying to give my friends in the Swiss Society for Ethnomusicology a sense of what it was like to be a student of Bruno Nettl's. I have little doubt that all other ex-students of his, remember him with equal affection and gratitude.

Physico-mathematical scale of the helvetic-roman fistula thurga

Rolphe F. Fehlmann

Abstract: With the help of modern technology as well as mathematical and physical methods it has been possible to find out what kind of concept of musical scale and harmony the Helvetians already had at that time. This investigation yields to the conclusion that the tones used are a selection from the *scale* of the *natural resonance modes*.



Fig.1: The *fistula thurga*, a wooden (boxwood) flute [syrinx (gr.), fistula (lat.)] found in Eschenz, Switzerland.[1]

Introduction

A sensational find in the Helvetic-Roman settlement *vicus tasgetium*- today a village called *Eschenz* in the canton of Thurgovie/Thurgau, Switzerland - could be dated back to the first century (50-60 A.D.).



Fig. 2: Fore- and backside of the *fistula thurga* (50-60 A.D.) [2]

To get an impression of how such a flute sounds, there exist some tunes recorded by the group *Symphonica Panica*[1].

The aim of this research was to find out what kind of scale the tubes would enable the herdsmen to play back then. The results give some interesting insight into a constant anthropological perception of human hearing biology.

Archeological data

By the same method used in FEHLMANN [3], the flute has been x-rayed giving a picture seen in fig. 3. The geometrical data (table 1) were the basis for copies of the original flute and further calculations.

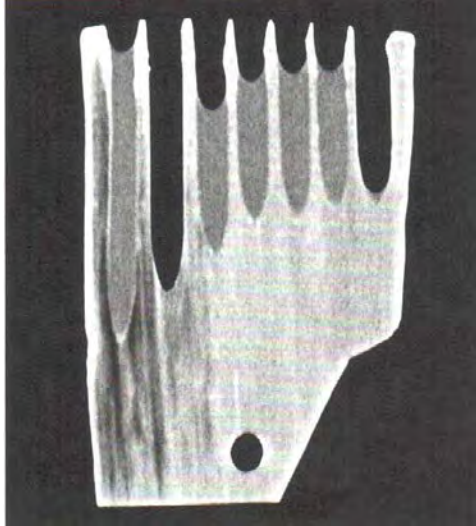


Fig. 3: X-ray picture of the original fistula thurga

Interestingly enough, it can already be seen that the tube lengths of the individual tubes correspond to a logarithmic curve! Extracting the basic data from the x-ray picture (tube length and diameter) of each individual tube delivers the list of table 1:

Tube no.	Tube length [cm]	Tube diameter [cm]
1	7.3	0.76
2	6.3	0.83
3	5.32	0.78
4	4.57	0.82
5	4.35	0.78
6	4.04	0.78
7	3.85	0.87

Table 1: Basic data of the tubes

Also, from the x-ray picture a master copy could be generated by the stereolithographic 3D printing method such that further wooden copies of the original flute could be made.

Physics of a pipe

Blowing into the open side of the tube corresponds to the excitation of an oscillation (= a periodic pulse) through periodic eddies' detachment in an air stream, blown toward a cutting edge (also known from the *flûte traversière*):

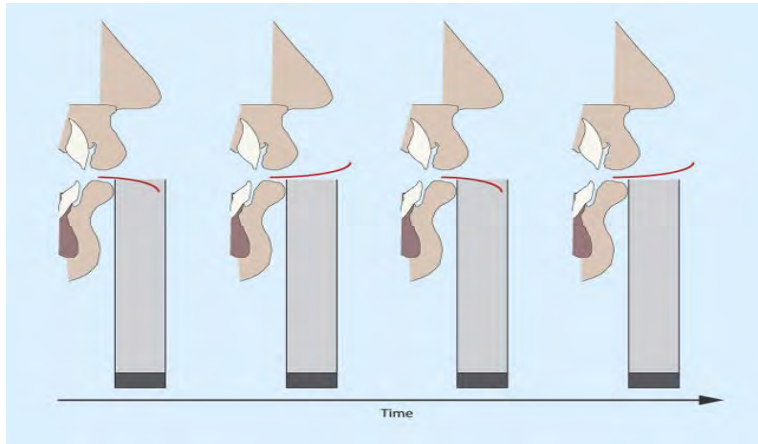


Fig. 4: Sound generation mechanism on a flute

Such a pressure pulse being an acoustic wave profile travels down the tube, gets reflected and superimposes with its original perturbation profile creating a *standing or stationary wave*:

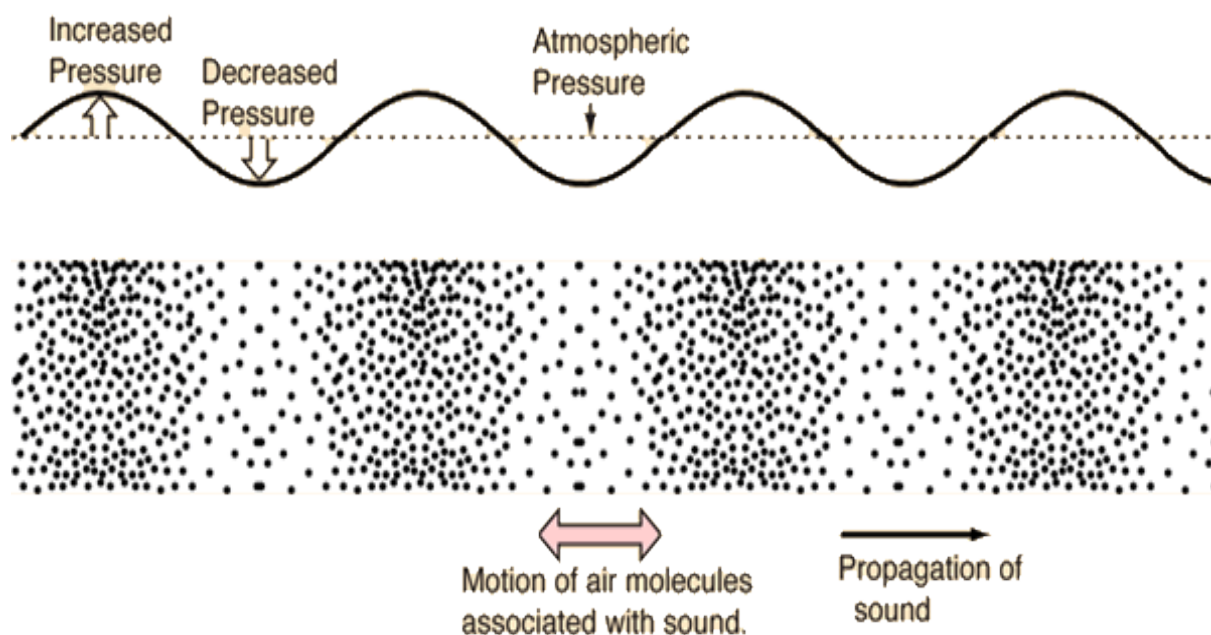


Fig. 5: A standing acoustic wave ready for radiating (propagating) out from a tube.

But what happens when the acoustic wave reaches the end of the tube. How does it get reflected? [4]

- i) At a *closed end*: the wave retains profile, i.e. compression remains compression
- ii) At an *open end*: the wave inverses its profile, i.e. compression changes to rarefaction.

Superposition of a down and up going wave produces a standing wave (= resonant situation, [NRM])(cf. fig. 5 & 6). A standing wave in air column denotes a *resonance mode* [5, 6], i.e. a *musical tone*:

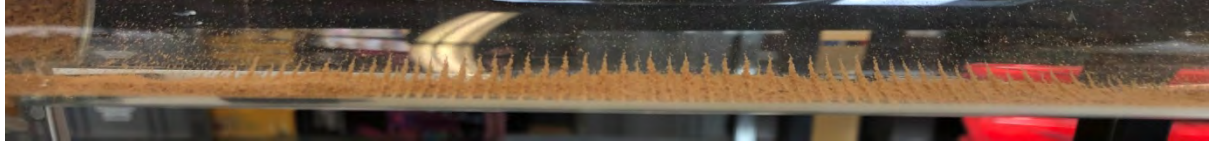


Fig. 6: Visualization of a standing wave in a KUNDT's tube. [7]

Once an acoustic standing wave has been generated through excitation of the tube, the sound wave will eventually radiate out of the instrument, i.e. the surplus energy is radiated out and propagates with the acoustic wave velocity through the air. A musical tone consists not only of one frequency but of a whole palette of frequencies (the so-called FOURIER spectrum) such that the surplus energy radiated out [8] of the instrument transports the sound (musical tone) with all its frequencies to the human ear. The *spectral nature of a resonance mode* can be spotted in fig. 6 and 7: a standing wave compression region consists itself of microresonances representing higher harmonics over the fundamental frequency.



Fig. 7: Blow-up of a microresonance region within a natural resonance mode

Mathematics of a pipe

For oscillating air columns in waveguides (tubes) a partial differential equation has been developed by BERNOULLI, EULER & LAGRANGE [9, 10, 11]. This B.E.L. horn equation describes the propagation of acoustic pressure waves $p(x, t)$ depending on the cross section A , i.e. different tube geometries:

$$\frac{1}{c^2} \frac{\partial^2 p}{\partial t^2} - \frac{\partial^2 p}{\partial z^2} = \frac{1}{A} \frac{dA}{dz} \frac{\partial p}{\partial z}$$

with c as the velocity of acoustic waves given by

$$c_{\text{sound}}(20^\circ\text{C}) = 340 \frac{\text{m}}{\text{s}}$$

A Cylindrical tubes

Assuming cylindrical geometry, the cross section of the tube A remains constant and thus the B.E.L. horn equation reduces to a simpler wave equation:

$$\frac{1}{c^2} \frac{\partial^2 p}{\partial t^2} - \frac{\partial^2 p}{\partial z^2} = 0$$

With some algebra it can be shown that superposition of a down going wave: $y_d(x, t) = \hat{y} \cdot \sin(\kappa x - \omega t)$ with an up propagating wave: $y_u(x, t) = \hat{y} \cdot \sin(\kappa x + \omega t)$ yields

$$y_{sup}(x, t) = 2\hat{y} \cdot \sin(\kappa x) \cdot \cos(\omega t)$$

Thus, we have an *oscillation* $\cos(\omega t)$ of frequency ω with a *position-dependent amplitude* of $2\hat{y} \cdot \sin(\kappa x)$ which represents a time dependent standing (stationary) wave, or a natural resonance mode [NMR].

From the boundary conditions we have 3 possible cases [12]:

$$\begin{aligned} ccN: f_k &= \frac{c}{2L} \cdot k && \text{(half-wavelength resonator)} \\ ooD: f_k &= \frac{c}{2L} \cdot k && \text{(half-wavelength resonator)} \\ coC: f_k &= \frac{c}{4L} \cdot (2k - 1) && \text{(quarter-wavelength resonator)} \end{aligned}$$

where $k = 1, 2, 3, \dots, n$.

In the case of the fistula thurga, we have the closed-open situation, i.e. the CAUCHY boundary conditions leading to a *quarter-wavelength resonator*.

The standing waves, i.e. the resonance modes of a vibrating system (here a tube of the flute) generally do not vibrate in a *single* harmonic mode = 1 single frequency, usually the fundamental! Instead: the motion consists of a *mixture* of the possible harmonic frequencies, such that a single resonance mode is physically an *ensemble of frequencies*, characterizing the special sound of the instrument, i.e. the so-called timbre or FOURIER spectrum:

$$y(x, t) = \sum_{k=1}^{n, \infty} 2\hat{y}_k \cdot \sin(\kappa_k x) \cdot \cos(\omega_k t + \varphi_k)$$

B Calculations of the fundamental frequencies of the basic natural resonance modes [=NRM] of each pipe

Using the formula for the quarter-wavelength resonator

$$coC: f_k = \frac{c}{4L} \cdot (2k - 1) \quad (k = 1, 3, 5, \dots)$$

yields only the odd numbered harmonics:

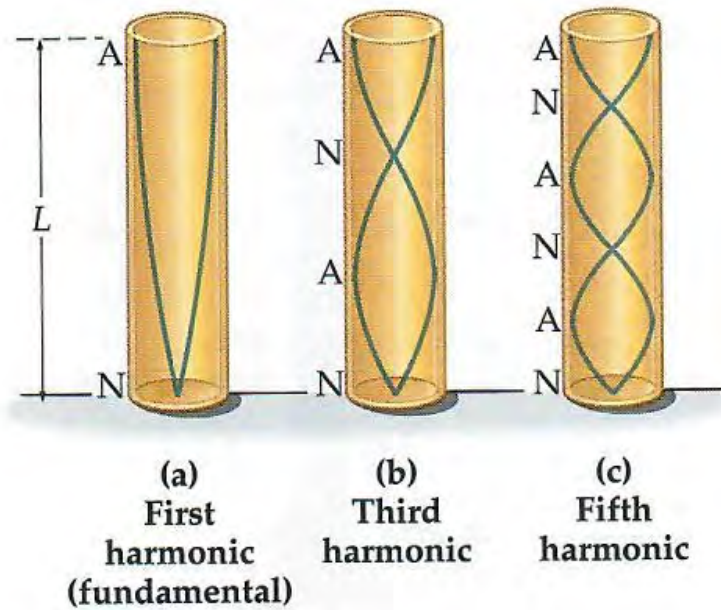


Fig. 8: Standing waves in a quarter-wavelength resonator – a tube open at one end with nodes [N] and antinodes [A] of air displacement. [13]

Calculating the fundamental frequency, i.e. $k = 1$, for each of the 7 tubes we get the following frequency table and their corresponding ratios:

Tube no.	Tube length [cm]	Tube diam [cm]	Freq calc without end corr [Hz]	Ratio q_nc	$\approx$
1	7.3	0.76	1164.4	1	1
2	6.3	0.83	1349.2	1.1587	19/16
3	5.32	0.78	1597.8	1.3722	11/3
4	4.57	0.82	1860.0	1.5974	8/5
5	4.35	0.78	1954.1	1.6782	5/3
6	4.04	0.78	2104.0	1.8069	9/5
7	3.85	0.87	2207.8	1.8961	19/10

Table 2: Calculated fundamental frequencies of the tube (absolute& relative) *without* end correction including the relative ratios.

The ratios have been picked from the closest ones of the table from ESTELLES [14]. This list allows us to approximately determine the musical tones.

<i>Número de la serie</i>	<i>Fracción</i>	<i>Razón geométrica</i>	<i>Savarts</i>	<i>Notas</i>
49	49/32	1'53125	185'0461017	(SOL-SOL $\sharp$)
47	47/32	1'46875	166'9478796	(SOL $\flat$ - $\flat$)
45	45/32	1'40625	148'0625355	FA $\sharp$
43	43/32	1'34375	128'3184773	(FA-FA $\sharp$)
41	41/32	1'28125	107'6338784	(FA $\flat$)
39	39/32	1'21875	85'91462871	(MI $\flat$ - $\flat$)
37	37/32	1'15625	63'05174575	(RE-RE $\sharp$)
35	35/32	1'09375	38'91806603	(RE $\flat$ - $\flat$)
33	33/32	1'03125	13'36396156	(DO-DO $\sharp$)
31	31/16	1'9375	287'2417112	(DO $\flat$ -SI $\sharp$)
29	29/16	1'8125	258'2780152	(SI $\flat$ - $\flat$)
27	27/16	1'6875	227'2437816	LA
25-50	25/16	1'5625	193'820026	SOL $\sharp$
23-46	23/16	1'4375	157'6078534	(SOL $\flat$ - $\flat$)
21-42	21/16	1'3125	118'0993121	(MI $\sharp$ -FA)
19-38	19/16	1'1875	74'6336183	(RE $\sharp$ -MI $\flat$)
17-34	17/16	1'0625	26'32893872	(DO $\sharp$ -RE $\flat$)
15-30	15/8	1'875	273'0012721	SI
13-26	13/8	1'625	210'8533653	(LA $\flat$ - $\flat$)
11-22-44	11/8	1'375	138'3026982	(FA-FA $\sharp$)
9-18-36	9/8	1'125	51'15252245	RE
7-14-28	7/4	1'75	243'0380487	(LA-SI $\flat$)
5-10-20	5/4	1'25	96'91001301	MI
3-6-12-24	3/2	1'5	176'0912591	SOL
2-4-8-16-32	2/1	2	301'03	DO
1	1/1	1	00	DO

Table 3: Natural resonance modes [=NRM], also called harmonic series (serie armonica) and their ratios [14].

C End correction of the tube lengths

Taking into account the well-known fact that the acoustical length of a tube does not correspond to the physical length, we use the formula of RAYLEIGH [15] for the end correction of a one-sided open tube:

$$L_{acoustical} = L_{physical} + L_{ec} = L_{physical} + 0.3 \cdot d$$

The pressure node actually moves out of the pipe such that the effective length $L_{acoustical}$ of the pipe is increased by the end correction length L_{ec} .

Thus, the end correction L_{ec} being equal to 0.3 times the diameter d of a tube we get for the fundamental frequency $f_{1_{ec}}$ of the longest tube with end correction:

$$f_{1_{ec}} = \frac{c}{4 \cdot L_{eff}} = \frac{340 \frac{m}{s}}{(4 \cdot 0.07528 m)} = 1129.12 \text{ Hz}$$

Again, in table 4 we have incorporated the equivalent musical tones reflecting the corresponding ratios. In this way it is possible to extract the musical scale the Helvetians have used:

Tube no.	Tube length [cm]	Tube length + end corr [cm]	Freq calc corr [Hz]	Ratio q_ec	≈	Musical note
1	7.3	7.528	1129.12	1	1	C
2	6.3	6.549	1297.91	1.1495	9/8 < x < 19/16	D/Eb
3	5.32	5.560	1530.43	1.3554	11/8 < x < 21/16	Fa
4	4.57	4.816	1764.95	1.5631	25/16	G#
5	4.35	4.584	1854.28	1.6422	13/8 < x < 27/16	Ab↑/A↓
6	4.04	4.274	1988.77	1.7613	7/4	Bb↓
7	3.85	4.111	2067.62	1.8321	29/16 < x < 15/8	B

Table 4: Calculated fundamental frequencies of the tube (absolute & relative) *with* end correction and corresponding ratios.

Measurements & comparison

Besides the theoretical calculations we have made acoustical measurements of each tubes' tone yielding the following empirical data:

Tube no.	Tube length [cm]	Tube diam [cm]	Freq_meas[Hz]	Stand dev[Hz]	Dev in %	Ratio q_m	≈	Musical note
1	7.3	0.76	1112.5	11.49	1.03	1	1	C
2	6.3	0.83	1282.76	8.5	0.66	1.1530	37/32	D#
3	5.32	0.78	1541.56	15.84	1.03	1.3857	11/8	Fa
4	4.57	0.82	1767.7	18.04	1.02	1.5889	25/16	G#
5	4.35	0.78	1807.16	9.18	0.51	1.6244	13/8	Ab↑,A↓
6	4.04	0.78	1933.56	22.19	1.15	1.7380	7/4	Bb↓
7	3.85	0.87	2012.88	11.76	0.58	1.8093	29/16	Bb

Table 5: Measured frequencies for each tube of the flute; each frequency is a mean value with standard deviation based on 10 measurements.

Comparison of calculated and measured data exhibits the importance of the end correction:

Tube no.	Tube length [cm]	Tube diam [cm]	Freq_meas[Hz]	Stand dev [Hz]	Dev in %	Freq calc+ corr [Hz]	$\Delta(cc-m)$	dev% (cc-m)	Freq calc without corr(340)	$\Delta(c-m)$	dev% (c-m)
1	7.3	0.76	1112.5	11.49	1.03	1128.82	16.32	1.45	1164.4	51.9	4.46
2	6.3	0.83	1282.76	8.5	0.66	1317.83	35.07	2.66	1349.2	66.44	4.92
3	5.32	0.78	1541.56	15.84	1.03	1531.53	-10.03	-0.65	1597.8	56.24	3.52
4	4.57	0.82	1767.7	18.04	1.02	1763.49	-4.21	-.24	1860.0	92.3	4.96
5	4.35	0.78	1807.16	9.18	0.51	1855.9	48.74	2.63	1954.1	146.94	7.52
6	4.04	0.78	1933.56	22.19	1.15	1990.63	57.07	2.87	2104.0	170.44	8.1
7	3.85	0.87	2012.88	11.76	0.58	2068.13	55.25	2.67	2207.8	194.92	8.83

Table 6: Comparison of measured and calculated frequencies (with and without end correction)

Table 6 shows that the difference between measured and calculated frequencies (with end correction). Thanks to the RAYLEIGH end correction this deviation is marginal. It can be seen that the difference is within a small percentage (below 3%).

Curve Fits and Mathematical Functions

A visual comparison of calculated and measured frequencies can be given by best curve fits. In addition to this, mathematical functions show the course of the fundamental frequencies, of their ratios as well as deviations of the calculated and the measured data.

The best fit functions to the data become $y_{ec} = 508.6 \cdot \log(n) + 1042$ for the calculated and $y_m = 486.3 \cdot \log(n) + 1044$ for the measured frequencies, i.e both are *logarithmic curves*. From the plots it can be seen that the deviation between calculated and measured data, both for the frequencies and mathematical curves increase for the shorter tubes, i.e. higher tones.

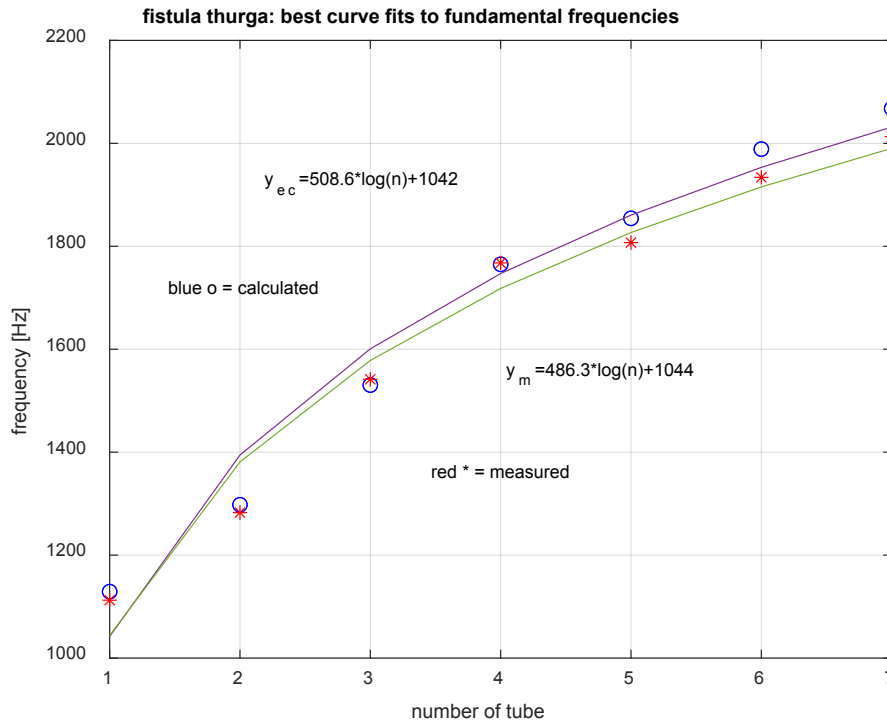


Fig. 9: Calculated (with end correction) and measured frequencies with their best fit functions.

Also very interesting are the plots for the best curve fit to the frequency ratios showing the deviation from a logarithmic scale. In other words the tones being able to be played on a fistula thurga correspond rather exactly to a selection of notes from the NRMs and thus reflect the biological logarithm of the ear.

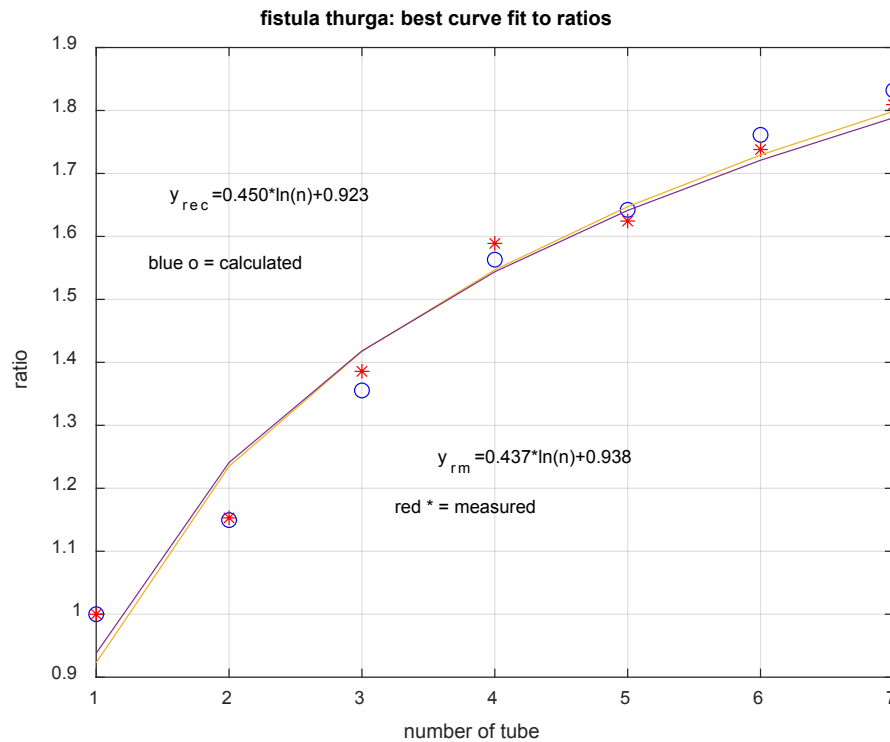


Fig. 10: Calculated and measured ratios with their best fit functions.

Also here we have *logarithmic curves* for the calculated and measured ratios, respectively.

Conclusion

Looking at the graph of the natural resonance modes [NRMs] in musical notation [16] and comparing it to a logarithmic curve, it can easily be seen that they correspond exactly:

musical notation:



mathematical curve:

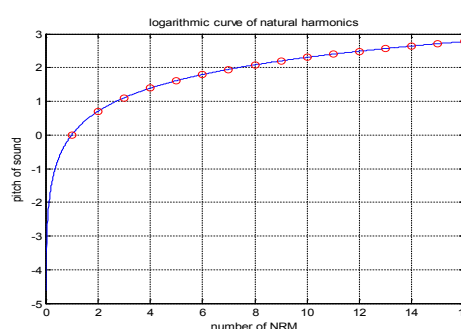


Fig. 11: Correspondence between musical notation and mathematical curve for natural resonance modes.

The musical notation reflects the logarithmic physical reality of the NRMs (with the constriction of the impossibility of the equal temperament to exactly map the NRMs, cf. fig. 12)

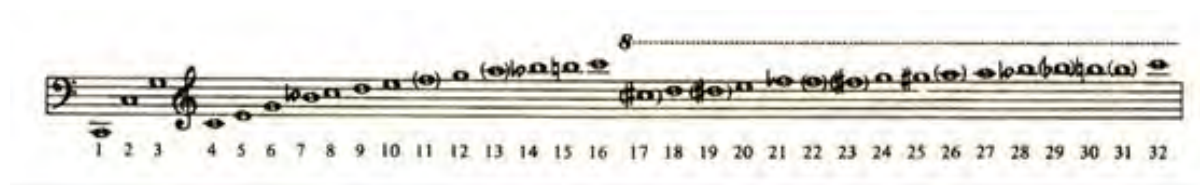


Fig. 12: The first 32 natural resonance modes [NRMs] in musical notation. [17]

Considering the ratios of the measured and calculated *frequency ratios* we can conclude the following: the tones generated from the 7 tubes of the fistula thurga are perceived as tones *within the first 5 octaves of the natural resonance modes* shown in fig. 12.

Summary

- Physically speaking the discrete resonance modes of the tubes of the fistula thurga are standing waves
- The radiated sounds from the fistula thurga correspond to emitted acoustic standing waves
- mathematically speaking, the NRM are just a logarithmic curve
- In contrast to the artificial linear flute promoted in [18] adapting the tempered musical system, the flute of the Helvetians exhibits a *logarithmic series of resonances* corresponding to a

logarithmic scale including the 7th (natural septime), the 11th (alphorn fa) and the 13th (alphorn la) of the natural harmonic series

- From the above the investigated musical tones of the fistula thurga can be embedded in the global ethnomusicological concept of the NRMs [19]

Acknowledgement

I would like to thank Irène EBNETER of the Department of Archeology of the Canton of Thurgovie and the Proff. Brigitte BACHMANN-GEISER, Marc-Antoine CAMP and Silvia DELORENZI of the Swiss Society of Ethnomusicology CH-EM for their support.

References

- [1] Symphonica Panica (2005/06): *Musica Romana*, Emmuty records, Bonn
- [2] TASGETIUM II (2012): *Die römischen holzfunde*, thurgau wissenschaft, Archäologie im Thurgau 18, Departement für Erziehung und Kultur des Kantons Thurgau, Veröffentlichung des Amts für Archäologie des Kantons Thurgau
- [3] FEHLMANN, Rolphe F. (1994): *Computer simulations and application of numerical techniques for acoustic waves in curved Swiss horns*, Norwegian Institute of Technology, Trondheim & Berne
- [4] MORSE, Philip M. & INGÅRD, K. Uno (1968): *Theoretical acoustics*, McGraw-Hill, New York et al.
- [5] SUNDBERG, Johan (1989): *Musikens ljudlära*, KTH, Propriusförlag, Stockholm
- [6] KROKSTAD, Asbjörn (1979): *Akustikk*, Tapir forlag, NTH, Trondheim
- [7] FEHLMANN, Rolphe F. (2019): *Acoustic resonance measurements in a KUNDT's tube*, GIBB, Berne
- [8] LÉVINE, Harold & SCHWINGER, Julian (1948): *On the radiation of sound from an unflanged circular pipe*, Phys. Rev., volume 73, issue 4, p. 383—406
- [9] BERNOULLI, Daniel (1740/62): *Recherches physiques, mécaniques et analytiques sur le son et sur les tons des tuyaux d'orgues différemment construits*, Mem. Acad. Sci., p.431-485, Paris
- [10] EULER, Leonhard (1759/66): *Supplément aux continuations sur la propagation du son*, Mem. Acad. Sci., Berlin 15, p. 210ff
- [11] LAGRANGE, Joseph-Louis (1761): *Nouvelles recherches sur la nature et la propagation du son*, in: Serret, J.-A. (ed.) *Oeuvres de Lagrange*, tome 1, p. 151-316, Gauthier-Villars, Paris
- [12] FEHLMANN, Rolphe F. (1997): *Simulation of resonance modes in special waveguides* ASVA, International symposium on simulation, visualization and auralization for acoustic research and education, April 2-4, 1997, Tokyo
- [13] WALKER, James S. (2010): *Physics*, Addison-Wesley, San Francisco
- [14] ESTELLÉS, Jaime Piles (1982): *Intervalos y gamas*, Instituto Valenciano de musicologia, Editorial de Musica, Valencia
- [15] RAYLEIGH; John William Strutt [1877/94]: *The theory of sound*, vol. 1&2, Dover publications, New York
- [16] JOHNSTON, Ian (2005): *Measured tones*, the interplay of physics and music, Institute of physics, Bristol & Philadelphia
- [17] FEHLMANN, Rolphe F. (1999): *Akustik des alphorns*, in: BACHMANN-GEISER, Brigitte: *Das alphorn*, Vom lock- zum rockinstrument, Verlag Paul Haupt, Berne
- [18] HARTMANN, William M. (2013): *Principles of musical acoustics*, Undergraduate lecture notes in physics, Springer edition, Middletown, U.S.A.
- [19] FEHLMANN, Rolphe F. (2014): *A Mathematical Approach to Swiss Natural Yodels II*, in: Bulletin GVS/CH-EM 2014, p. 82-90.



Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz GVS
Société pour la musique populaire en Suisse SMPS
Società per la musica popolare in Svizzera SMPS
Societad per la musica populara en Svizra SMPS

Wer wir sind:

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

Was wir bezwecken:

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

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

Qui sommes-nous?

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

Quel est notre objectif?

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

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

Chi siamo?

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

Qual è il nostro obiettivo?

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

Sekretariat / secrétariat / segretariato:

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

Tel: +41 871 15 41

E-mail: info@gvs-smps.ch

Internet: www.gvs-smps.ch

Vorstand / Conseil / Consiglio direttivo:

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

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

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

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

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

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

Further information

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

E-Mail: info@ch-em.ch

Internet: www.ch-em.ch

Ueli Mooser

Die instrumentale Volksmusik

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

Zeichnungen von Linda Graedel



Ueli Moosers Standard-Werk ist online!

www.volksmusik.ch

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