

CH-EM

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

GVS/SMPS

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

Liedmelodien in den Tänzen der
Hanny Christen-Sammlung, Teil 2

Hommage an Marcel Cellier
zu seinem 80. Geburtstag

Schweizer Volksmusik – ein
Comeback in vielen Facetten

Canton Ticino: una identità musicale?

Ethnojazz zwischen Esoterik und
Pragmatik

Zyklisches in Zeit, Raum und Musik

Das Tanzrepertoire in den Dörfern der
Region Siatista

Frauen, traditionelle Musik und
Kommunikation in Mauretania

Musikethnologie und Musikbericht-
erstattung in den Printmedien

Titelfoto: Musikantentreffen im Haus der Volkskunst, Balingen Oktober 2005
aufgenommen von Franz Xaver Nager

Impressum:
Bulletin
mit Beiträgen der GVS/SMPS
und der CH-EM

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

Nachdrucke nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Redaktion

Inhalt des GVS-Teils:

Editorial	5
Liedmelodien in den Tänzen der Hanny Christen-Sammlung, 2. Teil: Tanzsprüche von Christian Schmid	6
Hommage an Marcel Cellier zu seinem 80. Geburtstag von Silvia Delorenzi-Schenkel	17
Alteisen in neuer Legierung von Franz-Xaver Nager	23
Schweizer Volksmusik – ein Comeback in vielen Facetten von Franz-Xaver Nager	26
Canton Ticino: una identità musicale? di Marcello Sorce Keller	30
Heirassa-Festival in Weggis von Beat Halter	37
Neue CD mit Volksmusik aus dem Kanton Schwyz von Dieter Ringli	39
Volkslieder mit Musik und Text von Brigitte Bachmann-Geiser	41

Inhalt des CH-EM-Teils:

CH-EM	44
Ethnojazz zwischen Esoterik und Pragmatik: Über die Entwicklung einer umstrittenen Gattung von Dominik Schnetzer	46
Zyklisches in Zeit, Raum und Musik – Struktur des Auftritts einer Querflötengruppe der Newar in Nepal von Dieter Sulzer	55
Das Tanzrepertoire in den Dörfern der Region Siatista, Nordgriechenland von Christine Glauser	62
Frauen, traditionelle Musik und Kommunikation in Mauretanien von Susanne Böhm	67
Musikethnologie und Musikberichterstattung in den Printmedien von Marc-Antoine Camp	73

Editorial

Wie das Phänomen, das wir «Zeitgeist» nennen, in einer bestimmten Ausprägung entsteht, wird vermutlich immer im Dunkeln bleiben. Es sind so viele Faktoren im Spiel – kulturelle, soziale, politische –, dass die Sache unüberschaubar bleibt. Aber vor allem und in erster Linie sind da initiative und schöpferische Menschen am Werk, die beharrlich und mit Leidenschaft eine Sache leben, und dadurch schliesslich einen Zug ins Rollen bringen.

Denn wenn ein Zeitgeist einmal allgemein wahrnehmbar wird, kann man mit Sicherheit davon ausgehen, dass der Zug schon längst rollt, und es bereits darum geht, noch rechtzeitig aufzuspringen. Es ist interessant zu beobachten, wie momentan das Wort «Tradition» in ganz verschiedenen Bereichen mit steigender Häufigkeit anzutreffen ist: kulturfördernde Institutionen wie die Pro Helvetia machen sich «Tradition & Innovation» zum Programm, Volksmusik ist in der Schweiz auf einmal ein Thema an Musikhochschulen, der Europäische Musikrat will sich mit dem Projekt «Living Music Traditions in Europe» vermehrt um die traditionelle Musik kümmern, usw.; Volkskultur scheint sich vom Mauerblümchendasein zum Trend zu entwickeln. Und da spielt natürlich insbesondere die Musik eine wichtige Rolle. Bei der Frage, was und wie gefördert und gepflegt werden soll, scheiden sich jedoch die Geister; dafür gute und zeitgemässe Formen zu finden, wird ein Thema in nächster Zukunft sein.

Was ist Tradition? Der Begriff Tradition wird oft mit *Bewahren* des Überlieferten verwechselt. (Tradition = Übertragung/Überlieferung). Überliefern und Bewahren sind aber zwei verschiedene Dinge. Tradition bedeutet die kontinuierliche Übertragung in die Gegenwart, das heisst das Nicht-Brechen mit den Wurzeln. Das Übertragene muss sich in der jeweiligen Zeit eine Nische schaffen und muss sich auch der Zeit anpassen können, andernfalls ist das Ende absehbar. Ein wichtiges Merkmal einer lebendigen Tradition ist demnach der ständige Wandel.

Das Bewahren eines Zustandes, weil man ihn für das Wahre, das Echte, das Alte hält, hat nichts mit Tradition zu tun, es steht ihr sogar diametral entgegen. Wie das Sprichwort so schön sagt: «Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche». Es wird also etwas weitergegeben. Es handelt sich aber nicht in erster Linie um äussere Merkmale eines Zeitgeschmacks oder im Fall der Volksmusik um eine bestimmte Musizierpraxis, sondern in erster Linie um die Begeisterung und Freude an der Sache. Eine Tradition zu leben heisst *Teil eines Kontinuums* zu sein, d.h. übernehmen und weitergeben, aber vor allem *aufnehmen*, mit anderen Worten: offen sein für den Wandel, für Neues, für jedwelche Einflüsse – und dann schliesslich Einbezug von dem, was einem attraktiv oder wertvoll erscheint. Es sind demnach die phantasievollen und kreativen Geister der Gegenwart, die es in der Hand haben, ob eine Tradition lebt oder stagniert.

Mit einer gewissen Genugtuung darf die GVS feststellen, in der Schweiz nicht unerheblich zu dieser positiven Entwicklung unseres Themas beigetragen zu haben. Wenn man beispielsweise bedenkt, wie viele Formationen sich dem Hanny-Christen-Repertoire angenommen haben und wie viele originelle Tonträger in der kurzen Zeit seit dem Erscheinen der Sammlung entstanden sind, stellt man fest: da hat sich eine Eigendynamik entwickelt, über die man nur staunen kann.

Ein grosses Anliegen der GVS ist es seit längerem, den Wert der Volksmusik für die Musikpädagogik aufzuzeigen. Die GVS wird die Gunst der Stunde zu nutzen versuchen, und sich in nächster Zukunft in verschiedenen Bereichen diesem Thema widmen.

Fabian Müller

Oktober 2005

Liedmelodien in den Tänzen der Hanny Christen-Sammlung, 2. Teil: Tanzsprüche

von Christian Schmid

Im ersten Teil dieser Abhandlung über Liedmelodien in den Tänzen der Hanny Christen-Sammlung (im GVS – CH-EM Bulletin 2004) wurde ausgeführt, dass man das Material in drei Kategorien einteilen kann. Die ersten zwei wurden dort besprochen: «Volkslieder» und Melodien aus Schlager, Operetten und Opern; für die dritte, «Tanzsprüche», wurde auf Ausgabe 2005 des Bulletins verwiesen.

Zu dieser Kategorie zählen kurze Texte oder auch nur Ausrufe, die von den Musikern während des Spielens gesungen oder gerufen werden. Meist darf angenommen werden, dass es sich um Texte handelt, die auf eine bestehende Melodie gesungen werden, vielfach sind diese Texte aber auch nach Gegend verschieden. Gerufene Texte unterstützen den Rhythmus der Melodie oder stacheln die Tänzer an. Zum Teil sind die Melodien und Texte international verbreitet. So gibt es beispielsweise zur Melodie «Trompe ton pain, Marie» Belege aus Holland, Frankreich, Deutschland, Schweiz, Schweden usw., andere hingegen sind regional beschränkt.

Wie im 1. Teil soll nach alphabetischer Ordnung vorgegangen werden:

Arboldswiler Walzer

Dieser Walzer ist für einen Tanzspruch einfachster Art typisch – beim dritten Teil der Melodie wird von einem oder mehreren Musikanten der Ortsname «Arboldswil» skandiert!

Arboldswiler - Walzer

(Trio) Waldenburg BL

Ar- bolds-wil, Ar- bolds-wil, Ar- bolds-wil, Ar- bolds-wil

Babeli-Polka

Zu den allbekannten Melodien aus der Innerschweiz gehört neben der «Giigeli-Polka» (s.u.) auch dieser Tanz. Beide stammen vom berühmten Musikanten Johannes Fuchs, der schon in jungen Jahren mit Violine, Trompete und Klarinette in der Familienkapelle «Hudelimusig» aus Einsiedeln mitspielte.

Der nicht sehr frauenfreundliche Text wurde aber erst später unterlegt.

Babeli-Polka

«Plötsch Musig», Guggisberg

Ja, du bisch ja nur es Ba-be-li, ja nur es Ba-be-li, ja nur es Bi-ba -ba Bi-ba -ba
etc. Jodel

Bim Schwanewirt

Dryschrittler "Bim Schwanewirt"

«Hofmuri», Zermatt

A B C

Dieser Text ist ein Beispiel von vielen, die dem charakteristischen Rhythmus der «Varsoviene» («Warschauer») unterlegt wurden. Der Tanz, eine Variante der Mazurka, wurde von der Wiener Tänzerin Fanny Elssler in der Mitte des 19. Jh. auf den Bühnen der Opernhäuser der alten und neuen Welt getanzt und so verbreitet (in Arizona gibt es davon eine Form, die «Cheyenne-Varsoviene», die von den Cowboys getanzt wurde!). Die «Urmelodie» dazu wurde von J. Strauss komponiert, heute gibt es davon unzählige Formen.

Beim Schwanewirt

Grindel SO

Beim Schwa-ne- wirt, beim Schwa-ne- wirt ist Mu - sik und Tanz, Beim
Schwa - ne - wirt, beim Schwa - ne - wirt ist Mu - sik und Tanz. Beim
Schwa - ne - wirt, beim Schwa - ne - wirt ist Mu - sik und Tanz, da
neh - me die Bue - be die Meit - li zum Tanz.

Original G-Dur

S. Grolimund, der den Text in seiner Sammlung «Volkslieder aus dem Kanton Solothurn» überliefert, gibt noch einen anderen Text:

Bin e Wittfrau, bin e Wittfrau, s'isch nonid zäh Tag,
Wele will mi, wele will mi, bi scho wieder parat!

Birewegge

Diese Polka ist sicher eine der bekanntesten Melodien aus unserer Volksmusik und gilt geradezu als «Markenzeichen» der Streichmusik Alder.

Birewegge-Polka

Appenzellerland

Bi - re - bi - re - weg - ge Schmalz und Brot passt zum Ka - fi ganz fa - mos

Der Text wird oft variiert: «Birewegge, Chäs und Brot», manchmal kommt eine weitere Strophe dazu:

Bire-Birewegge, Brot und Worscht,
git bigoscht en grosse Torscht.

Cholderi

Ich nehme zur Bezeichnung dieses Melodietypus den Namen, der im Glarnerland gebräuchlich ist. An anderen Orten (Sammlung Eduard Lechner, Wil ZH, und Musig am Bachtel) finden wir ihn als «Saffran-Marsch». Dass es sich um eine weit verbreitete Melodie handelt, beweist das Auftreten in Franken, dort wird

Schottisch

Muotatal

Du bisch en Choldri - cheib und i bin e kei - ne,
du häsch kei Gäld im Sack, und i nu Schnupf- ta- bak

dazu der Text gesungen:

Wo is denn es Gergla?

Gergla is fei net derha,

der is af der Kärwa,

frisst die ganzen Bratwerscht zamm.¹

In Franken wurde das Lied mit einer Tanzform aus dem Chiemgau verkoppelt, dem «Sautanz», einer Variante des Marschwalzers. Der Schreibende hat darauf seinerseits die Tanzform an die Glarner Form des «Cholderi» adaptiert, wobei als Walzer ein Lied aus dem Repertoire der Glarner-Zither-Spielerinnen genommen wurde (im Schweizerischen Volksliedarchiv gibt es eine Variante davon aus Graubünden).

Drei lederni Strömpf

Drei lederni Strömpf

Appenzell, nach A.Tobler

Drei le - der - ni Strömpf, zwee de - zue geed fönf, minn
Vat - ter häd e Char - te - gspiel, ischt baar luu - ter Trömpf!

Dieser Tanz wird im Appenzellerland als «Hierig» bezeichnet und bei Sennenfesten o.ä. als Vorführttanz gebraucht. Nie wird er vom Publikum getanzt. Im Gegensatz zur allgemeinen Annahme handelt es sich aber nicht um ein Lied, resp. Tanz, der auf das Appenzellerland beschränkt wäre. Es gibt wohl kaum eine deutschsprachige Gegend, vom Elsass (wo er als «Fischinger-Tanz» bezeichnet wird) bis zu den deutschen Sprachinseln Rumäniens, wo er nicht nachweisbar ist.

Der kreuzfidele Kupferschmied

Der kreuzfidele Kupferschmied

(Trio des Marsches!) «Dorfmusig Binningen»



Wenn ich an mei-nem Am-boss steh und hämm-re tüch-tig drein, Und
wenn mir nicht fehlt kein Geld zu Bier und Wein. Dann
bin ich der fi-del-ste Mann, denn man sich den-ken kann; und
sin-ge dann zum Am-boss-schlag so-lang ich sin-gen kann. Tra-la-etc.

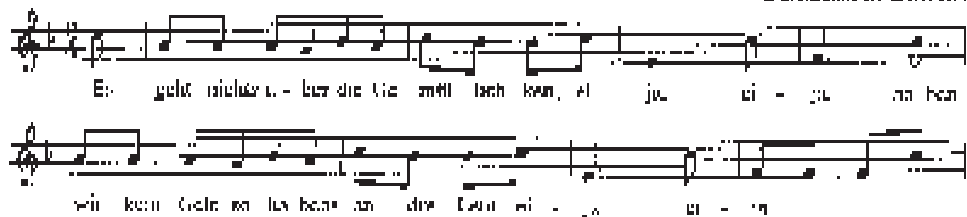
Dieser Marsch gehört ebenfalls zu den überall gespielten. Dabei wären einige Worte zu verlieren über das Bild des Kupferschmieds im Volkslied. Abgesehen vom Kalauer «Nun singen wir das schöne Lied, von dem versoffenen Kupferschmied» (zu singen nach der Melodie «O Tannenbaum»!) gibt es viele Titel wie «Kupferschmieds Anneli». Da einerseits der Beruf des Kupferschmieds, bei dem das Werkstück nach jeder Bearbeitung immer wieder ausgeglüht werden muss, mit grossem Durst verbunden ist, und andererseits meist durch Fahrende ausgeübt wurde, haftet ihm vermutlich dieser zweifelhafte Ruf an.

Es geht nichts über die Gemütlichkeit

Es wird vielleicht Volkstanz-Kundige überraschen, vom Vorkommen dieser Tanzmelodie in der Schweiz zu hören, wird doch der Ursprung des Tanzes meist nach Norddeutschland gelegt. Aber man kann feststellen, dass er auch an vielen anderen Orten gebräuchlich war. Wie weit der Tanz, mit der Verbeugung gegeneinander und – nach einer halben Drehung beider Tanzenden – auseinander, mit dem in Österreich beliebten «Mit em A...zammn, mit em Kopf zammn», bei dem die Verbeugung bis zum deutlichen Körperkontakt ausgeweitet wird, oder dem «Zipf Adam» aus Oberösterreich zusammenhängt, soll hier nicht weiter untersucht werden.

Rheinländer

Marti Musik Oberwil III.



Es geht nicht über die Gemütlichkeit, es geht nicht über die Gemütlichkeit,
es geht nicht über die Gemütlichkeit, es geht nicht über die Gemütlichkeit.

Giigeli-Polka

Der Text hiess ursprünglich:

«Und s'Giigeli und s'Klarinett, die spielet mit enand um d'Wett»

ein Hinweis (vielleicht) auf den Verdrängungsprozess im 19. Jh., als in der Volksmusik die früher dominierende Geige durch die Klarinette abgelöst wurde.

Der dem Notenbeispiel unterlegte Text wurde durch die Streichmusik Alder bekannt gemacht, die diesen theatralisch inszenierte. Bei «Und s'Giigeli isch no chlii» zeigte Ueli sein Instrument dem Publikum, während bei «Und s'Giigeli isch jetzt gross» jeweils der Kontrabass vorgezeigt wurde.

Gigeli-Polka

Spiezer Bauernkapelle

Und s'Gi-ge-li isch no chlii, es wett gern grös-ser sii (Jodel)

Und s'Gi-ge-li isch jetzt gross, es tönt scho ganzfa - mos. (Jodel)

Grüezi wohl, Frau Stirnima

Diese Tanzmelodie wurde plötzlich berühmt, als sie von der Musikantengruppe «The Minstrels» gespielt wurde. Wurde ursprünglich zur Melodie nur der Ruf «Grüezi wohl, Frau Stirnima» verwendet, so erweiterten «The Minstrels» den Text zu:

Grüezi wohl, Frau Stirnima,

säged sie, wie läbed si, wie gahts au ihrem Ma? (od. wie sind sie au so dra?)

welche neue Form zum ersten Mal an der OLMA im Oktober 1969 gespielt wurde. Rund anderthalb Millionen Schallplatten davon wurden in der Folge verkauft, bis nach einigen Monaten der Schlager wieder aus der Hitparade verschwand.

In Kikebusch ist Gänsemarkt / (Grüezi wohl Frau Stirnima)

Häfelfingen/Rümlingen BL

Ja, grüe-zi wohl, Frau Stir-ni-ma...

etc.

Woher die Melodie stammt, ist unbekannt. Zum ersten Mal ist sie als «Schäfli-Schottisch» im Repertoire der Kapelle des Musikanten Gabriel Käslin aus Beckenried nachzuweisen, welcher die Melodie um 1900 aufschrieb. Da Käslin während seiner Wanderzeit als Gerbergeselle weit in Europa herumgekommen war, könnte er die Melodie mitgebracht haben. Der Titel aus dem Baselland deutet auf deutschen Ursprung hin.

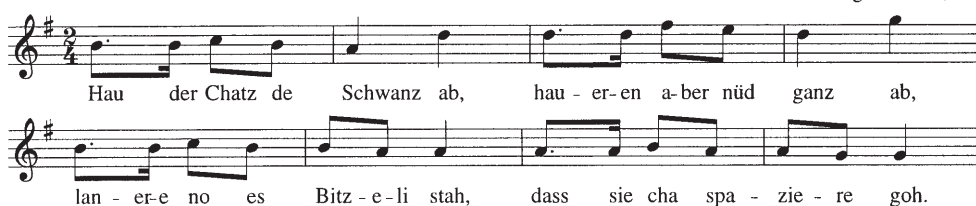
Diese kleine Texterweiterung hatte grosse Konsequenzen. Es wurde nämlich die Frage diskutiert, wie weit die neue Form eine Neuschöpfung und damit tantiemenwürdig sei. Dass mehr als dreissig Jahre später der Schlager immer noch ein Thema ist, beweist eine Anfrage, die ich vor drei Jahren von einer Musikfirma aus Wuppertal erhielt. Diese hatte die Melodie auf einem Tonträger eingespielt und bekam Schwierigkeiten mit der Urheberrechtsorganisation und wollte nun von mir wissen, ob der Text traditionell oder neu sei!

Im Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde befasste sich 1971 ein Aufsatz mit dem Phänomen dieses Schlagers.²

Hau der Chatz de Schwanz ab

Hau der Chatz de Schwanz ab (Kreuzpolka)

Alte Seltisberger Musik, BL



Dies ist einer der vielen Texte, die zur Kreuzpolka gesungen werden. Der bekannteste ist sicher der aus Berlin:

Siehste wol, da kimmt er, grosse Schritte nimmt er,
siehste wol, da kimmt er schon, der verrückte Schwiegersohn.

Hochzeitstanz

Trotz nit so Hit nit, aber more z'Nacht



² Eduard Strübin, Bemerkungen zu einem schweizerischen Schlager, Schweizer Volkskunde, 61, 33 ff. (1971)

Die Melodie, die diesem Hochzeitstanz aus dem Wallis zu Grunde liegt, wird meist mit dem Text:

Trotz nid so, trotz nid so,
s'chunnt e Ziit, bisch wieder froh

verbunden. Im Schwäbischen werden von den Tanzmusikanten dazu viele Verse abwechselnd mit der instrumentalen Fassung gesungen. Eine Variante aus dem Elsass findet sich im Erk-Böhme³. Eine Tanzanweisung gibt Klara Stern in «Tanzt mit uns», S.10. Sie entnahm diese der Publikation «Hessische Volkstänze» von Hans von der Au⁴. Aus Muotathal ist ein anderer Text überliefert:

Der Winter kommt, der Winter kommt, die Buure chlopfit d'Händsche,
Und d'Buebe hend die Mäitschi gärn, drum sind so vili Mänsche. Ei rullala.. etc.

Ja wir brauchens keine Schwaben in der Schweiz

Schottisch

Johannes Heeb, Sax SG



Diese Melodie ist auch als «Schwaben-Galopp» bekannt, den Text aus Buchs LU finden wir bei Gassmann⁵ «Ja wir brauchens keine Schwaben in der Schweiz...», wobei der Text in der zweiten Strophe entsprechend sinnvoll weitergeht: «Und wir brauchens keine Schwieger-Mam-Mama-ma».

Lachpolka

Für diese Melodie ist mit ziemlicher Sicherheit Böhmen als Ursprungsland anzunehmen, von dort aus hat sie sich über die ganze Welt verbreitet und ist unter verschiedenen Bezeichnungen bekannt. Bei uns wurde sie vor allem durch die «Fränzlis da Tschlin» bekanntgemacht, welche sie unter dem Namen «Polka da Barba Giovanin» spielen. Die Bezeichnung «Lachpolka» kommt davon, dass die Musikanten im dritten Teil die abwärtsfallende Melodie mit ihrem «Ha,ha,ha..» unterstützen. Unser Beispiel aus Altdorf trägt den Namen «Der fidele Vatzl»

Der fidele Vatzl

Altdorf UR



Der ursprüngliche Text, welchen wir in F.M. Böhmes «Geschichte des Tanzes in Deutschland»⁸ finden, ist dem Notenbeispiel unterlegt. Dort wird die Melodie als «Russische- oder Doppel-polka» bezeichnet, wobei für diese Bezeichnungen keine Begründung gegeben wird. Auch diese Melodie gehört zu denen, die europaweit beliebt und überall anzutreffen sind.

O Mueter, die Finke sönd tot
(Appenzeller Klatschwalzer)

Appenzell

folgt Walzer, 2. Teil

O Mueter, die Finke sönd tot

Dieses Tanzlied, das durch Alfred Tobler aus dem Appenzellerland überliefert wurde (an anderen Orten wird statt Finke Chüngel gesungen), gehört zur Tanzform, die als «Neubayrischer» bekannt ist. Das Charakteristische daran sind die Pausen in der Melodie, die von den Tänzern durch Klatschen ausgefüllt werden. Im Welschland heisst deshalb der Tanz sinngemäss «Valse frappée», bei uns «Klatschwalzer».

So sibe Buebe

Die Melodie stammt aus dem Appenzellerland, den zugehörigen Text hat Hanns in der Gand in Tschappina GR aufgezeichnet, mit der Bemerkung «Tanzlied von den Ledigen auf dem Tanzplatz in Tschappina».

So sibe Buoba, so sibe Buoba,
Soll mei Vater haba, haba, haba.
Die täten ihm, die täten ihm
D's Geld aussem Beutel jage.

So sibe Madel, so sibe Madel,
Soll mei Vater habe, habe, habe.
Die täten ihm, die täten ihm
D's Haus volle Kinder trage.

So sibe Buebe

Appenzell, Gais

Der Text deutet auf ein Herkommen aus dem österreichisch/bayrischen Raum hin, wo auch ähnliche Liedtexte nachzuweisen sind.

Schottisch (Liesel und Gretel-Polka)

«Dorfmusik Aesch», BL

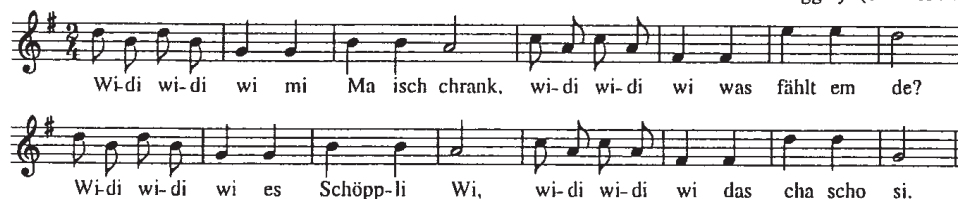


Liesel und Gretel - Polka

Der Tanzmusik-Komponist C. Faust komponierte diesen Tanz als Op. 112, der bald eine grosse Verbreitung erhielt. Der durch seine Terzsprünge eingängliche erste Teil machte sich bald selbstständig und wurde mit verschiedenen Texten unterlegt.

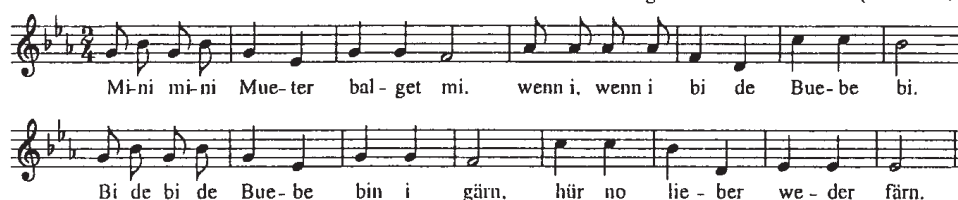
Zwei Varianten aus der Schweiz werden hier vorgestellt.

aus Roggwyl (SVA 1374)



Das zweite Beispiel ist dadurch bemerkenswert, dass die Terzsprünge umgekehrt werden.

ingesandt von Frl. V. Wirz (SVA 8643)



Mit diesen Beispielen wurde nur ein Teil der Tanzsprüche ausgewählt, die unter den Tänzen in der Schweizer Volksmusik-Sammlung von Hanny Christen zu finden sind.

Es gibt davon noch mehr, aber schon jetzt ist zu sehen, dass viele der Sprüche auch zum internationalen Repertoire gehören.

¹ Lieder aus Franken, Heft 8, G'sunge un getanzt, Bezirk Unterfranken 1989

² Eduard Strübin, Bemerkungen zu einem schweizerischen Schlager, Schweizer Volkskunde, 61, 33 ff. (1971)

³ L.Erk-F.M.Böhme, Deutscher Liederhort, Bd.II, S.430, Leipzig 1894

⁴ Hans von der Au, Hessische Volkstänze, 2.Teil, Heft 11/12, Bärenreiter-Ausgabe 550

⁵ A.L.Gassmann, Das Volkslied im Luzerner Hinterland und Wiggertal, Basel 1906, S.104

⁶ In: Louise Witzig und Klara Stern, 12 Schweizer Tänze, Zürich 1946

⁷ S.Grolimund, Volkslieder aus dem Kanton Solothurn, Basel

⁸ F.M.Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, Bd.II, Frankfurt a.M., 1886, Neudruck Hildesheim 1967

Hommage an Marcel Cellier zu seinem 80. Geburtstag

von Silvia Delorenzi-Schenkel



Foto: Catherine Cellier

Marcel Cellier feierte am 29. Oktober 2005 seinen 80. Geburtstag. Er wurde weltweit bekannt und berühmt mit seinen auf Schallplatten und in Radiosendungen veröffentlichten Aufnahmen traditioneller Musik aus den Balkanländern, vor allem aus Rumänien, Bulgarien und Albanien. Des weiteren ist er der Entdecker und Förderer virtuoser Musiker wie des rumänischen Panflötenspielers Gheorghe Zamfir und aussergewöhnlicher Sängerinnen wie jener des bulgarischen Frauenchors *Le mystère des voix bulgares*. Der einmalige Werdegang¹ Marcel Celliers im Bereich der traditionellen Musik soll hier aber aus einem weiteren Grund, der viel weniger bekannt ist, gebührend gewürdigt werden: Er hat sich in hervorragender Weise auch für die Schweizer Musiktraditionen eingesetzt, einerseits als Produzent und Co-Produzent von Schweizer Volksmusik auf Schallplatten² und andererseits als aktives Mitglied unserer Gesellschaft, der er bereits 1980, ein Jahr nach der Gründung, beitrug. Während vieler Jahre versah er das Amt des Vizepräsidenten in kompetenter Weise, indem er z.B. den Präsidenten, Mario Müller, des Öfteren vertrat und bei Engpässen im Finanzwesen aushalf. Dank seines Domizils in der Suisse Romande war er ausserdem für die GVS immer ein wichtiges Bindeglied zur französischsprachigen Schweiz. Wenn man von Marcel Cellier als Musiker spricht, so sieht man ihn wohl am ehesten als Organisten im Zusammenspiel mit dem Panflötisten Gheorghe Zamfir. Dabei ist nur wenigen bekannt, dass Marcel Cellier das Orgelspiel erst spät erlernte. Im Bereich der Schweizer Volksmusik hat es ihm besonders die Appenzeller Musik angetan (in Anbetracht seiner Vorliebe für die Musik des Balkans ist das durchaus verständlich), und hier zeigt er sich auch als instrumentales Multitalent: wenn bei einer Appenzeller Formation der Kontrabass fehlte, sprang Marcel Cellier in die Lücke.



Wie aus der folgenden Beschreibung seines Werdegangs hervorgeht, waren seine musikalischen Fähigkeiten fast unbegrenzt, und er konnte sich immer wieder für etwas Neues begeistern. So geschah es, dass er sich im Oktober 1972 ein Alphorn anschaffte und es auch gleich zum Klingen brachte, wie das folgende Foto beweist.



Begonnen hat alles mit der Blockflöte. Als Vierjähriger erhielt er eine Blockflöte, auf der er jede Melodie, die ihm durch den Kopf ging, spielte - das tut er übrigens auch heute noch. Nach dem Abschluss einer kaufmännischen Ausbildung in Zürich zog Marcel Cellier definitiv in die Suisse Romande, und zwar an den Neuenburgersee, wo er während sechs Jahren als Buchhalter und Prokurist in einer Weinhandels-Firma arbeitete. In dieser Firma gab es einen weiteren Prokuristen, der Geige, und einen Mitarbeiter, der Bratsche spielte. Nun fehlte noch ein Cello, um das Streichtrio zu vervollständigen, und diese Rolle übernahm Marcel Cellier. In der Rekrutenschule blies er im Militärspiel die Posaune. In den 40er

Jahren war er ein grosser Jazzfan. Als der Leader der Neuenburger Jazzband *New Hot Players* starb, holte man Marcel Cellier an dessen Stelle, doch da musste er zur Trompete wechseln. Mit dieser Jazzformation erhielt er einige grosse Preise. 1948 wurde er in die *Swiss All Stars Band* aufgenommen.

In den späten 50er und frühen 60er Jahren nahm er am Wettbewerb *A vous le chorus* des Radios der Suisse Romande teil. Für diesen Wettbewerb wurde vom Rundfunk die Begleitung einer Melodie (meist einer Jazzmelodie), gespielt vom Radio-Orchester, ausgestrahlt. Die Hörer mussten sie zuhause auf ein Tonband aufnehmen, dazu den Chorus, also eine zweite Melodie, improvisieren und alles zusammen auf ein Tonband aufnehmen. Cellier tat dies auf seiner Blockflöte, doch schien ihm die Aufgabe zu wenig interessant, und so schrieb er ein Quartett für vier Blockflöten, basierend auf dem Originalstück *Take the A-train* (Komp.: Billy Strayhorn, auch von Duke Ellington arrangiert und interpretiert). Das Ergebnis fiel so überzeugend aus, dass Radio Suisse Romande die Komposition in einer Sendung zu Gehör brachte.

1950 übernahm Marcel Cellier die Stelle des Vizedirektors in einer Erz- und Metallfirma. Für sie reiste er nach Osteuropa, um dort Chromerze, Zink, Kupfer, Silizium und Mangan einzukaufen. Bereits auf seiner ersten Reise in die Balkanländer begleitete ihn seine künftige Frau Catherine. Sie fuhren mit einem Fiat Topolino nach Bulgarien. Catherine hatte auf den Knien ein kleines Emerson Radiogerät, mit dem sie Radio Sofia, Radio Bukarest und Radio Skopje empfangen konnten. Da hörten sie erstmals diese beschwörenden Stimmen, bei uns damals noch unbekannte, nicht gebräuchliche Instrumente wie Panflöte, Cymbalom, Taragot, Cobza, usw. und für unsere westlichen Ohren merkwürdige Klangfarben und Modulationen der autochthonen Musik dieser Länder. In den frühen 50er Jahren gab es im Balkan noch keinen Tourismus! Marcel Cellier beschreibt seine Entdeckung so: "Ich hatte mit Silizium, Kupferminen und Manganerzen zu tun und stiess auf eine Goldmine, nämlich die noch lebendige Volksmusik", namentlich in Rumänien, Bulgarien, der Slowakei, Polen, Albanien und später auch in Russland. Hals über Kopf kaufte er Aufnahmegeräte und machte sich daran, auf seinen beruflichen Reisen jeweils die Wochenenden frei zu halten. In Rumänien stiess man damals immer wieder irgendwo auf ein Zelt, in dem sich Leute zu einer Hochzeit versammelten. Als Fremdling konnte man da einfach eintreten und wurde meist als Ehrengast willkommen geheissen. Auf diese Weise konnte Marcel Cellier seine unzähligen Tonaufnahmen machen. Im Gegensatz zu Béla Bartok, der die Musik der sesshaften Bauern sammelte, fühlte sich Marcel von der damals noch unberührten Musik der herumreisenden Zigeuner angezogen, und zwar noch bevor sie sich in städtischen Orchestern organisierten. Aber Marcel verschmähte auch Aufnahmen solcher Volksmusikorchester nicht, weil da wirklich ausgezeichnete Musiker, Sänger und Sängerinnen (z.B. die grossartige Maria Lataretzu) zu finden waren.

Marcel Cellier hat mit seinem NAGRA-Tonbandgerät Hunderte, wenn nicht Tausende von solchen Feldaufnahmen eingefangen; manche warten noch immer auf die Veröffentlichung.



Der NAGRA-Erfinder Stefan Kudelski ist der beste Freund Marcel Celliers geworden und auch der Garant für die Qualität der Tonaufnahmen.

Zu den grossen Verdiensten Celliers gehört, dass er die traditionelle Musik der Balkanländer über Radiosendungen³ und Plattenproduktionen im Westen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat. Zuerst faszinierte ihn am meisten die Panflöte, die zwar auch in der westlichen Kunstmusik, z.B. in Mozarts *Zauberflöte* oder Debussys *Syrinx* [Pièce pour Psyché (Flûte de Pan)], vorkommt, aber nirgends so virtuos gespielt wird wie von den urbanisierten Zigeunern in Rumänien. Marcel Cellier unternahm regelmässig drei bis viermal im Jahr Reisen in den Balkan. Das Folklore Institut in Rumänien bereitete damals für jeden seiner Besuche eine Überraschung vor, indem es ihm hervorragende Interpreten der spezifischen rumänischen Volksmusik vorstellte. Da war der weltberühmte Panflöteninterpret und wohl bedeutendste Stilbildner der rumänischen Panflötenmusik, Fanica Luca, von welchem Marcel Cellier eine heute bereits historische Aufnahme eines Interviews besitzt. Luca war Lehrer ganzer Generationen von rumänischen Panflötenspielern, also auch von *Syrinx* (Simion Stanciu) und Gheorghe Zamfir. Die grosse Überraschung kam für Marcel Cellier 1968, als Prof. Tiberiu Alexandru ihm Gheorghe Zamfir, einen Jüngling aus dem Dorf Gaesti in den südlichen Karpaten, vorstellte. Dieser spielte die Panflöte so, wie Cellier das noch nie zuvor gehört hatte. Der junge Zamfir liess sich von Cellier in sein Dorf fahren und spielte auf der Fahrt dorthin unablässig auf seiner Panflöte. Er war so vertieft in sein Spiel, dass er Cellier nicht sagte, wo er zu seinem Dorf abbiegen müsse. Erst als Cellier an einer geschlossenen Bahn-schranke danach fragte, meinte Gheorghe, sie seien vor einer halben Stunde an der Abzweigung vorbeigefahren.

Die Entdeckung dieses Panflöten-Virtuosen schlug wenig später im Westen buchstäblich wie eine Bombe ein. Es setzte ein wahrer Ansturm auf Schallplatten und Konzerte mit Zamfir ein, und immer wirkte Marcel Cellier im Hintergrund. Obschon er nie zuvor auf einer Orgel gespielt hatte, kam ihm die Idee, Panflöte und Orgel zu verbinden. Marcel hatte sich überlegt, dass ja die Panflöte wie eine verkleinerte Orgel sei, und er wollte beweisen, dass diese beiden Instrumente gut zueinander passen. So ging er in die Kirche von Cully, setzte sich an die Orgel - und wurde nun auch noch Organist! Die erste Aufnahme von Zamfir mit der Panflöte und Cellier an der Orgel kam in 45 Minuten ohne Unterbruch zustande (Zamfir wollte sich in Genf mit einem Mädchen treffen und deshalb diese Aufnahme-Session so schnell wie möglich hinter sich bringen). Diese ersten 11 Stücke kamen auf einer Vinyl-LP unter dem eigenen Label *Disques Cellier* heraus und wurden hunderttausendfach verkauft. Offensichtlich fiel die Entdeckung Zamfirs und seiner Panflöte in eine Zeit, in der solche Klänge auf offene Ohren stiessen. Es folgten weitere Aufnahmen und Tournées des Panflöten-Orgel-Duos Zamfir-Cellier bis hin nach Australien. Das Gastspiel dort kam zustande, weil die Australier den Film *Pic-nic at hanging rock* mit dieser Musik vertonen und das Duo deshalb sehen und hören wollten. Marcel Celliers Frau Catherine war immer mit dem NAGRA-Gerät auf dem Schoss dabei und machte Aufnahmen. Für die daraus entstandenen Schallplattenproduktionen erhielt Marcel Cellier am 17. Februar 1984 im Elysée-Palast in Paris von Jacques Chirac den *Grand Prix Européen de l'Audiovisuel* überreicht.



Der weltweite Erfolg dieser Musik hatte zur Folge, dass viele neue Talente die Szene betraten wie Simion Stanciu *Syrinx*, der sich in der klassischen Musik einen Namen gemacht hat, und 20 Jahre später Ulrich Herckenhoff aus Osnabrück, den Marcel Cellier als besten nicht-rumänischen Panflötisten bezeichnet. Wie seine rumänischen Vorbilder erlernte Herckenhoff sein Instrument ohne Noten durch Anhören und Nachspielen und mit sehr viel Seele. Cellier: "Ich glaube, mit nicht gedruckter, nicht geschriebener Musik kann man in den Ausdrucksmöglichkeiten weiter gehen. Ein Beispiel sind die 20 rumänischen Virtuosen auf verschiedenen Instrumenten, die ohne Noten spielen. Ich habe diese ausgewählt und versuchsweise in einem Ensemble als *Les virtuoses roumains* hier auf unseren Bühnen auftreten lassen⁴. Ausgehend von der westlichen Musikpraxis kann ich mir schwer vorstellen, solche Musik ohne Noten einem Kammerorchester anzuvertrauen. Diese Rumänen sind so begabt, dass 20 Musiker zusammenspielen können, einfach indem jeder auf den anderen hört." Als Cellier dieses Orchester in der Genfer Victoria Hall anfangs der 70er Jahre erstmals konzertieren liess, kam das an klassische Musik höchste Ansprüche gewöhnte Publikum, einschliesslich eines Jehudi Menuhin, aus dem Staunen nicht heraus.



Marcel Cellier zusammen mit Yehudi Menuhin beim Zusammenstellen einer Radiosendung

In Bulgarien werden jedes Jahr in den Dörfern Gesangswettbewerbe veranstaltet, und zwar mit traditionellen Liedern. Dort werden die talentiertesten Mädchen und Frauen für den bulgarischen Radio- und Fernsehchor ausgesucht. Erst im Chor lernen sie dann Noten lesen, um die komplizierten Arrangements und Kompositionen der bulgarischen Komponisten interpretieren zu können. Mit Celliers Entdeckung dieser bulgarischen Frauenchöre, denen er den Namen *Le mystère des voix bulgares* gab, entfesselte er neue Begeisterungstürme. Nachdem diese Stimmen sogar bis in die amerikanischen Hitlisten vorgeedrungen waren, erhielt Marcel Cellier 1989 von der dortigen Musikindustrie den begehrten *Grammy Award* verliehen⁵. Die *Washington Post* schrieb zur ersten veröffentlichten Platte: "The most beautiful music on the planet". In den folgenden Jahren musste sich der Musiksammler und -enthusiast deswegen allerdings mit Rechtsstreitigkeiten auseinandersetzen, denen er sich nicht so recht gewachsen fühlte. Die Aufnahmen des bulgarischen Frauenchors wurden für Filmvertonungen, Werbespots, usw. verwendet; dabei wurde hemmungslos Namenspiraterie betrieben. Cellier selbst hatte nie Geld für Werbung ausgegeben, und vielleicht hat er gerade deshalb diese "echten" Interpreten einer traditionellen Kultur finden und für seine Publikationen gewinnen können. Angesichts der schädlichen Mechanismen westlicher Vermarktung war es für ihn immer eine Gratwanderung zwischen Entdeckerstolz und Verrat an der guten Sache.

Marcel Cellier hat noch viele Schätze in seiner Sammlung. Aber es braucht viel Zeit und Musse, um diese der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Eine seiner letzten Realisationen hat er Albanien gewidmet⁶, denn auch dort haben ihn die aus einem Fischerdorf an der Adriaküste kommenden Stimmen von Laienchören (alles musikalische Analphabeten) gepackt, die noch in den antiken Tonleitern singen.

Im Mai dieses Jahr war ich bei den Celliers in ihrem Haus am Genfersee zu Gast und hatte da das grosse Vergnügen und die Ehre, mit ihnen zusammen bis spät in die Nacht Kostbarkeiten aus der riesigen Sammlung der in den letzten 50 Jahren gemachten Tonaufnahmen anzuhören. Das war für mich als Musikethnologin, die in der zweiten Hälfte der 70er Jahre ebenfalls mit einem Aufnahmegerät in Griechenland unterwegs war, ein wunderbares Erlebnis. Ich wünsche Marcel Cellier, dass er sich noch lange der Musse und dem Hörgenuss in seinem über all diese Jahre aufgebauten Reich der Musik hingeben kann.

Mit den besten Wünschen

Silvia Delorenzi-Schenkel

und der Vorstand der GVS

1 Dieser wird hier mit ausgewählten Geschichten, Episoden und Höhepunkten beschrieben und das nicht immer in chronologischer Reihenfolge.

2 DISQUES CELLIER LP und MC 009 - Appenzeller Zäuerli. Interpret SCHÖTZECHÖRLI STEIN Technik CELLIER, Marcel Technik TONSTUDIO LUSSI und PIERRE VERANY CD 750008; DISQUES CELLIER - Zäuerli. Polyphonies traditionnelles d'Appenzell = The secular Swiss yodeling; GVS SMPS; 001-004 (Set); SRG SSR; KORNHAUS BURGDORF - Schweizer Volksmusik im Jahreskreis = Les saisons et la musique populaire suisse = Le stagioni e la musica popolare svizzera = The seasons and Swiss traditional music.

3 1960 öffnete ihm das Radio der Suisse Romande die Antenne und er übernahm eine Sendung jeweils am Samstag Nachmittag von 14.00 – 14.30, unter dem Titel "De la Mer Noir à la Baltique" [Vom Schwarzen Meer zum Baltikum]. Siehe dazu auch die CD-Produktion von Radio RSR: DISQUES OFFICE DO CD 65227 (Set) - De la Mer Noire à la Baltique. Quelques trésor musicaux extraits des émissions de Marcel Cellier à la RSR 1960-1990. Weitere, teils regelmässige Beiträge folgten bei den Sendern ORTF, Radio France, France-Musique, Westdeutscher Rundfunk, Radio Bremen, Bayrischer Rundfunk.

4 DISQUES CELLIER LP67460 - Concert des virtuoses roumains und DISQUES FESTIVAL LP FLD 616 - Marcel Cellier présente les virtuoses roumains. 18 solistes-instrumentistes, 13 orchestres. Volume 1.

5 Innerhalb der letzten 40 Jahre wurde diese Auszeichnung nur noch einem weiteren Schweizer (Andreas Vollenweider) zuerkannt.

6 PIERRE VERANY CD 750010; DISQUES CELLIER - L'Albanie mystérieuse = Mysterious Albania. Enregistrements inédits = Original recordings. P 1995.

Alteisen in neuer Legierung

von Franz-Xaver Nager

Volksmusik - ist das ein ernst zu nehmendes Thema für eine Musikhochschule? Ja, meinen die Insider. Also lancierte das Institut Forschung & Entwicklung im Herbst 2004 ein Forschungsprojekt, das den Zusammenhängen von Blasmusik und Volksmusik in der Schweiz nachspürte. Die am internationalen Musikfestival Alpentöne heftig beklatschte Präsentation der Ergebnisse zeigte vor allem eines: Die Insider haben recht, die Volksmusik stellt tatsächlich ein vielfältiges Betätigungsfeld dar - inklusive spannenden Querverbindungen zur klassischen Musik und zum Jazz.

Vergleicht man die Volksmusik unserer Tage mit Bilddokumenten aus dem 19. Jahrhundert, so sticht insbesondere die Vielfalt von Instrumenten ins Auge, mit denen früher zum Tanz aufgespielt wurde. Der Befund wird durch frühe Tondokumente aus den 20er Jahren bestätigt: Oft fehlte die heute dominierende Handorgel, oder aber sie wurde primär als Begleitinstrument verwendet. Dafür findet man Streich-, Zupf- und Blechblasinstrumente in allen Facetten. Was aber wurde in diesen Ensembles gespielt, und wie wurde es gespielt?



Bauernmusiken – die Vorläufer der Ländlerkapellen

Das Forschungsprojekt “Blechblasinstrumente in der Schweizer Volksmusik” beschäftigt sich mit der sogenannten Ländlermusik. Dabei engt es den Blickwinkel gleichzeitig ein und öffnet ihn: Einerseits gilt das besondere Augenmerk den Blechblasinstrumenten, andererseits wird der Fokus historisch geweitet, indem auch die instrumentale Tanzmusik des 19. Jahrhunderts einbezogen wird.

Die Bezeichnung ‐Ländlermusik‐ bürgerte sich erst vor knapp hundert Jahren ein, die Wurzeln dieser Tanzkapellen jedoch reichen wesentlich tiefer. Noch anfangs des 20. Jahrhunderts wurden die einschlägigen Formationen in der Regel als ‐Bauernkapellen‐ bezeichnet. Da sie oft den Charakter von Sippenensembles hatten, die über Generationen hinweg aktiv waren, wurden sie vielfach nach diesen Familien, deren  bernamen oder deren Herkunft benannt. Beispiele dafür sind etwa die ‐Hudeli-Musik‐ aus Einsiedeln, die ‐Fr nzli-Musik‐ aus dem Engadin, die ‐Sagenmatter Musik‐ aus Unterägeri oder die ‐Bauern Musik Bruhin Sch belbach‐, deren musikalische Ahnenreihe bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen soll.

Mündliche Überlieferung

Die Volksmusik wurde (auch) in der Schweiz vornehmlich oral tradiert. Erst etwa vor 150 Jahren begann man damit, überlieferte Stücke auf Papier zu bringen. Dabei beschränkte man sich auf das Minimum, nämlich die Niederschrift der Melodie. Wie diese zu interpretieren und zu begleiten war, ergab sich weitgehend aus der tradierten Stegreifpraxis. Da eine lebendige Tradition aber durch stete Entwicklung gekennzeichnet ist, können die heutige Praxis und die verfügbaren alten Tonquellen nur bedingt Aufschluss zur früheren Aufführungspraxis geben.

Das Forschungsprojekt zielte hauptsächlich auf die Erkundung der Frage, ob neuere Verfahrenstechniken des Jazz und der zeitgenössischen E-Musik zu innovativen Entwicklungen der instrumentalen Volksmusik beitragen könnten. Da ein solches Vorhaben die Kenntnis des Untersuchungsgegenstands voraussetzt, richtete sich die Arbeit vorerst darauf, mit punktuellen Grabungen die Fundamente dieser einheimischen Musiktradition freizulegen. Der Entscheid, für dieses musikarchelologische Vorhaben eine reine Blechbl serbesetzung zu beschäftigen, stellte eine zusätzliche Herausforderung dar, weil die Tanzmelodien aus der zu untersuchenden Zeitspanne (1850 bis 1950) fast ausschliesslich auf Holzblas- oder Saiteninstrumente gemünzt sind.

Deutlich zeigt dies ein Foto aus dem Jahr 1902, auf dem die ‐B bi-Musik‐ am eidgenössischen Schwing- und  lplerfest in Sarnen abgebildet ist. Die Besetzung besteht aus Klarinette, Fl te, drei Geigen und einem ‐Bassettli‐ (kleiner, dreis tiger Streichbass). Die Aufstellung lässt darauf schliessen, dass in dieser Formation die beiden Blasinstrumente und eine Geige melodische Aufgaben  bernahmen, während den andern zwei Geigen die rhythmisch-harmonische Begleitung in Form von Nachschl gen oblag. Bekannt ist indessen auch, dass die Volksmusiker häufig von einem Instrument zum andern wechselten. So soll auch die B bi-Musik bei andern Gelegenheiten mit Blechblasinstrumenten aufgetreten sein. Ebenso spielte etwa in der ‐Urner Bauernmusik‐ der Trompeter Alois Müller zeitweise auch Geige und Klarinette.

Querverbindungen zwischen Volks- und Blasmusik

Die (leider spärlichen) sachdienlichen Schriftquellen und mündliche Berichte geben Zeugnis davon, dass die Volksmusik des 19. Jahrhunderts in stetiger Wechselbeziehung zur aufkommenden Blasmusik stand. So ging etwa die Blasmusik in Siebnen aus der Fusion zweier lokaler Bauernmusiken hervor. Umgekehrt engagierten sich gut betuchte Persönlichkeiten, die vielfach auch politische Ämter oder militärische Funktionen bekleideten, bei der Gründung und Unterstützung von (Blas)Musikgesellschaften, indemsie Mittel für die Beschaffung der damals noch neuen und entsprechend teuren Ventilinstrumente flüssig machten. Offenkundig ist aber auch die Tatsache, dass die Blasmusikgesellschaften, die zumindest in ländlichen Kantonen sowohl zivile (‐Festmusik‐) wie militärische Aufgaben (‐Feldmusik‐)  bernahmen, ihre Mitglieder zu einem erheblichen Teil aus Volksmusikerkreisen rekrutierten. Dass diese Praxis bis in die Zwischenkriegszeit Bestand hatte, lässt sich beispielsweise anhand der Mitwirkung des L ndlerk nigs Kasi Geisser in verschiedenen Urner Blasmusik-Gesellschaften nachweisen.

Im Gegensatz zur Stegreifpraxis in der Volksmusik setzte sich im Blasmusikwesen schon früh die Notation durch, obwohl auch hier viele Musiker kaum Noten lesen konnten. Die Schriftlichkeit dürfte vor-

nehmlich darauf zurückzuführen sein, dass im Blasmusikwesen in der Regel ausgebildete Kirchen- und Schulmusiker die Dirigentenposten bekleideten. Diese “Profis” kamen häufig aus Deutschland und Österreich, was sich zunehmend auch im Repertoire niederschlug.

Die Blasmusik als Schlüssel zur Rekonstruktion der “alten” Volksmusik

Den eigentlichen Durchbruch für den rekonstruktiven Teil des Forschungsprojekts brachte die Entdeckung eines (offenbar) vollständigen Satzes von dreizehn Notenbüchlein der Musikgesellschaft Hundwil (Appenzell), die auf das Jahr 1854 datiert sind. Erstaunlicherweise besteht ein grosser Teil dieses Repertoires aus Tänzen wie Schottisch, Polka, Galopp und Walzer, und selbst den Märschen ist vielfach ein tänzerischer Gestus eigen.

Was lässt sich aus diesem Sachverhalt schliessen? Offensichtlich waren die Verbindungen zur Volksmusik nicht nur personeller Natur, sondern betreffen – zumindest in den ersten Jahrzehnten – auch das Repertoire. Die Möglichkeit, dass die frühen Blasmusiken bei grösseren Anlässen zum Tanz aufspielten, ist schon deshalb nicht von der Hand zu weisen, weil sich aus ihrem Kreis häufig sogenannte Fünfer-, Secher oder Siebnermusiken formierten, die als Tanzkapellen tätig waren. Bei der Sechsermusik Bürglen (Uri) wurde diese Tradition in den alljährlichen Auftritten bei der Sennenchilbi bis zum heutigen Tag aufrecht erhalten.

Für das Forschungsprojekt bedeutete das Hundwiler Repertoire insofern eine spektakuläre trouvaille, als damit die instrumentale Rollenverteilung bei Tanzstücken um die Jahrhundertmitte offenkundig wurde. Das Blechbläserquintett übernahm in der Folge einige Hundwiler Titel sozusagen 1:1 für das Alpentöne-Programm. Um diese Stücke möglichst authentisch wieder auferstehen zu lassen, wurden sie in Altdorf auf historischen Instrumenten vorgetragen.

Viel Aufwand und viel Spass

In der praktischen Arbeit zeigte sich schnell, dass der Innovationsspielraum in Relation zur jeweiligen Intention zu definieren ist. Im vorliegenden Fall wurde ein eher konservativer Ansatz gewählt: Mit einer Ausnahme – einer Neukomposition nach Motiven des Guggisberg-Lieds – sind die erarbeiteten Stücke durchwegs Bearbeitungen, die sich formal eng an die mindestens 50 Jahre alten Originalversionen halten. Auf der Basis von Analysen wurde eine Anzahl von Parametern und Charakteristika der traditionellen Volksmusik definiert, von denen in jedem Arrangement höchstens 20 Prozent verändert werden durften. Diese Einschränkung führte insofern zur erfolgreichen Einlösung der Zielvorgabe, als das Publikum in Altdorf keinerlei Mühe bekundete, die exemplarischen Bearbeitungen als (anspruchsvolle) Volksmusik gelten zu lassen.

Entschieden positiv beurteilt wird das Forschungsprojekt auch von den beteiligten Bläsern und dem Komponisten Urs Pfister, für die das volksmusikalische Tanzrepertoire durchwegs Neuland bedeutete. Die gängigen Vorurteile gegenüber dieser Musik wurden schnell als wenig stichhaltig erkannt. Zum einen erwies sich sowohl die kompositorische wie die interpretatorische Arbeit als ausgesprochen aufwändig, zum andern bereitete sie aber auch viel Spass. “Dieses Volksmusikprojekt”, bilanzierte der Trompeter Basil Hubatka anlässlich des Altdorfer Seminars, “ist eine Entdeckungsreise, bei der wir auf grossartige Musik gestossen sind, und jeder einzelne von uns hat die Ländlermusik persönlich schätzen und vielleicht sogar lieben gelernt. Für uns, die wir vor allem Klassik spielen, bedeutet diese Musik eine hocherfreuliche Erweiterung unseres Repertoires.”

* Der ausführliche Bericht zum Forschungsprojekt “Blechblasinstrumente in der Schweizer Volksmusik” kann auf der Website der Musikhochschule Luzern eingesehen und heruntergeladen werden (www.musikhochschule.ch/forschung).

Schweizer Volksmusik – ein Comeback in vielen Facetten

von Franz-Xaver Nager

Was geht da vor? In Zürich zeichnet der Stadtpräsident eine jodelnde Studienabgängerin aus, in Luzern lanciert die Musikhochschule den Nachdiplomkurs Schweizer Volksmusik. Zufall? Mitnichten: Über Jahrzehnte in den Schatten gedrängt, tanzt die Volksmusik auch bei uns in die Frühlingssonne, und sie blüht reicher denn je.

Landauf, landab lockt die Hanneli-Musig mit wieder entdeckten alten Tanzweisen ein bunt geflecktes Publikum an. Das Septett Mnozil Brass aus unserem östlichen Nachbarland mischt mit seinen virtuos-witzigen Polkas die Schweizer Blasmusikszene frisch auf. Der Schweizer Dokumentarfilm "Accordion Tribe" beglückt ein wintergebeuteltes Kinopublikum mit herzerwärmenden Handorgelklängen und wird dafür an den Solothurner Filmtagen ausgezeichnet. Nach dem Burgdorfer Zentrum für Volkskultur sind auch im Waadtland, im Appenzellischen und in Uri neue Volksmusikzentren im Entstehen. Festivals wie die Alpentöne in Altdorf oder die Stanser Musiktage gehen vor ausverkauften Rängen über die Bühne, ähnlich ausgerichtete Veranstaltungen sind in Planung. Dies alles und manches mehr lässt wenig Zweifel offen: Mit der für die Schweiz nicht ganz untypischen Verzögerung hat auch bei uns ein Comeback der Volksmusik eingesetzt, wie es etwa in Skandinavien oder im benachbarten Alpenraum schon seit geraumer Zeit im Gange ist.

Die Verzögerung freilich hat nachvollziehbare Gründe: Die Vereinnahmung durch die geistige Landesverteidigung und die anschliessende Verkommerzialisierung im Dienste der Tourismuswerbung zwangen eine bis in die 40er Jahre äusserst vife Tradition in ein Normenkorsett, das recht eigentlich nur zwei Möglichkeiten offen liess: Munterkeit im Blumentrögli oder Rückzug an den Rand. Die Trennung blieb bis heute: Marianne Cathomen oder Francine Jordi im Musikantenstadl, die Mosibüäbä und die Fränzlis da Tschlin an der Dorfchilbi. Mag der volkstümliche Schlager entzücken, wen er mag – mit lebendiger Volksmusik hat er etwa soviel zu tun wie ein Mikrowellenherd mit einer Holzfeuerstelle.

Von der Oberfläche zu den Wurzeln

Unter diesen Gegebenheiten verwundert es kaum, dass unsere Volksmusik Jahrzehnte lang ein Mauerblümchendasein fristete. Völlig unbeachtet blieb sie allerdings nicht. Komponisten der zeitgenössischen E-Musik wie Jean Daettwiler oder Rolf Liebermann liessen sich von ihr anregen, desgleichen nationale Jazzgrössen wie George Gruntz, Mathias Rüegg oder Daniel Schnyder. Beim Lenzburger Festival wurde die Folk Music in den siebziger Jahren auch schweizerisch eingefärbt, und in jüngerer Vergangenheit huldigte sogar Paris mit Stephan Eicher dem Vreneli vom Guggisberg, von Mani Matter und seinen Folgen für den Mundart-Rock ganz zu schweigen.

Dass dabei selten mehr als eine eher oberflächliche Anreicherung der eigenen Farbpalette mit Lokalkolorit herauschaute, spricht keineswegs gegen solche Annäherungen. Zu einer Entwicklung der autochthonen Traditionen haben sie jedoch kaum beigetragen, weil ein wirklicher Dialog gar nicht zustande kam und wohl meist auch nicht angestrebt wurde. Professionelle Tiefengrabungen und deren künstlerische Verarbeitung, wie sie etwa Béla Bartók in Ungarn betrieb, blieben bei uns bis weit ins letzte Jahrhundert hinein aus, und was danach Ethologen wie Hugo Zemp oder Max Peter Baumann zu Tage förderten, wurde über Insiderkreise hinaus kaum zur Kenntnis genommen. Dass eben dies sich in jüngerer Zeit entscheidend geändert hat, ist auf die zeitliche Korrelation verschiedener Entwicklungen zurückzuführen.

Via World Music zum Ländler

Vernetzung ist keine Bedingung für Erneuerung, aber sie hilft. Der Schweizer Volksmusik half sie schon in den Zwanziger Jahren, als die Kasi Geissers und Jost Ribarys Wochenende um Wochenende aus der Innerschweiz nach Zürich pendelten, um im Niederdorf und im Kreis Cheib ein paar Zusatzfränkli zu verdienen. Schnell mal wurden da Modetänze wie der Fox adaptiert oder die Klarinette gegen das Saxophon ausgetauscht, und die hörbare Konkurrenz schraubte das spielerische Niveau beträchtlich nach oben. Für das urbane, tanzlustige Publikum war diese lüpfige Musik neu und also spannend.

Allem Anschein nach wiederholt sich Ähnliches heute. Die urbanen Zwanzig- und Dreissigjährigen, die sich ein T-Shirt mit Schweizerkreuz überziehen, finden offensichtlich auch einen entschieden weniger verkorksten Zugang zur Volksmusik als ihre Eltern, die ob des “heimattümelnden Beigeschmacks” noch vielfach die Nase rümpften. Die Welt ist längst bereist, ihre Musik von Indien bis Kuba ausgehorcht. Da kann es – gerade auf dem Hintergrund der fortschreitenden Globalisierung - kaum überraschen, wenn in manchem Kopf die Frage auftaucht, ob es denn bei uns nicht doch auch Ähnliches zu entdecken gäbe? Doch, doch, gibt es, und ob!



Die „Hujässler“ Dani Häusler (Klarinette), Markus Flückiger (Schwyzerörgeli), Reto Kamer (Piano), Sepp Huber (Bass).

Neue Töne aus den Alpen

In den alpinen Rückzugsgebieten blieb die Tradition bis zum heutigen Tag lebendig. Im Engadin beatmet die Familiendynastie Janett seit Generationen das Erbe der “Fränzli-Musik” mit frischen Arrangements und stilistisch öffnenden Eigenkompositionen. Im Schwyzerland leben die auf alten Schellackplatten erhaltenen Örgeli-Tänze eines Stumpen-Sebi oder Täiftaler-Sepp in den knorrigen Auftritten der Mosibüäbä weiter. Die Oberwalliser Spillit erfinden neue Instrumente und bringen Auftragswerke von Heinz Holliger, Daniel Fueter oder Jürg Wytenbach zur Aufführung. Im Appenzellischen treibt Noldi Alder seine Suche nach klanglicher und tonaler Erweiterung der originalen Streichmusik und des Naturjodels mit seinem neu gegründeten “Klangcombi” weiter voran.

Neben diesen und andern “alten Kämpfen” ist seit einigen Jahren eine junge Volksmusikgeneration am Werk, die – genauso selbstverständlich wie ihre städtischen Altersgenossen – mit Pop- und Rockmusik gross geworden ist und nicht eben selten auch Klassikerinnen oder Jazzer im Familien- und Kollegenkreis weiss. Selbst in den sogenannten konservativen Ländlergründen hat sich inzwischen die Einsicht verfestigt, dass die eigenen Traditionen nur durch Innovationen am Leben zu halten sind, und so wird denn weidlich über den Hag gegrast.

Nehmen wir zum Beispiel die Hujässler, die sich mit weiteren Musikern unter dem Firmendach Huj-Group versammelt haben (anders als die Swiss-Group, die zur Namenwahl Anlass gab, prosperiert Huj weiterhin). Die demnächst erscheinende CD "Pumperluusig II" der Unterfirma Rampass wird wie alle andern Produkte über die eigene Website vermarktet. In ihrer Stammformation machen die Hujässler an der traditionellen Steiner Chilbi mit ihren bodenständig-raffinierten "Runden" auf, für das kommende Festival Alpentöne spannen sie ebenso selbstverständlich mit dem Folk-Gitarristen Max Lässer und dem Jazzrock-Schlagzeuger Walter Kaiser zusammen. Dass jüngst an einem Winterthurer Schulkonzert Hunderte von urbanen Youngstern völlig auf die Innerschweizer Ländler-Combo abfahren, mag andeuten, welches Potenzial die neue einheimische Volksmusik birgt.

Alte und Neue (Volks)Musik

"Alte Musik" gibt es nicht nur von den Herren Harnoncourt & Co, sondern neuerdings auch in der Schweizer Volksmusik. Gemeint sind damit nicht nur das urchige Schwyzerörgeli eines Rees Gwerder, sondern auch die wieder entdeckten Tänze aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert, welche die Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz (GVS) vor drei Jahren publizierte. Das 10-bändige Werk enthält über 10'000 Stücke, die von der Basler Volkskundlerin Hanny Christen (1899-1976) in jahrelanger Feldarbeit zusammengetragen wurden.

Ganz diesem Repertoire verpflichtet hat sich die Hanneli-Musig. Nach der Premieren-CD bringt der Zytglogge-Verlag demnächst die zweite Scheibe "Alpenträume" heraus, die sich - als Auftakt einer längerfristig angelegten Serie - ganz auf die Region um den Vierwaldstättersee konzentriert und solch "exotische" Volkstänze wie Quadrille oder Tyrolienne im Programmangebot führt.

Die Besetzung des Sextetts zeigt die Bandbreite der Erfahrungen auf, die in der aktuellen Volksmusikszene zum Tragen kommen. Der Cellist Fabian Müller, dessen klassische Kompositionen unter anderem vom Tonhalle-Orchester aufgeführt werden, ist nebenher auch Verleger und Besitzer des auf Volksmusik spezialisierten Mülirad-Verlags. Der als freischaffender Kulturmanager tätige Geiger Johannes Schmid-Kunz ist Volksmusiker von Kindesbeinen an und studierte Publizistik und Musikwissenschaft. Markus Flückiger gilt als wegweisender Schwyzerörgeler der Gegenwart und spielte als Solist unter der Stabführung von Howard Griffith die Uraufführung von Heinz Martis "Muothataler Nachtmusik". Ueli Mooser, ein Urgestein der Szene, sorgt als Multiinstrumentalist für unkonventionelle Farbtupfer im Klangbild. Der Klarinetist Dani Häusler zog nach Lehr- und Konzertdiplom die Volksmusik einer klassischen Karriere vor. Gewissermassen das Pendant bildet der Bassist Christoph Mächler, der eine Berufsausbildung als Jazzer absolvierte.

Einzug der Volksmusik in die Musikhochschule

"Die kreative Auseinandersetzung mit der Volksmusik ist das Spannendste, was zur Zeit in der Musikszene abgeht", sagt der Jazz-Trommler Marc Halbheer, der in Heiri Känzigs Tien-Shan-Schweiz-Express auf ausgedehnten Tourneen mit mongolischen Obertonsängern, alpenländischen Jodlerinnen und kirgisischen Komuz-Spielern konzertiert. Ähnlich bilanzieren auch die fünfzehn Lehrpersonen, die vor einem Jahr den einwöchigen Pilotworkshop "Schweizer Volksmusik aktuell" an der Musikhochschule Luzern besuchten: "Eine grosse Bereicherung für das eigene Musikschaffen und für den Unterricht" und "bitte unbedingt mehr davon!"

Höchste Zeit also, mit verstaubten Vorurteilen und der Ausgrenzung der einheimischen Volksmusik aufzuräumen. Von wegen "zwanghafter Dur-Dudelei" – wieviel Moll hat denn der Blues zu bieten? Wer kritisiert schon den Rock'n'Roll, weil er mit Tonika-Dominante-Subdominante als Grundharmonik auskommt? Immergleiche Akkordbrechungen als Melodieprinzip? Gemessen an vielen irischen Jigs ist manch ein Hudigäggeler geradezu raffiniert gestrickt. Ob Klassikerin oder Jazzer: Wer sich etwas ernsthafter

auf die “Ländlermusik” einlässt, stellt schnell fest: So einfach ist die Sache nicht, schon gar nicht, wenn die oft grossen Intervallsprünge in Sechzehntelläufen auf einer Posaune oder einer Gitarre zu spielen sind (beides übrigens Instrumente, die vor Jahrzehnten auch in unserer Volksmusik heimisch waren). Und selbst, was technisch zu bewältigen wäre – bis es wirklich rund fegt und lüpfig federt, braucht es denn doch einiges.

Aus diesen Gründen hat die Musikhochschule Luzern den Nachdiplomkurs “Schweizer Volksmusik” entwickelt, in dem ein gutes Dutzend Volksmusikexperten aus der ganzen Schweiz mitwirken. Wie die bereits mehrfach durchgeführten Kurse “Musik&Computer” oder “Pop/Rock im Musikunterricht” bietet auch der neue NDK eine professionelle Zusatzqualifikation, die über den musikalischen Gewinn hinaus interessante berufliche Perspektiven eröffnen kann: Der Blick ins Ausland und das ohrenfällige Comeback in der Schweiz lassen unschwer mutmassen, dass die Nachfrage nach Volksmusik sowohl seitens der Konzert- und Festivalveranstalter als auch der Musikschulen steigen dürfte.

Résumé

Au 20^e siècle, la musique populaire a été monopolisée par les mouvements de défense intellectuelle du territoire, qui se sont chargés de la commercialiser. La jeunesse de nos villes arbore aujourd’hui des maillots à croix blanche sans arrière-pensée. La confrontation bénéfique avec la musique populaire est un des éléments passionnants de la vie musicale qui n’épargne pas même nos très sérieuses Hautes Écoles de Musique.

Résumé: B. Schenkel

Dieser Artikel ist erstmals in der Schweizer Musikzeitung Nr. 4, April 2005, S. 21/22 erschienen.



«Hanneli-Musig»: v.l.n.r., stehend: Ueli Mooser, Johannes Schmid-Kunz, Christoph Mächler;
sitzend: Dani Häusler, Markus Flückiger, Fabian Müller, Foto: Peter Müller-Heuer

Canton Ticino: una identità musicale? ¹

di Marcello Sorce Keller

Premessa

Forse difficilmente un ticinese saprebbe spiegare se, e in quale modo o misura, la sua appartenenza alla Svizzera Italiana e al Ticino sia esprimibile anche attraverso abitudini e punti di riferimento musicali specifici. Se costretto a dare una risposta, probabilmente, questa sarebbe negativa. Ci direbbe, cioè, che non esiste un modo veramente "ticinese" di essere musicali. E' sicuramente vero, infatti, che non esistono in questo Cantone, come peraltro in numerosissimi altri luoghi del pianeta, forme di comportamento musicale appariscenti, cariche di una forza simbolica tale da essere consapevolmente vissute da tutti come fatto identitario.² Ciononostante, l'assenza di comportamenti musicali a forte connotazione locale non esclude che l'insieme dei modi in cui si vive la musica in un determinato territorio non ne costituisca in qualche misura una fisionomia distintiva. Ed è questo quello che tenterò di mostrare in queste pagine; credo di poterlo fare, anche in virtù del fatto che non sono ticinese per nascita ma lo sono diventato per mia scelta.

L'esperienza accumulata dagli etnomusicologi, nel corso di circa un secolo, ha mostrato infatti che, spesso, riesce più facile all'osservatore esterno (all'*outsider*) cogliere i tratti più specifici del panorama sonoro di un dato territorio. L'osservatore autoctono (l'*insider*), invece, è talmente abituato allo stato delle cose con cui ha vissuto sin dalla nascita da non saper cogliere la loro singolarità. A volte quindi, ciò che all'*insider* pare quindi un fatto scontato, privo di interesse, può invece attrarre l'attenzione dell'*outsider* che magari lo considererà pregevole o perfino "esotico".

L'impressione di chi scrive, che vive nel Cantone da circa un decennio, è proprio questa – che ai Ticinesi sfugga a volte la peculiarità del quadro d'insieme. È un'impressione che avverto specialmente quando mi confronto su questa questione con amici ticinesi, cosa che mi appassiona fare, forse perché io stesso mi sono trovato a vivere in luoghi diversi, con panorami sonori differenti che di volta in volta caratterizzavano l'ambiente. In ognuna di queste occasioni era naturale per me sviluppare una relazione, e identificarmi in qualche misura con questo o quel repertorio musicale – ovviamente – in gradi di intensità variabili che, al tempo stesso, dovevano pur convivere con la memoria di suoni e repertori a me, quel punto, non più accessibili. Vivere in Lombardia, in Sardegna, in Toscana, in Friuli, in Calabria, in Umbria, in Emilia, nel Midwest degli Stati Uniti, o in Ticino non è affatto la stessa cosa dal punto di vista delle esperienze sonore che si presentano quotidianamente all'orecchio – e credo, naturalmente, che ci sia solo da rallegrarsi che sia così. Ecco allora perché, ora che vivo in questo Cantone, mi viene naturale chiedermi in cosa possa consistere – musicalmente parlando – essere ticinesi, vivere il Ticino.

La musica come riferimento di identità

Mi sembra appropriato ricordare adesso che, quando sviluppiamo un senso di appartenenza ad un determinato luogo, cultura, etnia, nazione, parte politica, religione, classe sociale, gruppo di età, élite o, anche, gruppo emarginato o anche autoemarginato, così facendo sviluppiamo forme di identità che la musica (attività sociale per eccellenza) spesso concorre significativamente ad esibire (a volte persino ad ostentare). In questo senso, si può dire che l'attività del far musica, i nostri gusti nel produrla e nell'ascoltarla, le nostre scelte di partecipare con altri ai riti a cui essa dà sostanza, costituiscono uno dei tanti modi possibili per chiarire a noi stessi e a chi ci osserva chi siamo (o perlomeno chi pensiamo di essere o desidereremmo essere), con chi ci identifichiamo e con chi invece non desideriamo confonderci. La musica, il far musica pertanto, è un'attività che, al tempo stesso, ci accomuna a qualcuno e ci separa da qualcun'altro (lo vedremo tra non molto, anche nel caso del Ticino) – sempre e ovunque.

Dopo avere affermato che la musica concorre alla costruzione e alla manifestazione della nostra identità socio-culturale, occorre pur sottolineare come questa sia ben raramente monolitica. Ciò perché ogni singolo essere umano fa parte, contemporaneamente, di gruppi sociali differenti (sesso, età, famiglia, classe, professione, area dialettale, nazione, eccetera). Ciò vuol dire che egli deve gestire queste identità multiple che possono anche interagire problematicamente tra loro. Il fatto che tutti si appartenga contemporaneamente a numerosi raggruppamenti sociali, all'interno dei quali si coltivano spesso gusti e pratiche musicali particolari, ci richiede quindi inevitabilmente di sviluppare un certo grado di pluri-musicalità. In altre parole: quasi nessuno, in realtà, ama e usa sempre e solo un unico genere o stile musicale. Un giovane italiano di Napoli può anche identificarsi con il fenomeno *punk* se è un teen-ager e vive la sua adolescenza in modo conflittuale nei confronti dei genitori. Al tempo stesso però, ci saranno occasioni in cui sentirà come "proprie" anche le vecchie canzoni napoletane della tradizione di Piedigrotta. Similmente, un lombardo non potrà fare a meno di riconoscersi in certa misura, anche in molta di quella musica che

ha una connotazione specificamente napoletana, specie se si trova all'estero e soffre di nostalgia per il paese d'origine. In tal caso il senso di identità nazionale prevarica quello locale che, con la distanza, diviene meno significativo. Allo stesso modo anche il ticinese, che abitualmente si sente estraneo alla *Volksmusik* austro-svizzero-bavarese, quando alla televisione incappa nel programma chiamato *Musikantenstadl*, probabilmente la sentirà con un pizzico di nostalgia se invece, per caso, riesce a coglierla su di una radiolina a onde corte mentre tenta di attraversare l'Amazzonia.³ Detto altrimenti: il senso di coinvolgimento che possiamo provare nei confronti di una determinata musica dipende anche dalla nostra collocazione geografica, dalla distanza temporale e culturale che ci separa da essa, e dal confronto con i repertori musicali che accompagnano la nostra esperienza del presente. Ogni forma di identità musicale (e di identità *tout court*) è dunque un fenomeno discontinuo, distribuito inegualmente tra i membri di ogni comunità, la cui percezione individuale varia notevolmente con il tempo e con le situazioni (si consideri il caso di quei repertori che, senza cambiare apprezzabilmente la loro forma e stile, possono venire usati in modi via via diversi per assumere, a seconda dei casi, connotazioni nuove).

Alla luce di queste considerazioni inizio ora ad esporre quali aspetti del panorama musicale ticinese colpiscono l'attenzione di chi, come me, con questo panorama ha preso contatto provenendo da un altrove.

Il "sostrato"

Un importante studioso di linguistica dell'Ottocento, Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907), si rese noto per avere formulato la cosiddetta "teoria del sostrato", secondo cui le lingue oggi estinte continuerebbero pur sempre a influenzare la fonologia e la sintassi delle lingue che le hanno sostituite (Ascoli 1887). E' una teoria di cui oggi più non si parla e sarebbe certo azzardato volerla riproporre *sub specie musicae*. Ci aiuta però a ricordare che non mai superfluo essere consapevoli di quale sia il "sostrato" pre-esistente alle attività musicali odierne che hanno luogo in un certo territorio – specie poi se questo sostrato non è ancora del tutto evaporato e ancora si manifesta con qualche traccia riconoscibile.

Parlare di sostrato, in Ticino, vuol dire riferirsi all'ambito della musica tramandata oralmente, quella che in base a connotazioni ideologiche di segno diverso (dal romanticismo al marxismo) fino al secolo scorso veniva chiamata "musica popolare". Si tratta, per l'appunto, di un sostrato di oralità ancora in parte esistente nel Canton Ticino (come del resto pure negli altri cantoni francofoni e germanofoni della Confederazione Elvetica). Sul suo passato remoto non sappiamo certo moltissimo. Fu infatti solo poco meno di un secolo fa che la luganese Emmy Fisch diede alla stampa quei *Canti popolari ticinesi* che rappresentano la prima importante testimonianza del passato musicale di questa regione.⁴ Questa raccolta mostra peraltro bene come i ticinesi vivessero all'interno di una tradizione musicale italo-fona, di matrice sostanzialmente lombardo-piemontese a cui si aggiunge una connotazione alpina abbastanza riconoscibile.⁵ Vi si ritrovano quindi legami evidenti, da un lato con i riti calendariali del folklore europeo e, dall'altro, con quel repertorio di canti narrativi, epico-lirici, di diffusione europea, anche detti "ballate", che caratterizzano tutto il continente (anche questi spesso cantati a due/tre voci con terze parallele, come altrove nell'area alpina; come si dice in tedesco *sekundieren* o *überschlagen*).

Ricerche più recenti ce ne sono naturalmente state ma non con meno sviluppo di quello avuto sul versante italiano (Pietro Bianchi, Arnold Geering, 1984).⁶ Queste ricerche recenti hanno comunque aggiunto molto alla nostra conoscenza di questo strato di musicalità orale, offrendoci un campione del suo stato abbastanza esplicativo di quale fosse la situazione intorno al 1980.⁷ Si tratta di documentazione fonografica che quindi ci offre molto più informazione delle semplici trascrizioni su pentagramma e l'ascoltatore attento può riconoscere come questi canti, siano prodotti con voce chiara, tendenzialmente di petto, totalmente priva di nasalizzazione, un tipo di voce che nel canto corale facilmente si amalgama con le altre. Alan Lomax (1915-2002) parlava a questo proposito di "stile europeo antico" (che si estende dalle Ebridi alla Scandinavia, alla Germania, alla Svizzera e all'Italia del nord) caratterizzato da laringe rilassata, melodie povere di ornamentazione, prevalentemente sillabiche, e canto corale con forte grado di cooperazione e fusione tra i partecipanti (Lomax 1955/6). Dal punto di vista dell'organizzazione temporale queste melodie sono metricamente organizzate ed eseguite in quello che Bartók chiamava "tempo giusto", per distinguerlo dalla libertà del "parlando rubato", che si ha invece quando i ritmi non sono rigidamente strutturati in base a una pulsazione di base che percorra il brano dall'inizio alla fine. Quello che anche ne emerge in definitiva è che, se pur la musica tradizionale del Ticino è parte della tradizione lombardo-piemontese, sarebbe impreciso dire che essa coincide in tutto e per tutto con quella delle regioni italiane confinanti. L'esame, delle registrazioni sonore, mostra spesso caratteri micro-esecutivi in cui l'orecchio attento riconosce la provenienza ticinese di questo o quel canto (a parte i caratteri dialettali del testo cantato). Sappiamo anche, lo testimonia Pietro Bianchi, che a volte testi liturgici venivano cantati su melodie che provengono dalla tradizione del melodramma italiano (Bianchi 1984), e ciò segnala come questo strato dell'oralità possa fare da collettore di esperienze musicali differenti e come abbia la capacità (riconoscibile in tutte le tradizioni ancora vitali) di non essere chiusa in se stessa e di sapere appropriarsi e metabolizzare ciò che proviene da contatti con l'esterno.

Ma la geografia della tradizione musicale orale del Ticino e della Svizzera Italiana non si esaurisce (e, soprattutto, non si esauriva) nei repertori vocali. In passato c'erano anche gli strumenti che, come in tutta Europa del resto, erano frequentemente in uso. A partire dall'Ottocento però la pratica della musica strumentale regredì fortemente, ovunque - non però fino al punto da scomparire. Parlare della musica strumentale praticata in passato nella Svizzera Italiana vuol dire citare due strumenti principali: violino e cornamusa (la piva)⁸ e, in certa misura, gli scacciapiensieri. Col tempo, piva e violino furono sostituiti dalla fisarmonica, uno strumento che come i precedenti e, in effetti, molto di più dei precedenti, ha possibilità polifoniche.⁹

Viene ora da domandarsi se questo "sostrato" di musica tradizionale, questa fascia di oralità, eserciti qualche riflesso sulla vita musicale odierna del Canton Ticino. Certo, sarebbe innanzitutto utile conoscerne bene, oggi, la reale consistenza. Sarebbe utile produrre ulteriori ricerche, da progettare e coordinare su tutto il territorio, per meglio documentare una realtà che di cui ci manca una descrizione complessiva (estesa e integrata magari anche alla documentazione scritta di musica popolare e di intrattenimento in uso il secolo scorso)¹⁰. Un progetto simile a quello varato per i dialetti della Svizzera Italiana dal *Centro di dialettologia e di etnografia* di Bellinzona, aiuterebbe a colmare questa lacuna. Proprio l'alto grado di correlazione che abitualmente si nota in Europa tra vitalità del dialetto e presenza di musiche vernacolari, fa pensare che in un territorio come quello Ticinese ci sia ancora molto da scoprire in fatto di musica tradizionale. In ogni caso, la presenza di questo strato, o sostrato che dir si voglia, io credo sia segnalata anche indirettamente da alcuni aspetti della vita musicale di oggi. Tra questi, per esempio, l'esistenza di numerosi gruppi corali i quali, almeno in parte, basano il loro repertorio di canzoni su brani provenienti dall'ambito orale e che, pur in contesto diverso da quello di un tempo, offrono la possibilità di continuare a coltivare quell'abitudine del cantare che tradizionalmente era piuttosto consueta e diffusa. Ciò avviene in Ticino sicuramente in misura maggiore che non in Lombardia o nel Piemonte (per trovare una situazione di simile diffusione del canto corale bisognerebbe forse riferirsi al Trentino che, da questo punto di vista, è fortemente atipico nel contesto italiano), forse perché da noi la tradizione orale è stata in certa misura protetta dal carattere meno urbanizzato del territorio.

Il sostrato della musica popolare ha poi dato origine e continua ancora ad alimentare lo sviluppo di numerosi gruppi di revivalistici i quali, a partire dagli anni '60 del secolo scorso, hanno prodotto quel nuovo genere musicale (quello che normalmente si indica come "musica folk") la cui presenza è ormai un fatto consolidato nel panorama culturale del territorio. Abbiamo così gruppi musicali ticinesi (come, per esempio *Vent Negru*, *Vox Blenii*, *Tacalà*, e *Orok Flambe*) che, tra l'altro, spesso continuano a condurre attività di ricerca sul campo (attività preziosa in un territorio in cui mancano entità istituzionali che la promuovano) e che propongono al loro pubblico brani strumentali costituiti da musiche da ballo, brani vocali in forma di canti narrativi, canti lirici e canti sull'emigrazione, il tutto con uno strumentario interamente acustico. Ci sono poi anche i gruppi vocali e strumentali della Federazione Cantonale del Costume Ticinese. Nel complesso, si tratta di un fenomeno che non si potrebbe avere in questo grado di consistenza, se esso non potesse riferirsi ad un humus che lo alimenta.

In aggiunta a questo direi che il sostrato rappresentato dalla tradizione orale in Ticino ha stimolato nei ticinesi di oggi il desiderio di fare musica attivamente, dato che così numerosi sono i ticinesi che portano il ricordo dei loro padri e dei loro nonni che in qualche misura facevano musica.¹¹ Questo desiderio si esprime oggi in modi differenti: nel gran numero di bande civiche, bandelle, associazioni corali, gruppi mandolinistici e, naturalmente, in numerosi gruppi pop e rock in cui tanti giovani sono attivi. Tutto questo si traduce poi, quasi inevitabilmente, in un grado di alfabetizzazione musicale abbastanza diffuso e in una continua richiesta di istruzione musicale. Da qui un mercato non trascurabile in cui agiscono numerose scuole di musica riunite in una Federazione (parecchie delle quali con sufficiente struttura e organico da poter richiedere sovvenzioni al Cantone) e, infine, ci sono ovviamente gli insegnanti privati. Ne risulta in definitiva un diffuso grado di pratica amatoriale che se forse non regge il confronto con le aree di cultura tedesca, è però sicuramente assai maggiore di quanto esista nella vicina Penisola.¹² Non tutti i dilettanti però restano dilettanti. Come si può ben immaginare, molti vanno avanti e crescono nel professionismo. Tra questi ci sono parecchi compositori (il Ticino ne conta davvero molti) e, addirittura, numerosi sono coloro che negli ultimi venti anni hanno ottenuto all'università una licenza in musicologia. Facendo una statistica approssimativa, sulla base delle persone che conosco e dei nomi che ricordo, direi che abbiamo nel Cantone un compositore e un musicologo ogni diecimila abitanti!¹³ Tutte queste persone che hanno studiato fuori Cantone, quasi sempre ritornano, anche se non sempre riescono a trovare un lavoro che consenta loro primariamente di comporre o di fare ricerca. A quel punto questa loro attività finisce con l'essere coltivata a tempo parziale.

Bande, bandelle, orchestre di mandolini e cori

I gruppi vocali e strumentali meritano particolare attenzione perché nel Canton Ticino sono assai diffusi e, soprattutto, più che altrove mi sembrano visibili e presenti nella vita sociale a diversi livelli. Mi viene in mente in primo luogo la banda civica del comune in cui abito, e quindi le bande in generale. Oggigiorno abbiamo sul territorio circa 50 corali e 45 filarmoniche. Le bande di strumenti a fiato nascono infatti come "società filarmoniche", e la più antica

tra esse è quella di Bellinzona (1795). Ma ci sono poi altri tipi di gruppi strumentali, tra cui le "bandelle". Le bandelle sono piccoli gruppi di strumenti a fiato, da 4 a 15 circa (uno o due clarinetti, tromba, flicorno tenore e baritono, trombone a chiavi e basso tuba). A differenza della banda la bandella suona (e soprattutto fino a qualche decennio fa suonava) per far ballare la gente. Si tratta dunque di un organico che, per dimensione e funzione è certamente più vicino all'ambito della musica tradizionale che non a quello della musica colta a cui la banda vera e propria guarda sempre come punto di riferimento. L'origine delle "bandelle" risale alla fine del Settecento, ma ne esistono ancora oggi alcune decine. Ancora oggi, dunque, contribuiscono a caratterizzare musicalmente il Cantone - e di ciò esiste consapevolezza, tanto è vero che si è pensato di presentarle in questa funzione a Expo 02.¹⁴

Nella Svizzera Italiana esistono poi anche alcuni gruppi di strumenti a plettro, la cui esistenza sorprende non poco chi provenga dall'Italia del nord, dove questi gruppi, che pur esistono, hanno pochissimo rilievo nel panorama musicale italiano, tanto da essere praticamente sconosciuti se non ai pochissimi che vi partecipano attivamente. Queste associazioni di strumenti a plettro (mandolini, mandole, chitarre) nascono alla fine dell'Ottocento, in Italia dopo l'unificazione e, visto che come le bande il loro repertorio era costituito principalmente di trascrizioni, contribuirono non poco alla diffusione della musica operistica.¹⁵ L'orchestra a plettro era allora formata da un gran numero di strumenti a pizzico di varie tipologie: mandolini lombardi e napoletani; mandole contralto e tenore; mandolincelli, mandoloni e mandobassi, contrabbassi, chitarre, arpa, a volte clavicembalo e percussioni. Alla fine dell'800 vennero organizzati i primi concorsi nazionali ed internazionali per orchestra a plettro, incentivati dalle riviste specializzate che conobbero grande diffusione (in Italia si pubblicarono, tra la fine dell'800 e la prima metà del '900, una decina di periodici dedicati al mandolino).¹⁶ All'epoca in quasi tutte le città d'Italia, e di certo nelle più importanti, così come nelle principali città d'Europa erano presenti clubs o circoli mandolinistici di tutti i tipi: dai più aristocratici a quelli formati nei dopolavoro o nella casa del popolo.¹⁷

Nel Ticino il mandolino fu introdotto già all'inizio del XIXmo secolo, specialmente lungo il lago di Lugano e gradualmente sostituì il violino (di cui ha la stessa accordatura e la stessa posizione delle note sulla tastiera). Duetti e trii di mandolini e chitarra divennero così gli strumenti preferiti per accompagnare il canto e poi anche circoli mandolinistici si costituirono sull'esempio di quanto che accadeva in Italia. Ora la cosa interessante è che mentre le attività delle associazioni mandolinistiche, che pur esistono, sono sostanzialmente invisibili a chi viva in qualunque regione italiana (in Italia si tende a pensare che le orchestre di strumenti a plettro siano un fenomeno tipico del folklore della Campania e di Napoli in particolare), relegate in ambienti dopolavoristici di periferia, in Ticino sono state ben visibili e continuano ad esserlo, al punto che non solo compositori ticinesi del passato produssero un repertorio abbastanza ricco per questi organici (per es. Mario Vicari, Angelo Barvas, Enrico Dassetto, Bruto Mastelli, Rosario Gargano, Giovanni Battista Mantegazzi, Otmar Nussio), ma anche quelli di oggi continuano a farlo (p. es. Carlo F. Semini, Claudio Cavadini, Francesco Hoch, Ivo Antognini, Mauro Pacchin). A parte queste composizioni d'autore, il repertorio dei gruppi mandolinistici continua a essere composto principalmente di trascrizioni dal repertorio colto (ma non più solamente, come una volta, di origine operistica) e, assai più delle bande, da arrangiamenti di melodie popolari o semipopolari come, per fare un esempio, melodie provenienti dal balletto composto dall'italiano Riccardo Drigo (1846-1930), intitolato I milioni d'Arlecchino, dato per la prima volta a Pietroburgo nel 1900, che nei decenni successivi hanno cominciato a circolare in ambito popolare.

Le associazioni corali, invece, nacquero in Ticino all'inizio del nostro secolo, come effetto di un impulso patriottico che si esprimeva in forme associative di vario genere, sul modello dei cori misti d'oltralpe. Si creò una Federazione delle società di canto (così come una Federazione bandistica ticinese), affiliate a quelle che agivano su scala nazionale e che sono ancora oggi molto attive. Non si tratta nel nostro caso solamente dei cosiddetti "cori alpini" (quelli in Italia che caratterizzano in modo assai particolare il territorio del Trentino e che sono tutti più o meno modellati sull'esempio del famosissimo Coro della SAT)(Sorce Keller 1991). Questo tipo di coro è pure presente sul nostro territorio, ma non mancano gruppi corali di tutt'altro genere, amatoriali o semiamatoriali, che si dedicano alla musica vocale del Rinascimento o anche del Medioevo, compreso il Canto Gregoriano.

Un discorso a parte meriterebbe di essere fatto sulla diffusione sia a livello amatoriale che professionistico del jazz nella Svizzera Italiana, ma non sono io a poterlo fare. Aldo Sandmaier se ne è occupato e parte delle cose interessanti che ha portato alla luce si sono potute ascoltare nei programmi della Rete Due della RSI.

A questo panorama, già molto ricco, occorre sicuramente aggiungere i gruppi pop e rock. Molti di questi sono sicuramente effimeri, vivono per uno due anni e producono artigianalmente dei CD che non vengono poi nemmeno realmente commercializzati e che, quindi, sono assai difficili da documentare (questa è una difficoltà anche per la Fonoteca Nazionale Svizzera, che ha sede a Lugano, e che sarebbe interessata a documentare anche questo fenomeno). Ecco quindi che se consideriamo l'insieme complessivo, ci rendiamo conto di quanto sia alto il numero di ticinesi che in qualche forma o misura sono coinvolti, a livello amatoriale, in attività musicali collettive e di quanti provengano da famiglie in cui pure in qualche modo si faceva musica. E' un numero considerevole di persone le quali, in virtù di queste attività, entrano in contatto abitualmente con repertori musicali diversi tra loro e anche, spesso, assai particolari.

Lingua, lingue e musica

Anche a proposito di musica la particolare situazione linguistica del Ticino merita qualche osservazione. Già poco addietro ho osservato come il perdurare dei dialetti nel Canton Ticino, e nella Svizzera Italiana più generalmente, sia un segnale che suggerisce una persistenza del repertorio musicale orale forse maggiore di quella che le ricerche hanno finora reso visibile. E' un'ipotesi suggerita dal fatto che tra vernacolo e musica tradizionale si è spesso notata una forte correlazione di reciproco appoggio. Ma anche in altri ambiti del far musica la situazione linguistica del Ticino sembra avere una influenza. In Ticino molte persone nate in Ticino, parlano anche tedesco e/o francese. Rimane pur sempre chiaro a tutti che la lingua italiana è vissuta più di ogni altra cosa un simbolo di identità locale. Forse per questa ragione, a livello di musica pop e rock, i giovani paiono molto poco aperti verso i cantanti e i repertori francofoni e germanofoni. Tra l'altro, quando i giovani manifestano preferenza per il "rock duro", certamente in ambito Germanofono avrebbero di che soddisfarla facilmente. Invece non è così, a meno che il tedesco o il francese siano una lingua parlata in famiglia. In genere questa poca apertura viene da loro spiegata col dire che il testo dei brani non viene compreso o non viene compreso bene. Eppure lo stesso dovrebbe avvenire con l'inglese, che la maggioranza conosce solo approssimativamente. Da un lato però l'inglese è la lingua originaria del rock e, anche, provenendo dal mondo esterno, forse minaccia in misura minore il senso di identità locale. Anche i giovani italiani facilmente ascoltano canzoni in inglese, il repertorio tedesco e francese è però praticamente non disponibile.

In definitiva, mi pare che se i quarantenni e cinquantenni manifestano poco desiderio di ascoltare la cosiddetta "Volksmusik" austro-svizzero-tedesca (nomi quali: Hansi Hinterseer, Maria und Margot Hellwig, Heino, Patrick Lindner, Franzl Lang, die Klostertaler, Stefan Mross, Stefanie Hertel, die Paldauer, ecc., mi sembrano sostanzialmente sconosciuti in Ticino),¹⁸ i teen-agers per conto loro sono altrettanto poco interessati ad ascoltare rock svizzero-tedesco, per esempio quello rappresentato da Göllä. Interessante al riguardo mi sembra la programmazione delle tre reti radio udibili in tutta la Confederazione. Rete 1 trasmette soprattutto canzoni italiane così come La Première della RSR trasmette prevalentemente canzoni francesi. DRS 1 si comporta diversamente, dando molto spazio a canzoni italiane (cantate in italiano) e canzoni francesi (cantate in francese). In quale misura questo tipo di programmazione offra un'immagine speculare delle propensioni degli ascoltatori sarebbe davvero interessante accertarlo.

Rimane il fatto, almeno così sembra, che nell'ambito pop e rock il confine linguistico corrisponde sostanzialmente al confine degli interessi musicali – fatta eccezione naturalmente per il repertorio anglo-americano che (se pur in misura diversa da luogo a luogo) costituisce ormai un "sostrato" presente quasi ovunque nel mondo. Sono dunque interessanti i casi delle lingue plurinazionali perché laddove esiste una lingua comune, esiste anche un repertorio musicale, o anche più di uno, che viene fruito con più o meno eguale partecipazione al di qua e al di là di determinati confini politici. Questi repertori in comune sono vissuti in modi assai diversi da un caso all'altro ma, di sicuro, anche se non come simbolo di una aggregazione nazionale (che non c'è e che non è nemmeno auspicata) come specchio almeno di abitudini, folklore, modi di esprimere l'emotività (pensiamo al carattere un po' "melodrammatico" di tante canzoni ispano-americane) che è pur bello scoprire di non essere i soli a coltivare.

In definitiva, c'è quindi forse da osservare che, a differenza di ciò che a volte si dice sulla sua pretesa capacità di accomunare i popoli, la musica è un'espressione talmente diretta della propria collocazione nello spazio e nel tempo e del proprio vissuto storico da essere, per sua natura, discriminante. Nessun genere musicale è mai concepito, alla nascita, per avere un valore universale ma invece, quasi sempre, come celebrazione del "localismo" delle genti. Per questo è appropriato parlare, come sempre più frequentemente si fa, di "musiche" - al plurale. Se poi il "senso" di una data musica concepita per un altro tempo e/o altro luogo risulta anche leggibile, in certa misura, nel nostro tempo e nel contesto in cui viviamo, ciò è perché queste nostre coordinate spazio-temporali condividono con quelle originarie della composizione alcuni aspetti di quel modo di vedere il mondo e i rapporti umani. Ma non potremo mai essere sicuri che questa continuità di visione si mantenga indefinitamente.¹⁹

Le associazioni musicali culturali e associazioni che promuovono concerti

Anche se la considerazione della musica e delle musiche presenti in un dato territorio, sollecita sempre, anche nel caso del Ticino, considerazioni di tipo – diciamo così – filosofico, vorrei ora tornare all'elencazione di cose più facilmente verificabili come, per esempio, l'associazionismo musicale. Dato che la musica è per eccellenza un'arte sociale piuttosto che un piacere solitario (anche se la sua riproducibilità elettronica ha creato come non mai la possibilità di isolarsi con l'ascolto della propria musica) le associazioni musicali sono assai rivelatrici del modo in cui la musica viene vissuta in un territorio.²⁰ Il gran numero di persone musicalmente attive o anche musicalmente alfabetizzate, di cui ho già detto, potrebbe essere presunto anche solo attraverso il buon numero di associazioni musicali a scopo generalmente culturale o finalizzate ad attività musicali specifiche. Anche questo numero è tale da fornire un termine di confronto assai lusinghiero con le regioni limitrofe dell'Italia. Senza pretendere di citarle tutte ne scelgo alcune (tralasciando quelle a carattere prettamente professionale) che per la loro sfera di interesse mi

sembrano significative: l'Associazione Amici della Musica in Cattedrale, Ricerche musicali nella Svizzera Italiana, (con un numero di soci da fare invidia ad associazioni professionali di livello nazionale), Società Svizzera di Musicologia (sezione della Svizzera Italiana, è un'associazione professionale ma aperta a ogni interessato), Oggimusic, Musica nel Mendrisiotto, Associazione Amici dell'Organo di Locarno, Associazione QuattroCentoQuaranta, Associazione amici della Scala (Lugano), ecc., ecc. Di fronte a questo ragguardevole numero di associazioni, che riescano a mantenere attività assai indipendenti, il sociografo vorrebbe sapere molte cose. Per esempio quante persone partecipino a più di una di queste associazioni, se lo fanno per coltivare preferenzialmente il gusto dell'ascolto musicale dal vivo, se lo fanno come rinforzo ad attività musicali o come sostituto per la loro mancanza. Ci troviamo di fronte ad un panorama che davvero invita alla ricerca.

Conclusione

Una caratteristica saliente del Ticino musicale sembra dunque essere quella di riuscire ad evidenziare e valorizzare l'esistenza di quelle forme di musica e attività musicali che spesso vengono considerate "minori" a causa della loro connotazione popolare o popolaresca e che altrove letteralmente scompaiono di fronte agli eventi maggiori: è l'osservazione che ho fatto a proposito dei gruppi di strumenti a plettro. Eppure nemmeno gli eventi "maggiori" sono pochi in Ticino: p. es. La Primavera Concertistica, I Concerti Pubblici dell'Orchestra della Svizzera Italiana organizzati dalla Rete Due assieme ad altre stagioni ed eventi quali I Concerti d'Autunno o il Progetto Martha Argerich, Il Pianoforte a Bellinzona, Le Settimane Musicali di Ascona, il Festival Organistico di Magadino, Ticino Musica, Estival Jazz, Blues to Bop, ecc.)²¹. Di fronte a queste manifestazioni anche i piccoli concerti nelle chiese, riescono a mantenere una loro visibilità e ad attrarre pubblico ad un livello quasi paritario con gli eventi "maggiori" e tutto concorre a formare quel panorama generale di cui tutti sono consapevoli (anche se forse non tutti sembrano accorgersi di come sia atipica questa generale visibilità degli eventi).

Questi brevi cenni e questo campionamento sicuramente incompleto e assolutamente personale di "informazioni sparse", che, a mo' di collage, ho riunito in queste pagine, servono a mostrare, credo, come e perché io consideri il Ticino un territorio musicalmente interessante e, quindi, come mai io, da musicista, abbia deciso di viverci. Tante delle attività musicali che abbiamo in Ticino esistono anche altrove ma la loro vitale compresenza caratterizza il nostro territorio. Insomma: ogni territorio, e quindi anche il nostro, pur non potendo evitare i contatti e la partecipazione al repertorio di aree culturali limitrofe, finisce sempre con l'utilizzare i prodotti culturali che ha in comune con altri con modalità a trasformarli secondo esigenze locali e a immetterli in un contesto che è suo proprio. E la compresenza di repertori diversi, i loro rapporti di interazione, magari in ambiti sociali differenziati, costituisce sicuramente un elemento della geografia o topografia culturale di una regione degno di essere rilevato. Nel caso del Ticino ne risulta un panorama sonoro particolare, che pur se non presenta caratteri di forte esoticità, è peraltro riconoscibile. Se da un lato sarebbe esagerato affermare che il Canton Ticino abbia una identità musicale "forte", non si può d'altra parte non riconoscere che gli ingredienti che compongono la vita musicale di questo cantone e il suo panorama sonoro sono miscelati in proporzioni che solo in questo territorio si esprimono. Insomma, il Canton Ticino non è, musicalmente parlando un *nowhere place*; detto in altre parole, vivere nel Canton Ticino, dal punto di vista musicale, non è come vivere in un luogo qualunque.

¹ Questo articolo, comparso in una sua versione precedente in Cenobio LII(2003), pagg. 171-184, prende come spunto di partenza un breve scritto prodotto qualche anno fa in collaborazione con Pietro Bianchi, che riguardava la musica tradizionale del Ticino, di cui riprende alcune parti (Bianchi e Sorce Keller 1998). Desidero quindi ringraziare Pietro Bianchi per la collaborazione che allora mi diede e di cui quindi anche questa volta, in parte, mi avvalgo. Desidero anche ringraziare, collettivamente, gli studenti che ho avuto in questi ultimi anni allo CSIA (Centro Scolastico Industrie Artistiche) e alla Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana i quali, sia nelle ore di lezione che in conversazioni informali, mi hanno consentito di sondare i gusti musicali dei giovani che vivono nel nostro Cantone.

² Pochi eventi musicali anche, mi pare, hanno cercato di diventare punti di riferimento simbolici per il Ticino. Riesco a pensare, in fondo, solo al caso di Gian Battista Mantegazzi (1889-1958), compositore ticinese, autore (su testi di Guido Calgari) di Sacra Terra del Ticino. Si tratta di un Liederfestspiel che fu presentato con successo nel 1939 all'Esposizione Nazionale di Zurigo. Recentemente, il 18 settembre 1999 è stato ripresentato a Lugano al Palazzo dei Congressi, in forma di concerto. Questo affresco musicale e coreografico celebrava la comunità ticinese ribadendone le due anime fondamentali, quella italiana per la lingua e la cultura e quella svizzera per vocazione alle libertà democratiche. Alcune delle musiche di Mantegazzi sono entrate nel repertorio popolaresco ticinese.

³ Musikantenstadl è un programma televisivo condotto (dal 5 marzo 1981) da un presentatore-cantante, austriaco, che risponde al nome di Karl Moik, che viene trasmesso in simultanea dalla televisione bavarese, da quella austriaca e da quella Svizzero-tedesca. La trasmissione avviene in presenza di un pubblico reale, spesso seduto a tavola e che quindi ascolta mentre beve qualcosa. Di volta in volta il luogo da cui la trasmissione è trasmessa è una cittadina diversa dell'Austria, della Svizzera o della Germania.

⁴ Certo, non esauriente come vorremmo: all'epoca, in questo tipo di ricerca non si applicavano ancora quei criteri di metodo che oggi diamo per scontati: annotazione del luogo e della data di raccolta di un determinato canto, e informazioni che riguardano il suo esecutore. Da questo punto di vista la raccolta di Emmy Fisch è alquanto carente, come lo sono quasi tutte le raccolte coeve fatte in altri territori europei.

⁵ Per averne una prima idea si può cominciare a considerare i titoli dei brani che contiene: La Maggiolata che si canta al Bre, I tre re (Valle

Capriasca), Stella (Bosco Gurin) ci segnalano la presenza di canti rituali calendariali legati al maggio. Altri sono collegati all'epifania e al carnevale, che era marcato dal canto della Vegia (Val Onsernone). Ci sono poi i canti rituali della Settimana Santa: ogni comunità aveva il suo Miserere, cantato su melodie tramandate oralmente. Il più spettacolare, come ricerche successive hanno mostrato, era il Miserere eseguito a Mendrisio durante le processioni, un raro esempio di canto a tre voci. I morti e le festività natalizie chiudevano questo calendario rurale con il canto Dormi, dormi bel bambin. Canti di altro tipo, come La povera Cecilia, testimoniano invece la presenza di un repertorio narrativo - numerose varianti di Donna lombarda, Cattivo custode, Un'eroina e Convegno notturno sono state poi documentate successivamente. Si tratta di quei canti narrativi, anche detti «epico-lirici», su cui il piemontese Costantino Nigra fu tra i primi ad attirare l'attenzione con una sua raccolta del 1888, che è rimasta un punto di riferimento indispensabile per chi si interessi al repertorio di canti narrativi che, in misura maggiore o minore, si ritrovano diffusi in quasi tutta l'Europa continentale.

⁶ Questo lo si deve, in buona misura, alla debole posizione accademica dell'etnomusicologia, che a tutt'oggi nel nostro paese non dispone nemmeno di una cattedra universitaria. Che piaccia o meno, sono le cattedre universitarie che possono spingere e alimentare progetti di ricerca.

⁷ Quale sia la sua consistenza sul territorio, non è invece possibile dirlo come non è possibile tracciarne una geografia in cui appaiano le aree in cui si è realmente prosciugata, in quali no e in quali sia confluita in altre forme di musicalità.

⁸ Piva o baghet, ovvero la zampogna dell'Italia settentrionale

⁹ Quando in ambito folklorico uno strumento viene sostituito da un altro (a volte di provenienza colta) si parla di "sostituzione lineare", quando il legame con lo strumento antecedente rimane riconoscibile, anche magari attraverso i modi in cui i nuovi strumenti sono utilizzati, modi che spesso sono assai differenti da quelli dell'uso colto.

¹⁰ In questo momento Claudio Bacciagaluppi, per conto della Fonoteca Nazionale Svizzera, si sta occupando di un interessante fondo di musica da ballo, manoscritta, trovato a Mendrisio.

¹¹ Nella vicina Penisola, anche in Lombardia non è raro trovare famiglie in cui nessuno ricorda un genitore, un nonno, uno zio che suonava uno strumento o cantava.

¹² Basta intervistare gli studenti delle scuole medie, dei licei, o anche della SUPSI, come ha fatto l'autore di queste pagine nel corso degli ultimi mesi, per rendersi conto quanto siano tra loro numerosi i giovani che hanno qualche cognizione musicale e che partecipano piuttosto regolarmente ad attività musicali collettive di qualche genere.

¹³ Essendo io stesso musicologo (se pur di importazione) mi piace ricordare che i primi ticinesi a seguire studi universitari di musicologia furono (per quanto a me risulti) Carlo Piccardi, ora Capo Rete della Rete Due della RSI, e Lorenzo Bianconi, professore di musicologia al DAMS dell'Università di Bologna. I numerosi altri che sono seguiti lavorano oggi nelle scuole medie del cantone e alla Radio.

¹⁴ Le Bandelle ticinesi presentate durante la giornata di sabato 28 settembre 2002 sull'intera area dell'arteplage di Bienne furono queste: Bandella Betoniga (fondata nel 1977), Bandella La Castellana (fondata nel 1955), Bandella di Lugano (fondata nel 1972), Bandella del Mela (fondata nel 1985), Gruppo folk di Morcote (fondato nel 1974).

¹⁵ Il mandolino, notoriamente, era stato assai poco utilizzato nella musica colta. A titolo di curiosità riporto alcuni dei casi più noti: l'Almona di Arne e il Don Giovanni di Mozart. Nell'ambito della musica strumentale ci sono i Concerti per mandolino e archi di A. Vivaldi (il Concerto RV 425 per mandolino, archi e b.c. e il Concerto RV 532 per 2 mandolini, archi e b.c.), i Concerti per mandola e scacciapensieri di J.G. Albrechtsberger (1736-1809), i quattro pezzi di Beethoven (1770-1827) per pianoforte e mandolino (Adagio for piano & mandolino in mi bem.magg. WoO 43/2, Sonatina for mandolin & piano in do magg. WoO 44/1, Sonatina for mandolin & piano in do min. WoO 43, Andante e variazioni per mandolino & piano in D major, WoO 44/2), il Concerto con 2 flauti, 2 corni, 2 violin, mandolino, viola e basso e la Sonata per mandolino e tastiera (fortepiano) di J. N. Hummel (1778-1837), la Settima Sinfonia di G. Mahler (1860-1911), la Serenata Op. 24 per voce di baritono e sette strumenti (tra cui il mandolino) di Schoenberg.

¹⁶ E' questo il periodo in cui Vittorio Monti (1868-1922), violinista e compositore napoletano, di cui è ancora famosa la Csárdás per violino, come tanti altri contribuì alla didattica del mandolino pubblicando un suo manuale.

¹⁷ La grande popolarità europea del mandolino e della mandola tra '700 e '800 è anche segnalata dal fatto che Johannes Georg Albrechtsberger (1736-1809), organista del Duomo di Vienna e anche insegnante di Beethoven abbia composto numerosi concerti per mandola, scacciapensieri e orchestra (pare fossero sette) di cui due dei tre che ci sono rimasti sono anche reperibili su disco (Orfeo C 035821 A).

Concerto in mi maggiore per scacciapensieri, mandola e orchestra e un Concerto in Fa maggiorer per scacciapensieri, mandola e orchestra.

¹⁸ Oltre a chiamarla correntemente Volksmusik (anche se poco ha a che fare con la musica a cui si interessano i folkloristi e gli etnomusicologi, quella tramandata oralmente nelle campagne ed eseguita per uso e consumo locale) la si chiama anche neue Volksmusik (il che aiuta a comprendere come si tratti di un genere in sintonia con la modernità: chitarre elettriche, ibridazioni col jazz o col country, il tutto mirato ad un mercato discografico, ecc.) o, anche, volkstümliche Musik (musica popolareasca).

¹⁹ Può naturalmente anche avvenire che un dato repertorio possa essere ricontestualizzato e investito di significati del tutto estranei a quelli di cui era portatrice all'origine.

²⁰ Questo almeno nel nostro mondo occidentale in cui la musica ha perso buona parte dei suoi collegamenti rituali e funzionali.

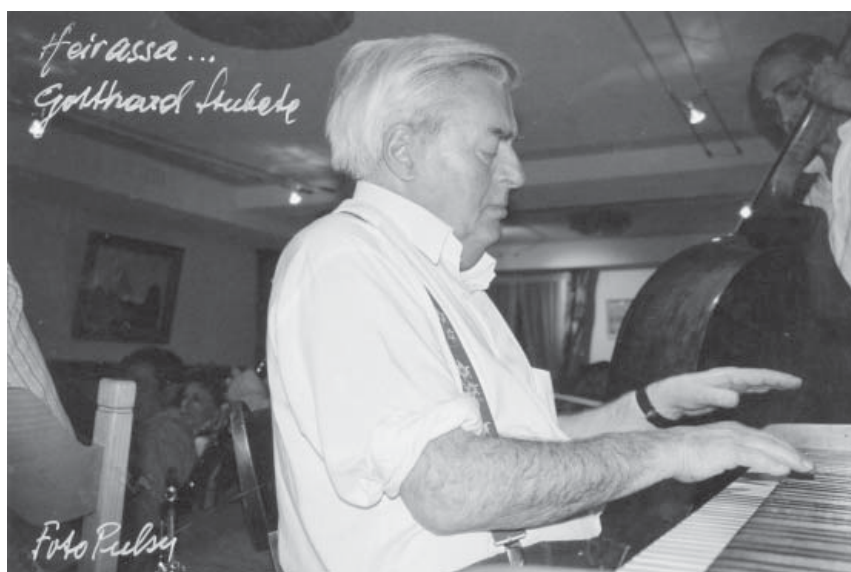
²¹ Si tratta in questi casi di eventi la cui rilevanza supera di gran lunga i confini del territorio.

Heirassa-Festival in Weggis

Eine volkstümliche Veranstaltung in memoriam Alois Schilliger, welche nach einem erfolgreichen Auftakt vom 10.-12. Juni 2005 nun jährlich in seiner ehemaligen Heimatgemeinde durchgeführt werden soll.

von Beat Halter

Unter dem cleveren Leitsatz „Volksmusik vom Feinsten“ präsentierte ein gut zusammengestelltes OK dieses Jahr vom 10.-12. Juni in Weggis am Vierwaldstättersee drei Tage lang Schweizer Volksmusik, wobei vor allem Kompositionen des am 17. Januar 2004 verstorbenen Alois Schilliger vorgetragen wurden.



Alois „Heirassa“ Schilliger an einer Stubete im SeeHotel Gotthard Weggis. Foto: Pulsy

Alois Schilliger, im Volksmund auch kurz „Heirassa“ genannt, war einer der grossen Interpreten, Komponisten und Volksmusikanten der Schweiz. Für ihn war die Volksmusik und damit das Erforschen der musikalischen Volksseele der Innerschweizer Bevölkerung oberstes Ziel, wenngleich er zuweilen seinen bürgerlichen Verpflichtungen weniger Beachtung schenkte. „Heirassa“ war ein echter Künstler, der Witz und Ironie mit oft rassigen Melodien zu verschmelzen wusste. Für die meisten Volksmusikfreunde sind eine Vielzahl seiner über 500 Kompositionen zu einem Ohrenschaus geworden. Stellvertretend sei hier nicht nur auf seine weltberühmte „Heirassa-Polka“ hingewiesen, sondern auch auf weitere Titel wie u.a., „A der Lutschine“, „Basel-Luzern“, „Bim Metzger Josy“, „Erwachen am Vierwaldstättersee“, „Freudig Herz“, „Heimatdörfli“, „Im schöne Unterwalde“, „Im Sunnehof“, „Joe’s Hochzeit“, „Rigi-Ländler-messe“, „Sässeli-Polka“, „Schwarze Füsse“, „Wigete Kartsch“ wie auch auf das Ländler-Musical. Zu erwähnen wäre hiezuhin noch, dass das „Heirassa-Musical“ auf einer Geschichte des heutigen Bundesrates Dr. Hans-Rudolf Merz basiert, die er während seiner Studentenzeit verfasste.

Die Vielfalt der Melodien von Alois Schilliger ist bezüglich Rhythmik und Melodik sicher auch ein Ergebnis seiner freien Lebensweise, welche uns aber allen zugute kommt. Aus diesem Grunde ist es besonders erfreulich, dass die Gemeinde Weggis mit dieser Veranstaltung ihren oft verkannten Gemeindegästen nachträglich geehrt hat.

Alois Schilliger erblickte am 24. Dezember 1924 in Weggis das Licht der Welt als Sohn eines gleichnamigen Malers und „Schwyzerörgelers“. Dort besuchte er die Primar- und Sekundarschule und durchlief bei der damaligen Firma Calendaria in Immensee eine kaufmännische Lehre. Seine ersten musikalischen

Gehversuche absolvierte er zuerst auf der Mundharmonika und später auf einem Piccolo. Die ersten Versuche im Klavierspiel machte er auf einem alten Piano, welches bei seiner Mutter, welche mit Möbeln handelte, im Lager stand. Seine autodidaktische Lernweise war vor allem vom Umstand begünstigt, dass er über ein absolutes Musikgehör verfügte.

In seinen Jugendjahren besuchte er auch eine Zeitlang in Zürich eine konservatorische Ausbildung. In der Folge spielte er von 1941-1943 in der Kapelle „Rigibuebe“ (Vitznau) und 1943-1945 in der Kapelle „Hans Lütholf“ (Küssnacht am Rigi). Von 1945-1952 musizierte Alois Schilliger zusammen mit Hans Ribary, Albert Hagen und Ernst Leuenberger aushilfsweise auch als Klavierbegleiter in der Kapelle „Kuster-Feierabend“ (Engelberg). 1958 gründete er zusammen mit Kaspar Muther und Walter Grob die legendäre Kapelle „Heirassa“. Neben seiner musikalischen Tätigkeit war er hauptberuflich in verschiedenen Branchen tätig.

Mit seinem Tode am 17. Januar 2004 verlor die Schweizer Volksmusikszene einen hochbegabten Komponisten und Volksmusikanten.

Die Gemeinde Weggis hat im Anschluss an die Feierlichkeiten zum vierzigsten Jubiläum der „Rigi-Stubete“ bereits 2004 an der Seepromenade ein wundervolles Bronzerelief von Alois Schilliger enthüllt.

Volksmusik vom Feinsten

Während den drei Tagen des „Heirassa-Festivals“ wurde ein umfangreiches Volksmusik-Programm geboten. Vom 10.-12. Juni 2005 spielten bekannte Formationen wie die Kapellen Carlo Brunner, Bühler-Fischer, Röbi Odermatt, Jost Ribary-René Wicky, Walter Grimm, Philipp Etter, Jakober-Studer, die Handorgel-Duos „Toggeburger Buebe“, Rogenmoser-Zahner, Hählen-Perreten, die Appenzeller-Formation „Alder-Buebe“, die „Hujässler“ u.a.m. Dieses reichhaltige und abwechslungsreiche Musikprogramm wurde gleichzeitig an sieben Standorten in der Gemeinde Weggis, zum Teil open-air, zum Teil in Restaurants durchgeführt.

Schönes Wetter bis fast zum Festabschluss, eine ausgezeichnete Organisation und ein grosser Zulauf von interessierten Volksmusikfreunden begünstigte diesen Anlass so sehr, dass auch nächstes Jahr wieder damit gerechnet werden kann.



Beat Halter anlässlich der Einweihung der Alois Schilliger-Gedenktafel. Sommer 2004

Neue CD mit Volksmusik aus dem Kanton Schwyz

von Dieter Ringli

In der Reihe Musica Helvetica ist in Zusammenarbeit mit Schweizer Radio International und der Kulturkommission des Kantons Schwyz eine neue Volksmusik-CD erschienen, deren 34 Titel einen Querschnitt durch die Reichhaltigkeit der Schwyzer Volksmusikszene bieten. Beeindruckend ist auch das über zwanzigseitige Booklet, das in Deutsch und Englisch ausführliche Hintergrundinformationen zur Musik und zu den verwendeten Instrumenten gibt. Der Tonträger richtet sich somit nicht nur an Kenner und Liebhaber der Ländlermusik, sondern auch an Neueinsteiger und Touristen, die damit eine umfangreiche Einführung in die Schwyzer Volksmusik erhalten.



Auswahl der Titel

Ländlertänze, Jüüzli und Büchelmelodien prägen die CD. Bei der vorliegenden Auswahl sind das Muotatal und der Illgauer Stil gut vertreten, ebenso Akkordeon- und Schwyzerörgeliformationen, während nur gerade ein Ensemble mit Klarinette vorkommt. Das Klavier hingegen, das zwar in Volksmusikkreisen nicht überall gern gehört wird, in der Innerschweizer Ländlermusik aber ebenso althergebracht ist wie das Schwyzerörgeli, ist in diesen Kapellen angemessen vertreten. Erfrischend ist auch, dass nicht bloss die gängigen Handorgelformationen zum Zug kommen, sondern eine Fülle von weniger bekannten Instrumenten wie Büchel, Trümpy (Maultrommel), Zither, Flöte, Chlefeldi oder Flaschenspiel.

Auf einer einzigen CD der Vielfalt der musikalischen Aktivitäten im Kanton Schwyz gerecht zu werden, ist allerdings ein Ding der Unmöglichkeit, und so wird ein Anspruch auf Vollständigkeit vernünftigerweise auch gar nicht erhoben. Trotzdem ist es zu bedauern, dass Namen wie die Mosibuebe, Carlo Brunner, Fritz Dünner, Rickenbacher-Heinzer, Knobel-Reichmuth oder die Jodlerin Nadja Räss fehlen, die die Schwyzer Musiklandschaft prägend beleben. Etwas quer steht in dieser Auswahl auch das Dreikönigslied der Sternsinger-Kinder Muotathal, das dem Brauchtum im Jahreskreis entstammt und so einer etwas anderen Schicht angehört als Alphorn-, Jodel- und Ländlermusik. Der Versuch, dieses Brauchtum stellvertretend mit einem Lied zu dokumentieren, ist zwar verständlich, stört aber spätestens beim dritten oder vierten Anhören der CD.

Insgesamt aber bietet die CD 74 Minuten qualitativ hoch stehende, vielfältige Volksmusik mit einigen besonderen Perlen. Eine davon ist Anton Bruhins Marsch «Füfzg Spatze» (Nr. 25). Sparsam instrumentiert – ein angenehmer Gegensatz zur allgemeinen Tendenz nach immer grösseren Schwyzerörgeli-Formationen –, entwickelt das Stück eine enorme Vitalität. Feingefühlig unterstützen und ergänzen

Meisterörgeler Markus Flückiger und Bassist Sepp Huber Bruhins virtuose Maultrommel. Ebenfalls ein Höhepunkt sind die bisher auf Tonträgern nur wenig dokumentierten Heui-Meitlä. Die vier Schönbachler Schwestern überzeugen mit ihren scharfen, geraden Stimmen. Besonders das «Jüüzli» (Nr.33), das der Muotathaler Jodlerklub auch schon unter dem Titel «D'r Villgauer» aufgenommen hat, besticht durch Klarheit und Kraft. Zu Recht gelten S'Heuis in der Szene als eine der interessantesten Gesangsformationen der Innerschweiz.

Booklet

Das reichhaltige Booklet, das von Brigitte Bachmann-Geiser kenntnisreich verfasst wurde, liefert Hintergrundinformationen zu den vorkommenden Instrumenten, zu einzelnen Interpreten und Gattungen. Dieser Begleittext macht die CD zu einer aussergewöhnlichen Publikation, beschränken sich doch sonst die meisten Tonträger aus dem Volksmusikbereich auf spärliche Titelangaben. Brigitte Bachmann-Geiser beschreibt verständlich Bau und Verwendung von Instrumenten wie Büchel, Trümpy und Schwyzerörgeli, erklärt Phänomene wie das Alphorn-Fa und den Naturjodel und stellt einige Interpreten vor. Schade, dass die Illustrationen grösstenteils aus bereits publizierten Fotos und Zeichnungen bestehen, die bekannt und teilweise nicht mehr ganz aktuell sind. Auch fehlen trotz der Fülle an Informationen Angaben zur Besetzung der einzelnen Kapellen und die Daten der Aufnahmen, die von Schweizer Radio International im Gasthof Schönboden in Bisisthal gemacht wurden.

Ein Detail aus dem Booklet möchte ich hier allerdings ins rechte Licht rücken: Da steht zu lesen, der Ländler sei ein rascher Dreiertakt, im Gegensatz zum gemächlichen Walzer, der Unterschied zwischen den beiden Dreiviertel-Tänzen liege also im Tempo. Dies ist in der Literatur oft zu lesen und war fürs 19. Jahrhundert richtig. Die Tempodifferenz verschwand aber bereits in den 1920er Jahren. Heute unterscheiden sich Walzer und Ländler nicht mehr durchs Tempo (was sich auch auf der CD nachprüfen lässt: Walzer Nr. 21 und 32 sind beispielsweise deutlich schneller als die Ländler Nr. 5, 13 oder 23). Im Grunde lassen sich heute die beiden Tänze musikalisch kaum noch klar abgrenzen, auch wenn sich in den Begleitfiguren noch gewisse Differenzen erhalten haben.

Alles in allem ist die CD ein überaus gelungenes Werk und sowohl den Freunden urchiger Schwyzer Musik als auch jenen, die es werden wollen, vorbehaltlos zu empfehlen.

SCHWYZ – Volksmusik aus dem Kanton Schwyz / Traditional music from the canton of Schwyz. (MUSICA HELVETICA; MH CD 91.2)

Interpreten: Kapelle Toni Bürgler, Kapelle Gebrüder Müller, Kapelle Illgauer Gruess, Husmusig Paul und Margrit Ulrich, Toni Büeler, Cornelia Gwerder-Büeler, Kapelle Oswald Laimbacher, Kapelle Rohrer, Zithergruppe Schwyzerholz, Anton Bruhin, Kapelle Markus Flückiger, Moritz und Christian Trütsch, Heui-Meitlä, Kapelle Gebrüder Laimbacher, Werner Schelbert, Echo vom Pfannenstock, Sternsinger-Kinder Muotathal

Produktion: Patrick Linder

Verfasserin des Begleittextes: Brigitte Bachmann-Geiser

Aufnahmen: Werner Christen, Philippe Comtesse, Othmar Stadelmann; Swiss Radio International / Swissinfo

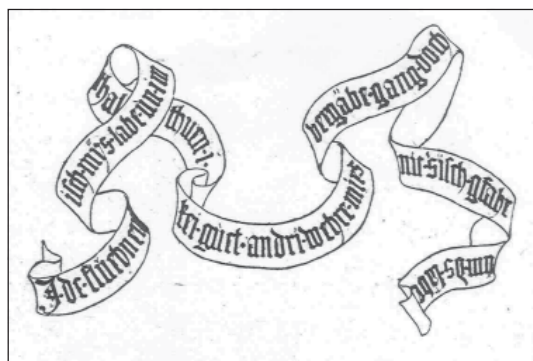
Aufnahmeort: Gasthof Schönenboden, Bisisthal

Vertrieb: Patrick Linder, Allmendingen bei Bern, www.sounds-of-switzerland.ch

Volkslieder mit Musik und Text

von Brigitte Bachmann-Geiser

Das diesjährige Unspunnenfest lässt die alten Hirtenspiele wieder aufleben, und in einer Ausstellung in Interlaken (Hotel Jungfrau-Viktoria) sind bis Ende Jahr Radierungen und Berichte des ersten Alphirtensfestes vereinigt. Leider fehlen dabei die 1805 publizierten Liederhefte und Flugblätter, deren Erwähnung man auch im Artikel "Bern" des Standardwerkes "Musik in Geschichte und Gegenwart" (Kassel/Basel 1/1949, Sp. 1765-1772; Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar 2/1994, Sp. 1490-1498) vergeblich sucht.



Der Einblattdruck von 1805, den Liederkrämerinnen auf der Festwiese anboten, enthält bloss einen Text: "Wecket die Töne froher Vergangenheit". Dieses Gedicht von Emelie von Berlepsch ist von allen Gästen als Festgesang auf die allgemein bekannte Melodie "Freut euch des Lebens" gesungen worden.

Zwei der übrigen Liedpublikationen waren bald vergessen. Der Titel der einen, „Ein Dutzend hübsche neue Lieder für das Landvolk; zur Bildung des Geistes und des Herzens“, lässt vermuten, die Herausgeber hätten mit dieser Neuerscheinung eine erzieherische Absicht verfolgt. Auch das zweite Heft, „Drei Volkslieder auf die Feier des ersten Alphirtenfestes zu Unspunnen“, besingt die Tugenden der alten Schweizer Helden und war, ähnlich wie die „Schweizerlieder“ von Johann Caspar Lavater in den Vertonungen von Johannes Schmidlin (1769) und Johann Heinrich Egli (1775), als moralisches Vorbild für die Landleute gedacht. Das Volk liess sich aber 1805, nach dem Franzoseneinfall und der damit verbundenen helvetischen Revolution, weniger denn je von der noch immer herrschenden Gesellschaft Vorschriften machen.

Die beiden Textsammlungen wurden daher kaum beachtet.

Das dritte Liederheft von 1805 aber war etwas Neues. Es trägt den Titel “Acht Schweizer Kühreihen” und ist die erste Sammlung in Europa, die nicht nur Liedertexte, sondern durchwegs auch ihre Melodien abdruckt. Die anonymen Herausgeber der dünnen Broschüre – der Kulturtäter Franz Sigismund Wagner (1749-1835) und der Alpenforscher Gottlieb Sigmund Studer (1761-1808) – waren sich dieser Exklusivität bewusst, lautet doch der Untertitel: “mit Musik und Text”. Diese unscheinbare und doch so wichtige Edition umfasst lauter einstimmige, unbegleitete Eintreibelieder mit allen Mundartstrophen, wie sie bis um 1800 von den Alphirten in der deutsch- und französischsprachigen Schweiz zum Anlocken der Kühe von der Weide in den Stall gesungen worden waren.

Im 19. Jahrhundert erübrigten sich Kühreihen und Alphorn als Hilfsmittel der alpinen Milchwirtschaft immer mehr, denn sie waren in den genossenschaftlich organisierten Talkäsereien nicht mehr notwendig. Die alten Hirtenlieder erklangen aber weiterhin, und zwar als Vorführstücke für Touristen. Jean-Jacques Rousseau hatte durch seinen Bericht im “Dictionnaire de musique” von 1767, es sei in der Nähe von Schweizer Söldnern im Ausland bei Todesstrafe verboten, den Ranz des vaches erklingen zu lassen, das

Interesse am Kühreihen geweckt. Touristen verlangten nach diesem Gesang, der die Nostalgie, das tödliche Heimweh, verursachte.

Aus diesem Grund wurde die Erstausgabe 1812, 1818 und 1826 in fortlaufend erweiterten und mit Klavierbegleitungen ergänzten Auflagen neu gedruckt. Aus der ältesten Volksliededition der Schweiz war nach und nach eine Sammlung von sogenannten *Airs suisses* geworden. Die ursprüngliche Idee der Herausgeber, den Alpenbewohnern ihre Hirtenlieder bereinigt zurückzugeben, schlug fehl: die Kühreihen und Volkslieder wurden in sentimental bebilderten Raubdrucken zu Salonmusik.

Die einzigartige Liedersammlung sollte die allgemeine Bevölkerung aber auch aus einem anderen Grund noch nicht erreichen: im 19. Jahrhundert wurde das Volkslied durch die Chorbewegung – Hans Georg Nägeli hatte 1811 das erste Männerchorlied geschrieben – an den Rand gedrückt.

Grosse Komponisten aber erkannten den Wert der “Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern” bald. Franz Liszt, um das berühmteste Beispiel zu nennen, paraphrasierte 1835 in seinem Klavierwerk “L’Album d’un voyageur”, der Urfassung der “Années de pèlerinages”, einige Melodien aus diesem Berner Liederbuch.

Die einheimischen Sängerinnen und Sänger hatten die Kühreihen und Volkslieder aus dem frühen 19. Jahrhundert erst hundert Jahre später in den sechs Heften der wichtigsten schweizerdeutschen Liedersammlung “im Röseligarte” (1907-1925 hg. von Otto von Greyerz) wieder zur Verfügung.

Es ist kaum bekannt, dass bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert Rudolf Münger an den bernischen Liederschatz erinnert hat. In der dekorativen Ausmalung des Kornhauskellers in Bern breitete der Künstler 1897/98 die bernische Volkskultur aus, noch bevor der Berner Heimatschutz, das Schweizerische Volksliedarchiv, der Eidgenössische Jodlerverband und die Schweizerische Trachtenvereinigung gegründet worden waren.

Neben der Würdigung der dreissig Ämter in Mundartversen, der Darstellung bernischer Märchen- und Sagenfiguren sowie der Frauentrachten hat Münger 45 (nach der Renovation von 1998/99 noch 35) Volkslieder festgehalten. Kaum sichtbar für den Gast flattern im Gewölbe in sich verschlungene Bänder mit Liedanfängen in gotischer Schrift, die wie Aufschriften in mittelalterlichen Altarbildern anmuten. Rudolf Münger musste diese Berner Lieder aus dem Gedächtnis nehmen und den Dialektologen und Volkskundler Otto von Greyerz zur Realisierung seiner Idee beiziehen. Im Nachlass Münger, der in der Burgerbibliothek Bern aufbewahrt wird, finden sich denn auch Listen mit Anfängen und ausgeschriebenen ersten Strophen von Volksliedern, die der Jugendfreund und wissenschaftliche Berater beigezeichnet hatte. Von Greyerz schreibt im “Kornhauskeller-Büchlein”, dem 1899 erschienenen Führer durch den Kornhauskeller in Bern: “Es war ein schöner Gedanke des Künstlers, dem verschollenen oder verhallenden Volkslied hier im Keller ein Denkmal und eine Heimstätte zu bereiten; gerade hier, wo bei Trauben- und Gerstensaft die Sangeslust sich regt, und die alten Volksweisen ein freundliches Echo finden an diesen Wänden voll bernischen Lebens.”

Wer nicht mit einem Fernglas ausgerüstet selber im Kornhauskeller die Liedanfänge entziffern will, kann ihre Spuren in Müngers Tagebuch finden. Am 11. Juni 1897 heisst es: “Frl. Vetter ein Band (Juhe der Geissbub)”. Am 4. Oktober 1897: “Im Kornhaus an d. Lied <Us de Bärge> gemalt”, eine Woche später “2 Schriftbänder (Vreneli und Luegit v. bärge u thal) gemalt”. Erst am 14. Juni 1898 wird wieder auf ein Lied verwiesen: “s’isch ime Dorf vor Zyte”, am Tag danach “Bärn, du schöne Schwyzerstärn”. Am 21. Juni folgen “Botz Marter, Küri, Velti”, am 22. Juni das “Guglerlied”.

Eine kommentierte Liste all dieser Volksliedanfänge findet sich zudem im “Kornhauskeller-Büchlein” von 1899. Von den 45 aufgemalten Liedanfängen stammen 16 aus der “Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern”. Einige wenige Lieder lassen sich auf Gottlieb Jakob Kuhns “Volkslieder und Gedichte”, Bern 1806, zurückführen. Die Hälfte der im Berner Kornhauskeller festgehaltenen Liedanfänge finden sich von 1907 an in der Sammlung “im Röseligarte”. Über zehn Lieder weisen aber auf die private Sammeltätigkeit von Otto von Greyerz.

Dieser bekannte 1922: “Von der Liedersammlung <im Röseligarte> weiss ich sehr genau, dass sie unmittelbar aus der Kornhausmalerei hervorging, denn erst beim Auswählen der Lieder für die Deckengewölbe war mein Sammeleifer auf diesem Gebiet geweckt worden” (Einleitung zu: Rudolf Münger, Auswahl aus seinen Werken, Bern 1922, 8).

Literatur

Brigitte Bachmann-Geiser (Hg.)

Schweizer Kühreihen und Volkslieder. Reprint nach der vierten Ausgabe, Bern 1826, mit einem Kommentar von Brigitte Bachmann-Geiser, Zürich 1979

Otto von Greyerz (Hg.)

im Röseligarte, H. 1-6, Bern 1907-1925

Otto von Greyerz

Das Kornhauskeller-Büchlein, Bern 1899

Otto von Greyerz

Einleitung zu; Rudolf Münger, Auswahl aus seinen Werken, Bern 1822

Ulrich Wehrli

Wappen, Sprüche, Volkslieder, in: Venedig liegt auf Wasser, Bern aber auf Wein, Restaurierung der Müngerfresken im Kornhauskeller in Bern 1998-1999, Stadt Bern, Direktion für Hochbau, Stadtgrün und Energie, Nr. 6, Bern 2001, 16-19

Swiss Society for Ethnomusicology CH-EM

Schweizerische Gesellschaft für Ethnomusikologie
Société Suisse d'Ethnomusicologie
Società Svizzera d'Etnomusicologia
Societad Svizra d'Etnomusicologia

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 diffusiu 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.

CH-EM c/o Musikethnologisches Archiv der Unisversität Zürich
Andreasstr. 15, CH-8050 Zürich
Tel. : +41 (0)44 635 22 37
Fax : +41 (0)44 635 22 19
e-mail : ch-em-sekretariat@bluewin.ch

Ethnojazz zwischen Esoterik und Pragmatik: Über die Entwicklung einer umstrittenen Gattung

von Dominik Schnetzer

Den folgenden Beitrag widme ich einer umstrittenen Musik, einer Musik, die gemeinhin dem Jazz untergeordnet wird und der man den zweischneidigen Namen “Ethnojazz” gegeben hat. Doch welche Musik kann überhaupt als Ethnojazz bezeichnet werden? Können der historische Ethnojazz und die aktuellen Kombinationen von ethnischer Musik und Jazz im gleichen Atemzug erwähnt werden? Und was soll unter Ethnojazz verstanden werden? Eine Fusion von Jazz mit einer ethnischen Musik? Eine Integration ethnischer Musik in den Jazz?

Ausgehend von aktuellen Beispielen wird im folgenden Text zuerst ein historischer Abriss über die Entstehungszeit des Ethnojazz präsentiert, in dem vor allem der Frage nach Ursachen der Ethnojazz-Genese und den Motivationsgründen von Musikern¹ nachgegangen wird. Im zweiten Teil kommt ein Terminologieproblem zur Sprache, das durch Grabenkämpfe in der Forschung verhärtet wurde. Hierbei soll unter anderem auch kurz auf mögliche Einordnungen des Ethnojazz in die Jazzgeschichte eingegangen werden. Als Drittes wird ein Vorschlag für den analytischen Umgang mit dem Phänomen Ethnojazz aufgezeigt und dessen Anwendung an verschiedenen Aufnahmen exemplifiziert, um zum Schluss auf das Spannungsfeld zu kommen, das im Titel – “zwischen Esoterik und Pragmatik” – angesprochen wird.

Ist die Bezeichnung Ethnojazz eine Frage der Musik?

Nehmen wir als Beispiel das vor drei Jahren beim Label Tonus-Music erschienene Album von Nik Bärtsch *Hiishiryo* (Tonus-Music 2001). Zentrales Charakteristikum der rhythmusbetonten Aufnahme ist die Reduktion der Mittel. Die Melodien sind rudimentär, zuweilen fragmentarisch und die musikalischen Veränderungen bewegen sich hauptsächlich in Variationen eines Rhythmuspatterns. Der Titel der Soloaufnahme spielt auf das japanische Wort für “Denken” an. Der musikalische Bezug zu Japan ist aber vom Rhythmischen und Melodischen her nicht zwangsläufig gegeben. Schliesslich pflegt auch das Trio des Pianisten mit dem Namen Ronin (herrenlose Samurai), abgesehen von den japanischen Albumtiteln und der Aufmachung mit Kimonos und Schwertkämpfern, vor allem einen persönlich motivierten Bezug, eine spezifische Musikerhaltung zu Japan. Auf dieser aussermusikalischen Ebene lässt sich die Performance mit Meditation vergleichen oder eine Einfachheit der musikalischen Struktur feststellen, die man, wenn man will, mit japanischer Kalligraphie in Verbindung bringen kann. Doch rechtfertigt dies bereits, die “Ritual-Groove-Music”, wie Nik Bärtsch sein Produkt nennt, dem Ethnojazz zuzuordnen, dem Jazzbereich also, der sich auf “Ethnisches” oder auf das bezieht, was man “Ethnomusik” nennt?

Diese Frage nach der Kategorisierung, nach der Benennung einer neuartigen, durch “fremde” Elemente angereicherten Musik führt unvermeidlich in ein definitorisches Problem, das nachfolgend anhand eines historischen Rückblicks aufgezeigt werden soll.

Ethnojazz heute und gestern

Das Salsafieber, die Flamenco- und Gipsywelle sowie die Tangomode der letzten Jahre haben das Interesse am Ethnojazz neu entfacht. Gerade im Bereich des Cubanjazz kamen Aufnahmen auf den Markt, die musikalisch eine Vereinigung verschiedener Elemente erreicht haben. Dies zeigt etwa das Beispiel *Lágrimas Negras* (RCA 2003) mit dem Flamencosänger Diego El Cigala und dem kubanischen Pianisten Bebo Valdés. Trotz den unterschiedlichen Traditionen in Phrasierung, Rhythmik und vor allem Expression gelingt es den zwei Musikern, El Cigalas Flamenco(stimme) auf harmonische Weise in die kubanischen Songs zu integrieren.

Gleichzeitig mit diesen gelungenen Experimenten mit Stilkombinationen ausserhalb des traditionellen Jazz finden wir – und da müssen wir, wie mit Nik Bärtsch, nicht über die Grenzen des Schweizer Marktes

hinaus – auch Versuche, in denen sich die zwei Ausgangspunkte, nämlich Jazz und ethnische Musik, nicht vertragen. Das erste Album, *Welcome to Egypt* (Musicora 1998) von Stephan Athanas und seinem ContempArabicJazz Ensemble aus dem Jahre 1998, ist hier repräsentativ. Das Ensemble, zum einen Teil bestehend aus Schweizer Jazzmusikern, zum anderen Teil aus nordafrikanischen Musikern, sieht sich in dieser Aufnahme vor der Schwierigkeit, musikalisch Fremdes zu integrieren: Die Jazzer müssten mit ägyptischer Musik vertraut sein und die nordafrikanischen Musiker mit dem Jazz, oder dann müsste das Arrangement die Aufgabe übernehmen, die unterschiedlichen Musikparameter (sowie die unterschiedlichen Klangqualitäten der Instrumente) zu vereinen. Hier ist beides nicht der Fall: Es werden gleichsam zwei Idiomatiken nebeneinander her gespielt, die ihren Bezug höchstens über gemeinsame Töne oder Motive herstellen. Es liesse sich bei dieser Art Ethnojazz vielleicht von Collage sprechen, aber sicher nicht von einer Kombination, geschweige denn von einer Integration.

Die Frage stellt sich – wohl eher den Musikern als der Wissenschaft – ob es überhaupt möglich ist, Jazz sinnvoll, das heisst, musikalisch befriedigend, mit ethnischer Musik zu verbinden. Eine intensive Auseinandersetzung mit der jazzfremden Musik ist in jedem Fall unabdingbar – gerade wenn es sich etwa um die arabische oder auch um die indische Kunstmusik handelt, die in der Entstehungszeit des Ethnojazz zum Objekt des Interesses wurde. Ob die Auseinandersetzung geleistet wurde oder ob sie überhaupt geleistet werden kann, anders ausgedrückt, ob ein Musiker oder eine Musikerin gleichzeitig in zwei unterschiedlichen Musikkulturen ein sicheres Standbein haben und diese dann auch zu verbinden vermag, ist eine Frage, die hier offen bleiben darf.

Viel wichtiger scheint in diesem Zusammenhang, dass die Musikethnologie Methoden und Konzepte sowie eine Terminologie entwickelt, mit denen die Bestrebungen der Musiker, Jazz mit ethnischer Musik zu verbinden, eingeordnet werden können, ohne ethnisch oder ästhetisch diskriminierende Muster darin zu verankern.

Bei der Beschäftigung mit der wissenschaftlichen Literatur zum Thema sticht man nämlich in ein terminologisches Wespennest. Unverblümt wird in der deutschen Jazzforschung bis heute mit rassistisch, esoterisch oder gefühlsmässig begründeten Beurteilungen polemisiert und gestritten, statt sich, wie es einzelne Musiker immer wieder vorgemacht haben, pragmatisch mit dem musikalischen Material auseinanderzusetzen.

Warum ist es schwieriger, Jazz mit indischer oder arabischer Musik zu kombinieren als mit lateinamerikanischer? Wie sind performative Ambitionen der Künstler mit ihren Produkten in Verbindung zu setzen? Welche Querverbindungen bestehen zwischen ökonomischen Interessen, musikalischen Vorlieben und der künstlereigenen Biografie? Welche soziokulturellen, technik- und politikgeschichtlichen Hintergründe hat eine verstärkte musikalische Auseinandersetzung der Jazzmusiker mit Musiken ferner Länder?

Es lohnt sich, diese Fragen zu stellen. Nicht nur, um aus dem terminologischen Dilemma herauszufinden, das uns die Jazzforschung eingebrockt hat, sondern auch, um aktuelle Aufnahmen historisch einzuordnen und herauszufinden, welchen Weg oder welche Wege der Ethnojazz seit seiner Entstehung eingeschlagen hat.

Die Entstehungsgeschichte des Ethnojazz

Ob eine Integration und damit eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Strukturen einer aussereuropäischen Musikkultur angestrebt oder ob lediglich versucht wird, innerhalb der bestehenden Tradition durch Kolorit einen exotischen Konnex herzustellen, ist einerseits von den Motivationsgründen der jeweiligen Musiker abhängig und andererseits davon, wie viel Zeit und Engagement diese für das Verständnis der jazzfremden Musik aufwenden.

Ende der 1950er- und insbesondere in den 1960er-Jahren richtete sich das Interesse der US-amerikanischen und afroamerikanischen Jazzmusiker auf die Kontinente Afrika und Asien. Die wachsende Auseinandersetzung mit den damals als exotisch wahrgenommenen Kulturen dürfte primär nicht musikalisch inspiriert gewesen sein.

Die Hinwendung zur afrikanischen Kultur hängt mit dem im Kontext der Rassenunruhen und den Unabhängigkeitsbewegungen der afrikanischen Staaten erstarkten Identitätsbewusstsein zusammen. Die

Identitätskonstruktion beinhaltete eine gesteigerte Konzentration auf die eigenen Wurzeln und eine Ablehnung des American Dream. Dieser Bewegung, die auch eine Reaktion auf den boomenden Kapitalismus in den USA war, schlossen sich, wenn auch mit unterschiedlichen Ideologien, zahlreiche nicht-afroamerikanische Jugendliche auf der Suche nach einem alternativen Lebensstil an. Damit ging eine religiöse Neuorientierung einher, die sich gegen die Religion des "Weissen Mannes" wandte und überdurchschnittlich viele afroamerikanische Jazzmusiker betraf. Neue Glaubensvorstellungen wie etwa die des Islam konnten so Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit der arabischen Musik werden.

Seit den späten 1950er-Jahren waren in den USA ebenso buddhistische und hinduistische Religionen im Aufwind, die insbesondere an der Westküste grossen Anklang fanden. Die Begeisterung für das Zen fand bereits früh Niederschlag in der Plattenproduktion. Der Cellist und Komponist Fred Katz etwa nannte schon 1957 ein Album *Jazz Zen – The Music of Fred Katz* (Pacific Jazz 1957).

Das spirituell-philosophisch oder ideologisch begründete Interesse wurde durch die verbesserten Reisebedingungen (Flugreisen) und durch die aufstrebende Freizeitgesellschaft verstärkt. Eng damit verknüpft war die eskapistische Faszination für Exotisches, was sich in unzähligen Anspielungen auch in Hollywood und der Musik-Unterhaltungsindustrie bemerkbar machte. Die Mitte der 1950er-Jahre einsetzende High-Fidelity-Stereo-Technik trug ebenfalls dazu bei, dass sich vermehrt orientalische Effekte in der Unterhaltungsmusik finden – etwa ein tropisches Vogelzwitschern auf dem linken Kanal.

Obwohl keine generelle Kausalität zwischen diesen zeithistorischen Tendenzen und dem wachsenden Interesse der Jazzmusiker an fremden Musiktraditionen deklariert werden kann, sind die aussermusikalischen Inspirationsquellen nicht zu unterschätzen. Dementsprechend wurden zu dieser Zeit in den USA für die Kombinationen von Jazz und jazzfremden Elementen hauptsächlich jene Musikkulturen ausgesucht, auf die sich ebenfalls die aussermusikalischen Interessen richteten. Im Vordergrund standen so die Musiktraditionen des afrikanischen Kontinents, die indische Musik, die arabische Musik und m. E. die Musik Ost- und Südasiens.

Terminologieprobleme

Das terminologische Dilemma, um jetzt auf die Jazzforschung zurückzukommen, hat primär zwei Ursachen: Die erste, entscheidende, ist dem Diskussionsobjekt selbst immanent. Der Jazz, dessen Genese aufgrund der hauptsächlich oralen Tradierung bis heute nicht zufriedenstellend analysiert werden konnte, war von Anfang an eine heterogene Musik, die sich aus verschiedenartigen Elementen europäischer, US-amerikanischer, lateinamerikanischer, afroamerikanischer und afrikanischer Provenienz zusammensetzt. Die ganze Geschichte des Jazz ist nur schon deshalb geprägt vom Diskurs über das Eigene und das Fremde. So stellten afroamerikanische Musiker bereits in den 1920er-Jahren Konzepte wider die Jazzauffassung nicht-afroamerikanischer Jazzler auf, deren musikalische Produkte als nicht-authentisch bewertet wurden. Das heisst: Was nun jazztypisch, ursprünglich, authentisch und was Einfluss, Kolorit oder Plagiat ist, war im Jazz schon in der Anfangszeit eine brisante Streitfrage.

Der Konflikt um die Frage, was nun authentisch sei und was nicht, wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch die Jazzforschung verschärft. Erst letztes Jahr konnte etwa Ekkehard Jost seine, zur Entstehungszeit 1982 noch innovative *Sozialgeschichte des Jazz* erneut auflegen. Damit warf er auch seine These wieder auf, dass der kreative Geist der Jazzmusik – für Jost hauptsächlich durch die afroamerikanischen Free-Jazz-Musiker verkörpert – von der Fusion Music sowie von einzelnen Musikern, die nicht dem Free-Jazz-Zirkel angehörten, dass der kreative Geist des Jazz also von Chick Corea, John McLaughlin oder Keith Jarrett "domestiziert" wurde und die nach Jost "wirklichen" Träger des Jazz damit einer "kulturellen Enteignung" unterlagen.²

In Anbetracht der für die Jazzmusik aussergewöhnlich inspirierenden Leistungen gerade dieser drei Musiker wirkt Josts These heute geradezu paradox und ist hauptsächlich nur noch von wissenschaftshistorischem Interesse, wie Peter Niklas Wilson in seiner Rezension zur Neuauflage treffend vermerkt.³ Joachim Ernst Berendt schliesslich argumentiert in der 1997er-Neuauflage des Sammelbandes *That's Jazz* gar mit rassistisch-biologistischen Kategorien wie: "Vermischung im Laufe der Evolution in Natur und Kultur", den "reinen Rassen", die "steril" und "unkreativ" seien, und bewegt sich dabei in den gleichen faschistischen Denkmustern, gegen die er sich stets gewendet hat. Berendts Aussagen, dass "die kreativsten Men-

schen und die schönsten Frauen eines Kulturkreises diejenigen sind, die am stärksten vermischt sind“, gehören dann wohl eher in die Sparte der persönlichen Reiseerlebnisse als zur wissenschaftlichen Literatur.⁴

Die terminologischen Fronten zwischen Oppositionspaaren wie “schwarz/weiss”, “authentisch/nicht-authentisch”, “arm/reich”, “Kapitalismus/Dritte Welt”, “westlich/nicht-westlich” sind in der Literatur zum Ethnojazz dermassen verhärtet, dass eine Auseinandersetzung, die mit den selben Kategorien arbeitet, in ein ideologisch determiniertes Argumentationsfeld driftet – auch wenn nicht in jedem Fall klar ist, wie die verschiedenen ideologischen Lager positioniert sind.

In einer analytischen Annäherung an das spannende Forschungsfeld “Ethnojazz” sollte deshalb darauf geachtet werden, eine Terminologie zu verwenden, die möglichst frei von machtpolitischen, rassistischen, eurozentrischen und ökonomischen Implikationen ist.

Dies beginnt damit, dass zuerst ein adäquater Jazzbegriff herausgearbeitet werden muss, um die Thematik des “Eigenen” und “Fremden” möglichst an das musikalische Material zu binden. Alle konsultierten Abhandlungen zum Thema Ethnojazz (inklusive die sonst sich äusserst positiv abhebende Dissertation von Martin Pfeleiderer über *Exotismus und Weltmusik*⁵) unterlassen es zu definieren, was sie unter Jazz verstehen. Doch wie soll über das Stille Fremde und Stille Eigene gesprochen werden, wenn nicht festgelegt wird, wovon man ausgeht?

Über Abgrenzungen lässt sich Klarheit für die Argumentation gewinnen. Die Brockhaus-Enzyklopädie definiert Jazz als “eine gegen Ende des 19. Jahrhunderts von den Nachfahren der durch Sklavenhandel in die Südstaaten der USA verschleppten Afrikaner entwickelte Musik.”⁶ Im historisch orientierten Lexikon-Artikel wird die Entwicklung des Jazz in zehn Stationen dargestellt, wobei der Ethnojazz als “Weltmusik” bezeichnet und nur zu einem “Grenzbereich” des Jazz gezählt wird. Auf die genau gleichen Entwicklungsabläufe konzentriert sich Wolfram Knauer in seinem MGG-Artikel⁷, spart hierbei aber den Ethnojazz ganz aus. Hingegen verweist Mark Tucker in seinem Artikel⁸ für den *New Grove Dictionary* auf den bereits um die Jahrhundertwende einsetzenden Einfluss karibischer und kubanischer Musik auf den Jazz und ordnet die verschiedenen Kombinationsversuche von Jazz mit aussereuropäischer Musik im dritten Viertel des 20. Jahrhundert der Fusion Music zu. Im Gegensatz zu Knauer ist für Tucker auch der Bossa Nova Teil der Jazzentwicklung. Zu Recht: Bedenkt man, wie stark der Bossa Nova beispielsweise die Abwendung von der ternären Phrasierung beschleunigte. Die drei höchst unterschiedlichen lexikalischen Einträge verweisen auf divergierende Konzeptionen des Ethnojazz im Rahmen der Jazzgeschichte:

1. Der Ethnojazz ist eine Randerscheinung, die mit dem damals neuen Phänomen “Weltmusik” zusammenhängt.
2. Ethnojazz ist keine relevante Station in der Jazzentwicklung. Diese ist grundsätzlich vom “Zusammentreffen [...] afro-amerikanischer und europäischer Musiktraditionen” beeinflusst (vgl. Knauer, Sp. 1384).
3. Ethnische und damit jazzferne Elemente beeinflussen seit der Jazzgenese massgeblich die Entwicklung und sind in ihren verschiedenartigen Ausprägungen dem Jazz zuzurechnen.

Ausgegangen wird in diesem Beitrag vom dritten Standpunkt, das heisst, von einem Standpunkt, der berücksichtigt, dass der Jazz von Beginn an durch verschiedene Einflüsse geprägt wurde, ausgesprochen heterogen ist und die Bestrebungen in den 1960er- und 1970er-Jahren nicht einfach aus dem Nichts kamen oder eine Mode der Zeit waren. Aus der Perspektive der zweiten Jazzdefinition liessen sich etwa die frühen Experimente mit karibischer oder lateinamerikanischer Musik wie die Habanera-Bässe bei Ferdinand Jelly Roll Morton oder der Afro Cuban Jazz eines Stan Kentons nicht behandeln und damit auch nicht analytisch vom Ethnojazz der 1960er abgrenzen. Bezüglich der ersten Definition ist es vor diesem Hintergrund sicher auch verfehlt, die Versuche der Jazzmusiker mit “ethnischer Musik” als Randerscheinung zu bezeichnen. Kritisch zu betrachten gilt es bei der ersten Definition aber auch die Klassifizierung des Ethnojazz als “Weltmusik”.

Wenn schliesslich zur Abgrenzung einer Musik (oder Elementen davon) vom Jazz das Adjektiv jazzfremd verwendet wird, wie es in diesem Text der Fall ist, muss zudem klar sein, welche Ausprägungen des Jazz damals bedeutend waren. Die dominierenden Stilrichtungen waren im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts der Bebop, der Cool Jazz, der Hard Bop, der Free Jazz und ab den 1970er-Jahren die Fusion Music. Der sogenannte Third Stream sowie die Revivals von New-Orleans-Jazz und Dixieland können ausgeklammert bleiben, da sie keine nennenswerten Bezüge zu aussereuropäischen Musiken aufweisen.

Theorie und Praxis

Wenn wir uns nun, nachdem die Bestrebungen aufgezeigt wurden, terminologische Grundlagen zur Abgrenzung und Behandlung des Themas zu überdenken, dem musikalischen Material zuwenden, fällt auf, dass in der Jazzforschung und auch von den Musikern selbst keine Kriterien aufgestellt worden sind, nach denen eine Evaluation der Musik stattfindet. Beispielsweise wäre es interessant zu wissen, warum der Schweizer Saxophonist und Radiomoderator Jürg Solothurnmann in seinem Aufsatz über den Ethnojazz den Versuch des Schweizer Pianisten George Gruntz aus dem Jahr 1967 *Noon in Tunisia* als "echtes Zusammentreffen zwischen modalem Jazz und tunesischer Musik"⁹ bezeichnet und George Gruntz seine Aufnahme selbst eher kritisch beurteilt. Gruntz 1982: "Was wir machten, war und blieb Jazz. Die rhythmische Basis war eindeutig tunesisch; aber das melodische Mittelfeld führte die Musik in den Jazz hinüber. – Bei Besuchen in Tunesien sollte später klar werden, dass das Publikum allerdings mit genau der Musik, wie wir sie in „Noon in Tunisia“ aufnahmen, nichts anzufangen wusste."¹⁰

Wir hören auf dieser Aufnahme, analog zum Beispiel des ContempArabicJazz Ensemble, dass zwischen den tunesischen Musikern und den Jazzern keine wirkliche Annäherung stattfand. Im Gegenteil: Die modale und polyrhythmische Spielweise der Nordafrikaner beisst sich mit den Akkordprogressionen – jedenfalls ist der experimentelle Touch, der dadurch entsteht, sicher nicht gewollt.

Um aber eine vom subjektiven ästhetischen Empfinden unabhängige Diskussionsebene zu erreichen, werden hier zwei Analysekatgorien in den Vordergrund gerückt, die sowohl von Ekkehardt Jost als auch von Martin Pfeleiderer angesprochen werden: Bezugsrahmen und Anknüpfungspunkt.

Die zwei Begriffe dienen der Analyse, ob die Integration jazzfremder Elemente den idiomatischen Bezugsrahmen verändert und ob stilistische Gemeinsamkeiten oder Unterschiede bestehen, die ein Zusammengehen erleichtern oder eher erschweren. Untenstehend wird dies an einigen Beispielen verdeutlicht.

Anknüpfungen und Bezüge bei "afrikanischer" Musik

Zuerst einmal widmen wir uns den Versuchen zur Integration afrikanischer Musik in den Jazz, wobei hier mit der pauschalen Verwendung des Begriffs "afrikanische Musik" keinesfalls behauptet wird, die Musiker hätten auf eine homogene afrikanische Musiktradition zurückgreifen können. Vielmehr waren es einzelne Elemente, von denen verständlicherweise der Rhythmus im Vordergrund stand.

Erste Versuche betrafen den klanglichen Bezugsrahmen, der durch Verwendung afrikanischer Rhythmusinstrumente verändert wurde. Die Eingliederung von Trommeln, Rasseln, Balafonen usw. schafft einen neuen Bezugsrahmen, der eine Erweiterung klanglicher Möglichkeiten mit sich bringt. War in den 1950er-Jahren das rhythmische Klangbild einer Jazzformation in der Regel noch auf das aus der Militärmusik stammende Schlagzeug-Set beschränkt, brachten die afrikanischen Idiophone Klangfarben mit sich, die sich infolge ihrer Beschaffenheit dem jazzeigenen Sound nicht widersetzen. Die ersten Versuche, das Schlagzeug-Set mit jazzfremden Idiophonen zu ergänzen, hatten allerdings schon vor der Zeit des Ethnojazz stattgefunden, besonders ausgeprägt im Afro Cuban Jazz der 1940er-Jahre.

Als Zweites wurde versucht, umfassende afrikanische Rhythmuskonzepte zu übernehmen. Hier kann die Frage nach dem Anknüpfungspunkt gestellt werden. Welcher Anknüpfungspunkt erlaubt die Verbindung des damals vorherrschenden 4er-Metrums im Jazz mit den polyrhythmischen, auf Patterns beruhenden Geflechten, die in vielen afrikanischen Musiken zu finden sind? Eine Problematik rührt daher, dass die Polyrhythmik die formgebende Eigenschaft des 4er-Metrums untergräbt. Auch scheint die Struktur dieser Patterngewebe der expressiven Charakteristik der Schlagzeugsolos im Jazz zu widersprechen. Zu beobachten beispielsweise im Stück *Tobi Ilu* von Art Blakey aus dem Jahre 1962 nach 1 Min. 20 s. (Blue Note 1962).

Martin Pfeleiderer macht in seiner Dissertation anhand zahlreicher Beispiele klar, dass die Hindernisse, die sich durch diese Kompatibilitätsprobleme ergeben, grundsätzlich nur im Free Jazz umgangen werden konnten, dass aber sogar dort – auch vom renommierten Art Ensemble of Chicago – genuin afrikanische Rhythmus-elemente weiterhin hauptsächlich als Kolorit integriert wurden, und nicht als struktureller Anknüpfungspunkt.

Versuche mit indischer Musik

Neben der afrikanischen Musik stand in den 1960er- und 70er-Jahren natürlich die indische Musik hoch im Kurs. In der Literatur wird immer wieder vorgebracht, dass modale Praktiken im Jazz generell von der asiatischen Musik beeinflusst wurden. Diese These lässt sich aber nicht erhärten, da schliesslich bereits der Blues eine modale Tradition ist und im Jazz der Zeit etwa Miles Davis bereits in den 1950er-Jahren mit modalen Skalen arbeitete, so auf dem Meilenstein *Kind of Blue* (Columbia 1962, aufgenommen 1959).

Bei der Auseinandersetzung der Jazzmusiker mit indischer Musik sind a priori drei Tendenzen auszumachen.

Die erste Tendenz (ähnlich wie bei der afrikanischen Musik): Es wurde vorerst mit der Übernahme indischer Instrumente experimentiert und damit ein neuer klanglicher Bezugsrahmen geschaffen wie etwa in Gabor Szabos *Jazz Raga* aus dem Jahre 1966 (Impulse 1966).

Die zweite Tendenz war eine exotisierende Nachahmung. Der Jazzflötist Paul Horn nahm beispielsweise während eines Aufenthalts in Indien eine dreistündige Flötenimprovisation auf, die auf einer einfachen pentatonischen Skala beruht, aber eigentlich gar keine Bezüge zur indischen Musik aufweist.

Die dritte Tendenz ist eine Reduktion des Raga-Skalenmaterials auf eine gemeinsame Basis, womit ein Anknüpfungspunkt erzwungen wird. Dabei wird ein einziger adaptionfähiger Raga ausgewählt, der dann als Improvisationsbasis herhalten muss, womit aber gleichzeitig eine Einschränkung für die Jazzmusiker stattfindet.

Die zahlreichen Aufnahmen aus den 1960er-Jahren kamen nicht über oberflächliche Annäherungen hinaus, die grundsätzlich diesen drei Tendenzen folgen. Mitte der 1970er-Jahre formierte sich die heute noch aktive Gruppe Shakti um John McLaughlin, der sich jahrelang intensiv mit indischer Musik auseinandergesetzt hat. Obwohl McLaughlin eine vertiefte Integration indischer Melodik gelingt, indem er die Linien in verschiedenen lange Teile untergliedert oder kurze Phrasen unabhängig von ihrer zeitlichen Beziehung zum Metrum sequenziert, wie das in der klassischen indischen Musik üblich ist, bleibt die Grundproblematik bestehen: bei der Übernahme von modalem Material werden nur einzelne Elemente herausgegriffen. – Vgl. *Shakti with John McLaughlin* (Sony Jazz 1976).

Die Schwierigkeiten mit indonesischer Musik

Dieses Verfahren, einzelne “brauchbare” Elemente aus einer modalen Musiktradition zu extrahieren, um sie dann in der Jazzform zu verarbeiten, können wir auch bei den wenigen Versuchen mit indonesischer Musik beobachten. Mit indonesischer Musik ist hier vor allem die javanische und balinesische Gamelanmusik gemeint, die seit dem 19. Jahrhundert verschiedentlich grosse Anziehungskraft auf nicht-indonesische Musiker ausübte. Kombinationen von Jazz und Gamelan-Musik sind wie erwähnt äusserst selten. Das dürfte daran liegen, dass Gamelan dem Jazz praktisch keine Anknüpfungspunkte bietet. Bei der Verwendung der Gongs für Erweiterungen des Bezugsrahmens stellt sich hier neben dem Problem eines schwer zu integrierenden Klangcharakters das Problem der Stimmung. Erstens hat jedes Gamelan-Orchester seine eigene Stimmung und die Hauptskalen Slendro und Pelok folgen Tonschritten, die mit den Jazzinstrumenten kaum darzustellen sind. Tony Scott und die Indonesian All Stars übernehmen in der Aufnahme *Djanger Bali* aus dem Jahre 1967 (MPS 1967) die pentatonische Selisir-Skala. Die Beschränkung auf die fünf Töne mit gleichzeitiger Anwendung der konventionellen Jazzform setzt den Musikern aber einen doppelt begrenzten Bezugsrahmen.

Die Idee, die pentatonische Beschränkung des Tonvorrats in den Improvisationen beizubehalten, ging von Tony Scott aus, wie Joachim Ernst Berendt im Covertext der Platte schreibt. Während die indonesischen Musiker “frei modal” im Sinne John Coltranes improvisieren wollten, vertrat anscheinend Scott

die Meinung, dass Indonesier auch mit einer indonesischen Skala zu improvisieren hätten. Hier stellt sich natürlich auch die Frage nach den Machtstrukturen, in die sich Träger ethnischer Musik begeben, wenn sie mit etablierten Jazzmusikern und Labels Aufnahmen machen. Dieser wichtigen Frage kann an dieser Stelle jedoch nicht nachgegangen werden.

Arabische und türkische Musik

Der Kontakt mit arabischer und türkischer Musik brachte die Jazzler in ähnliche Schwierigkeiten, wie sie bei der indischen und indonesischen angesprochen wurden. Denn auch die klassisch-arabische Musik orientiert sich an modalem Tonmaterial. Erschwerend kommt hinzu, dass die arabischen Modi, die Maqamat, auch Dreiviertel- und Fünfvierteltonschritte enthalten. Ein Anknüpfungspunkt über diese Maqamat würde höchstens durch eine Anpassung der Jazz-Instrumente an diese Tonstufen möglich, was bisher aber noch nicht ernsthaft versucht wurde. Eine Anknüpfung wird weiter durch die Tatsache erschwert, dass die Maqamat oft rhythmisch völlig frei gestaltet und variiert werden, was der auf Takt-symmetrien basierenden Jazzform widerspricht. Bei der Verwendung von Klangkörpern aus dem arabischen oder türkischen Raum ergibt sich ebenfalls eine Integrationsschwierigkeit, da die potentielle akustische Lautstärke der meisten arabischen Instrumente wie Ud, Qanun oder Darbukka unter jener der Jazzinstrumente liegt. Auf dem Markt gibt es wohl nur wenige oder gar keine Aufnahmen, in denen der Jazz mit der klassisch arabischen Musik erfolgreich zusammengebracht wurde. Immer wieder taucht jedoch die Verwendung der übermässigen Sekunde als exotisierendes Element der Improvisation auf, das auf den arabischen Raum verweisen soll.

Der Jazz und die Volksmusik aus dem Osten

Nachhaltige Auswirkungen hatte jedoch die Auseinandersetzung einzelner US-amerikanischer Jazzmusiker wie Don Ellis oder Dave Brubeck mit der arabischen und der türkischen Volksmusik. So fällt die Einführung ungerader Metren in den Jazz Ende der 1950er-Jahre mit den Reisen der Jazzmusiker in die Türkei zusammen. Der 5/4-Takt in Brubecks *Take Five* aus dem Jahre 1959 (CBS 1959) scheint eine direkte Konsequenz davon zu sein. Eigentlich erstaunlich, dass sich im Jazz die ungeraden Metren erst in den 1970er-Jahren durchgesetzt haben. In den 1950er-Jahren hatte gar die Einführung des 3/4-Taktes im Bebop für Aufruhr gesorgt. Den rhythmisch-metrischen Bezugsrahmen konsequent ausgeweitet haben in den 1970er-Jahren die türkischen Jazzmusiker der Gruppe SEVDA: Maffy Falay, Okay Temiz zusammen mit Don Cherry.

Ausnahmeerscheinung Bossa Nova

Eine Ausnahmestellung bezüglich der Kombination von Jazz und aussereuropäischer Musik nimmt der Bossa Nova ein, der ja bereits aus einer Kombination von Cool Jazz und brasilianischem Samba hervorgegangen ist. Kennzeichnende Merkmale des Bossa Nova im Unterschied zum US-amerikanischen Jazz der Zeit sind die akkordische, rhythmisch versetzte, auch "stotternd" genannte, Gitarrenbegleitung, der halb gesprochene, an der Introvertiertheit des Cool Jazz angelehnte Gesang und der Einsatz von Samba-Perkussionsinstrumenten. Mit der legendären Aufnahme *Jazz Samba* von Stan Getz und Charlie Byrd aus dem Jahre 1962 (Verve 1962) nahm in den USA eine Bossa-Nova-Mode ihren Anfang. Vor diesem Hintergrund begann die binäre Phrasierung neben die Swing-Phrasierung zu treten, die bisher die Jazzrhythmik bestimmt hatte. Diese Öffnung der Jazzmusiker gegenüber der binären Phrasierung in der Improvisation scheint hauptsächlich auf die Inspiration durch den Bossa Nova zurückzuführen zu sein. Vielen Jazzmusikern lag die binäre Phrasierung jedoch nicht und sie hielten am gewohnten Modell mit dem bewährten Walking-Bass im 4/4-Takt fest. Der Bossa Nova lieferte dann einfach die Themen. Ein bekanntes Beispiel dafür ist das Album *We Get Requests* des Oscar Peterson Trios aus dem Jahre 1964 (PolyGram Records 1964).

Das Spannungsfeld zwischen Esoterik und Pragmatik

Zum Schluss möchte ich auf das Spannungsfeld zu sprechen kommen, das im Titel dieses Aufsatzes ("zwischen Esoterik und Pragmatik") angedeutet ist. Die Kombinationsversuche von Jazz und ethni-

scher Musik spalteten Musiker, Jazzkritiker und Jazzforscher während den 1960er- und 1970er-Jahren regelmässig in zwei Extremlager. Die einen, die sich wie Jost als vehemente Gegner entpuppten, sprachen von "kultureller Enteignung" sowohl der Jazzmusiker als auch der Träger aussereuropäischer Musik, die anderen strebten nach einer Form von esoterischer Einheitsmusik, an der alle Kulturen teilhaben sollten. Daneben und gleichzeitig sich positiv von diesem Feld abhebend, steht die Praxis vieler Musiker, die oftmals pragmatischer war, als es die Jazzforschung wahrhaben wollte.

Da meistens nicht klar zum Ausdruck kommt, aufgrund welcher Kriterien eine Position für oder wider ein Produkt eingenommen wird, das dem Bereich Ethnojazz zugeordnet werden kann, wird in diesem Text dafür plädiert, den Ethnojazz in drei Dimensionen zu differenzieren.

Die drei Dimensionen des Ethnojazz

Die erste Dimension geht vom historischen Prozess der musikalischen Assimilation aus. Angesprochen sind hier Komponenten einer ursprünglich jazzfremden Musikkultur, die von den Jazzmusikern oder den Trägern der betreffenden Musik in die bestehenden Jazzstile soweit integriert wurden, dass sie als jazz-eigen wahrgenommen werden. Es handelt sich hierbei immer um Musikstile oder Elemente davon, die eine direkte Anknüpfung ermöglichen, d.h. bestehende gestalterisch-formale und rhythmisch-melodische Konzepte sowie instrumentale Bezugsrahmen und Besetzungen nicht grundsätzlich in Frage stellen. Gleichzeitig bleiben die verwendeten Elemente für die jazzfremde Musik verfügbar, sodass deren Einsatz nicht zwangsläufig als Jazz wahrgenommen wird. Das repräsentative Beispiel für einen solchen Prozess ist der Bossa Nova, der sowohl als eigenständige brasilianische Musik wie auch als Jazzstil bezeichnet werden kann.

Bei der zweiten Dimension ist das kulturelle Umfeld einer jazzfremden Musiktradition betroffen und weniger die Musik selbst. Eine Vielzahl von Stücken besonders im Free Jazz verweisen programmatisch – in den Titeln oder aufgrund des Instrumentariums – auf eine aussereuropäische Kultur, ohne dass an der Musik Änderungen der Form, Rhythmik oder des Tonmaterials vorgenommen wurden. Der Bezug zur jazzfremden Musik äussert sich, wenn überhaupt, entweder in einer spezifischen Spielhaltung oder in aussermusikalischen Referenzen in der Performance und unterliegt einer rein subjektiv geprägten Auffassung des Fremden in Abgrenzung zum Eigenen. Hierbei werden Anknüpfungspunkte und neue Bezugsrahmen vorwiegend auf der aussermusikalischen Ebene gesucht, wie etwa im Beispiel von Nik Bärtsch zu Beginn dieses Beitrags.

Die dritte Dimension bezieht sich auf die entweder aus persönlichen Gründen (sei es fachspezifisches Interesse, Erweiterung des Horizonts oder Eskapismus) oder aus ökonomischen Gründen motivierten Kombinationen, die eine für den Moment intendierte Fusion von Jazz und aussereuropäischer Musik anstreben. Bei Projekten mit diesem Hintergrund lassen sich Verfälschungen jedoch selten vermeiden. Ein wesentlicher Faktor für das Gelingen eines solchen Vorhabens ist die Verfügbarkeit von Anknüpfungspunkten. Wie an den einzelnen Musikräumen, dem afrikanischen, indischen, indonesischen und arabisch-türkischen, gezeigt wurde, verfügt keine der aussereuropäischen Musiken über Anknüpfungspunkte, an die Jazzmusiker direkt anschliessen könnten.

Am unproblematischsten ist die Integration der jazzfremden Instrumente und so die Schaffung eines neuen klanglichen Bezugsrahmens. Sehr oft stehen dieser Integration aber Differenzen in Lautstärke und Stimmung im Wege. Wird die Kombination hingegen über Anknüpfungspunkte auf der Ebene der Form, Rhythmik oder Melodik angestrebt, sind beidseitige Anpassungen logische Konsequenz. Ohne vertiefte Kenntnis und langjährige Beschäftigung sowohl mit dem Jazz als auch mit der jazzfremden Musik bleiben diese Anpassungen jedoch undifferenziert. Bei den meist kurzfristig arrangierten Projekten können die Anpassungen sowie auch die langjährige Auseinandersetzung umgangen werden, indem Jazzmusiker und Musiker des betreffenden Landes je ihre eigene Musik spielen und nur marginale Bezugspunkte wie einzelne Töne oder Motive als Anknüpfung aufgenommen werden. Diese collageartigen Kombinationen führen aber wegen den Kompatibilitätsschwierigkeiten fast zwangsläufig zu ambivalenten und oftmals unbefriedigenden Ergebnissen, wie die Beispiele *Noon in Tunisia* und *Welcome to Egypt* zeigen.

¹ Des Weiteren wird auf die explizite Erwähnung des Femininums verzichtet, weil die Protagonisten des Ethnojazz ausschliesslich Männer waren.

² Jost, Ekkehard. Sozialgeschichte des Jazz in den USA. Frankfurt a. M. 1982. S. 239. Jost, Ekkehard. Zur Ökonomie und Ideologie der sogenannten Fusion Music. In: Jazzforschung/Jazz Research, Bd. 1, 1970. S. 9-24. Hier S. 20-22.

³ Wilson, Peter Niklas. Peter Niklas. Gebremste Renovierung. In: Neue Zürcher Zeitung. 31.07.2003. S. 42.

⁴ Berendt, Joachim-Ernst. Über Weltmusik. In: Hg. K. Wolbert. That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Darmstadt 1997. S. 269-274. Hier S. 274.

⁵ Pfeleiderer, Martin. Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre. Hamburg. 1998.

⁶ Brockhaus. Jazz. In: Hg. Brockhaus. Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Leipzig/Mannheim 1997. S. 152-153.

⁷ Knauer, Wolfram. Jazz. In: Hg. L. Finscher. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar 1997. S. Sp. 1384-1421.

⁸ Tucker, Mark. Jazz. In: Hg. S. Sadie and J. Tyrrell. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford/Brighton/Suffolk/Taunton 2001. S. 913-926.

⁹ Solothurnmann, Jürg. Jazz und ethnische Musik - Anknüpfungspunkte und Entwicklungen. In: Hg. K. Wolbert. That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Darmstadt 1997. S. 277-288. Hier S. 286.

¹⁰ Zitat in: Pfeleiderer, Martin. Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre. Hamburg. 1998. S. 78.

Zyklisches in Zeit, Raum und Musik – Struktur des Auftritts einer Querflötengruppe der Newar in Nepal

von Dieter Sulzer

Unbestreitbar richtet sich menschliches Leben, wenn auch in unterschiedlichem Mass, nach von der Natur bestimmten Zyklen wie Jahres-, Mond/Monats-, Tages-Nacht- und individuellen Lebenszyklen. Am meisten beeinflusst unser Verhalten der Wechsel von Tag und Nacht. In diesem Fall ist jedoch die naturgegebene Tatsache, dass die biologische Uhr nach dem Sonnenlicht geeicht ist, nur primär entscheidend; denn wie genau beispielsweise ein Arbeitstag strukturiert ist, ergibt sich aus sozialer Übereinkunft. Demgegenüber überwiegen bei der Einteilung der Woche die sozialen und religiösen Konzeptionen (z.B.: “Am siebten Tag sollst du ruhen!”), auch wenn ihre Entstehung astronomisch begründbar ist (zwischen Vollmonden bzw. innerhalb eines Monats können vier Mondphasen von der ungefähren Dauer von 7 Tagen ausgemacht werden, die durch Voll-, Halb-, Neu- und wiederum Halbmond gegliedert sind).

In den meisten Gesellschaften ist es das rituelle Verhalten, das in besonderem Masse den einen oder anderen Natur-Zyklen folgt. Dabei ist es sowohl die Wiederkehr des Gleichen als auch die Veränderung, welche das Zyklische ausmachen und kulturellen Manifestationen als Prinzipien zugrunde liegen. Die Wiederholung des Jahreslaufs ermöglicht es, jedes Jahr zu einem bestimmten Zeitpunkt die gleichen rituellen Handlungen oder Feste durchzuführen; bezüglich einer identitäts- und gemeinschaftsstiftenden Funktion von Ritualen erscheint es dabei ideal, dass die Zeitpunkte von Jahresanlässen so nahe beieinander liegen. Gleichzeitig jedoch wird mit der Wiederholung von möglichst in immer gleicher Form durchgeführten Ritualen gegen die Veränderung und damit gegen die Anpassung an neue Situationen gearbeitet. Schliesslich kann die Veränderung auch positiv wahrgenommen werden, zumindest dann, wenn sie Gutes mit sich bringt, etwa das Ende des Winters oder erfolgreiche Ernte, oder ganz einfach, wenn die Veränderung jedes Jahr auf gleiche Art und Weise – sozusagen unverändert – wiederkehrt. Wiederkehr und Veränderung existieren somit neben- und miteinander und werden durch Rituale thematisiert.

Die Newar im Kathmandu-Tal bieten aufgrund der auch heute noch grossen Dichte ihrer hinduistischen und buddhistischen Fest- und Ritualanlässe, die zeitlich nach unterschiedlichen Kriterien bestimmt sind, ein eindruckliches Beispiel für die Orientierung des sozialen und individuellen Lebens an Natur-Zyklen. Doch hier kommt die Vorstellung des Zyklischen nicht allein in der zeitlichen Wiederkehr bestimmter religiöser Anlässe zum Vorschein, sondern scheint auch räumlich und, wie das Wort “Zyklus” impliziert, kreisförmig dargestellt zu werden: Schreine und Tempel werden zum Zweck der Verehrung einer Gottheit dem Lauf der Sonne gemäss im Uhrzeigersinn umgangen, wodurch ein Kreis nachgezeichnet wird. Das Gleiche geschieht an Prozessionen, an denen eine grössere schlaufenförmige Strecke abgewandert und stets wieder an den Ausgangsort zurückgekehrt wird. Das zyklische Prinzip kommt schliesslich in der Musik nicht weniger deutlich zum Ausdruck, indem einzelne musikalische Teile beliebig oft wiederholt werden, Anfang und Ende eines Auftritts durch die Anrufung des Musikgottes gekennzeichnet sind und ein Kreis durch das ununterbrochene Spiel der Musikgruppe während eines ganzen Auftritts an einer Prozession gewissermassen akustisch nachgezeichnet wird.

Diese Phänomene möchte ich hier am Beispiel des Auftritts einer Musikgruppe aus Bhaktapur am Erntefest *mohanî* aufzeigen. Es handelt sich um die *sunrise bāāsuri khalah* (new. *bāāsuri khalah*: Querflöten-Gruppe), die ich an ihren Auftritten mehrmals begleiten konnte.



Abb. I. Nyatapola- und bhairav-Tempel am *taum_dh*-Platz in Bhaktapur;
im Hintergrund der Himalaya.

Die Newar: Ethnie und Kastengesellschaft

Heutzutage sind die Newar als eine Ethnie unter 104 verschiedenen Ethnien und Kasten in Nepal klassifiziert. Sofern der Begriff "Ethnie" die Vorstellung einer homogenen Gruppe hervorruft, ist er im Falle der Newar irreführend oder muss historisch relativiert werden. Die Newar waren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die alleinigen Bewohner des besonders fruchtbaren Kathmandu-Tals, doch innerhalb ihrer Gesellschaft aufgrund einer Kastenordnung stark hierarchisiert. Selbst die monarchistische Zentralgewalt war zu bestimmten Zeiten gespalten, so dass die drei Königsstädte Bhaktapur, Kathmandu und Patan entstanden. Die Religionsausübung besteht sowohl aus buddhistischen als auch hinduistischen Elementen, doch überwiegen die jeweiligen Religionen in den einzelnen Newar-Siedlungen; in Bhaktapur beispielsweise verstehen sich ungefähr 90 % der Einwohner als Hindus.

Seit der Vorfahre des heutigen Königs von Nepal, Prithvi Narayan Shah, aus dem unweit des Tals liegenden Gorkha im Jahre 1768 das Newar-Land eroberte, bilden die Newar nur noch eine Gruppe unter vielen. Heute haben sie ungefähr 40 % Anteil an der Bevölkerung des Kathmandu-Tals. Doch ist gerade auf diesen Umstand zurückzuführen, dass sich die Newar auch als Newar begreifen. Offiziell ist Nepal seit 1990 multiethnisch, wenn auch immer noch eine "Hindu-Monarchie". Dies hat dazu geführt, dass die Newar ihre politischen Interessen als Gruppe zu formulieren versuchen und ein neues kulturelles Selbstverständnis entstehen konnte. Im Falle der Musik werden neben den traditionellen Anlässen Konzerte organisiert, an denen unterschiedlichste, sowohl traditionelle als auch moderne Musik- und Tanzgruppen nacheinander, dem traditionellen Kontext enthoben, auf temporär errichteten Bühnen – im Gegensatz zu den Tanzbühnen aus Pflastersteinen, die das Stadtbild mitprägen – auftreten und manchmal auch wettkampfmässig beurteilt und ausgezeichnet werden. In den Aufnahmestudios der Hauptstadt Kathmandu werden CDs mit Liedern in Newari, der Sprache der Newar, produziert. Auch politische Parteien oder Tourismusverbände machen das Ethnische zum Thema; erstere, indem sie "Prozessionen" mit traditionellen Musikgruppen inszenieren, letztere, indem sie u.a. Messen veranstalten, an denen Newar-Kultur zur Schau gestellt wird. Dies alles hat ein anderes Verhältnis der Newar zu ihrer Kultur geschaffen. Eine von der Stadtbehörde organisierte, in Bhaktapur im Jahre 1997 durchgeführte Messe hatte den Effekt, dass viele neue traditionelle Musikgruppen mit jungen Mitgliedern entstanden.

Der seit 1996 entbrannte Krieg zwischen maoistischen Rebellen und der dem König nahestehenden nepalesischen Armee sowie das Ringen um Macht zwischen dem König und den politischen Parteien hat

auf das ganze Land denkbar negative Auswirkungen. Während die lokale Bevölkerung in entlegenen Gebieten an Hunger leidet und Nepali in den meisten Gebieten Bestrafungen und Zwangsrekrutierungen durch Maoisten und Armee gleichermassen ausgesetzt sind, können sich die Bewohner des aufgrund seiner politischen und wirtschaftlichen Bedeutung militärisch besonders geschützten Kathmandu-Tals etwas glücklicher schätzen. Ein grosser Teil der Newar besitzt oder bewirtschaftet zudem Land und kann sich selber ernähren.

Das Erntefest *mohanî*

Die festlichen und religiösen Anlässe der Newar in Bhaktapur lassen sich folgenden fünf Gruppen zuordnen, von denen die ersten vier als wiederkehrende Zyklen anzusehen sind:

- A. Anlässe des Mondkalenders, der im Oktober/November beginnt und dessen Monate in die Zeit des zunehmenden und jene des abnehmenden Monds unterteilt sind. Er schliesst die meisten Festanlässe ein; diese thematisieren fast ausschliesslich den Reisanbau.
- B. Anlässe des landesweit gültigen Sonnenkalenders, der im April/Mai beginnt.
- C. Anlässe des *devî*-Zyklus, der auf der Geschichte der *navadurgâ*, der Gruppe der in Bhaktapur so bedeutenden "gefährlichen Gottheiten", beruht.
- D. Anlässe des individuellen Lebenszyklus, deren Daten nach astrologischen Gesichtspunkten bestimmt werden.
- E. Politische und touristische Anlässe oder auf spezielle Einladungen erfolgende Auftritte.

Die Anlässe der ersten drei Gruppen treten in regelmässiger Wiederkehr auf, während die Anzahl der beiden letzten von Jahr zu Jahr schwankt.

Das Erntefest *mohanî* ist eines der wichtigsten Feste der Newar in Bhaktapur, nicht zuletzt weil gut die Hälfte der Stadtbewohner Mitglieder von Bauern-Kasten sind, für welche die Reisernte enorm wichtig ist; als *dasain* ist das Fest zudem auch von nationaler Bedeutung. Es ist Teil des *devî*-Zyklus und wird im Herbst durchgeführt, wenn idealerweise die Regenzeit beendet und die Reisernte abgeschlossen ist. Seine Dauer beträgt 10 (je nach Kalenderdisposition manchmal auch 9) Tage, während derer unterschiedliche Ereignisse stattfinden, sowohl im diskreten Familienrahmen zuhause als auch in Form von grösseren Prozessionen in der ganzen Stadt. Zentral ist der sich täglich wiederholende Besuch der Schreine der Schutzgottheiten der Stadt: An jedem frühen Morgen oder am Abend während *mohanî* machen sich die Bewohner von ihrem Haus allein oder in der Gruppe auf den Weg zum Schrein, der am jeweiligen Tag besucht wird. Wenn immer möglich bzw. wenn keine zu grossen Umwege entstehen, bilden Hin- und Rückweg eine Schlaufe, die im Uhrzeigersinn abgelaufen wird. Die Schreine, welche zumeist in mehr oder weniger regelmässigem Abstand um die Stadt verteilt sind und, wenn man sie verbinden würde, der äusseren Form der Stadt gemäss zusammen ein Oval bilden, werden nacheinander ebenfalls im Uhrzeigersinn besucht. Als erste und letzte wird die im Osten (wo die Sonne aufsteigt) und ziemlich weit ausserhalb der Stadt liegende Schutzgöttin *brahmani* bei ihrem Schrein verehrt.

Sunrise bāāsuri khalah an mohanî

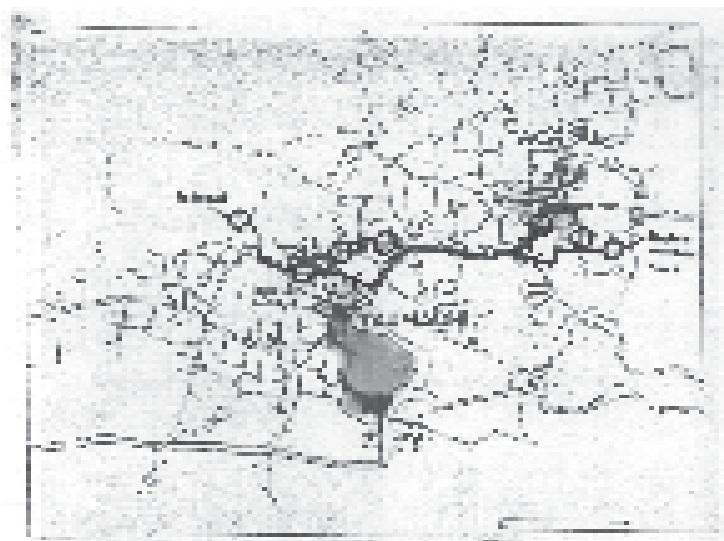
All dies führt eine Musikgruppe auf genau gleiche Art und Weise aus, zusätzlich jedoch tritt das Zyklische auch in der musikalischen Struktur in Erscheinung. Die Mitglieder der *sunrise bāāsuri khalah* aus dem Quartier *jêla*, der Bauern-Kaste angehörig und wie fast alle traditionellen Musik- und Tanzgruppen der Newar durchwegs männlichen Geschlechts, trafen sich während *mohanî* des Jahres 2003 (gemäss Sonnenkalender im Jahr 1960) jeweils zwischen 4 und halb 5 Uhr morgens in jenem Haus, in dem ihre Musikinstrumente gelagert sind. Der genaue Ablauf eines dieser Schrein-Besuche sei hier anhand des 5. Tages des Festes dargestellt:

An diesem Tag nahmen drei Spieler der kleinen Flöte *tip* teil, vier der grossen Flöte *ghor*, zwei Trommler, von denen nacheinander der eine die *pachimâ*, der andere die *dhalak* spielte, und ein das kleine Becken *sichyâh* spielendes Mitglied.



Abb. II. *Sunrise bāāsuri khalah* aus dem Quartier *jēla* in ihrem Instrumentenhaus nach einem Auftritt an *mohani*.

Ziel war der Schrein von *indrānī*, der für die Gruppe am weitesten entfernt und knapp ausserhalb der traditionellen Stadtgrenze im Nord-Westen liegt (s. Stadtplan). Begonnen wurde mit einer Anrufung des Musikgottes *nasahdyāh*, einem *dyohlhāygu*, mit welcher die Gottheit verehrt und um musikalische Inspiration gebeten wird. Dieses Stück erscheint wieder, sobald die Gruppe an einem für sie bedeutenden Schrein vorbeikommt und kann daher auch an andere Gottheiten gerichtet sein (die Schreine oder Orte, an denen ein *dyohlhāygu* gespielt wurde, sind im Stadtplan als Kreise markiert). An diesem Tag schien es wichtiger, so schnell wie möglich zum Schrein der Schutzgottheit zu gelangen, weshalb auf dem Hinweg zwischen dem Instrumentenhaus und dem Ziel-Schrein an keinem Schrein Halt gemacht wurde und kein *dyohlhāygu* gespielt wurde. Stattdessen hängte die Gruppe kontinuierlich Melodien der ursprünglich aus vokaler Musikpraxis stammenden Lieder aneinander und legte erst an besagtem Ziel-Schrein eine kurze Spielpause ein. Auf dem Rückweg dagegen kehrte die Anrufung wieder, sobald die Gruppe einen wichtigen Schrein passierte wie jenen der im Herzen der Stadt liegenden, alle anderen acht Schutzgöttinnen vereinigenden Gottheit *tripurasundarī* oder wie die speziell für die Gruppe bedeutenden Schreine des Musikgottes oder des ihr Quartier definierenden *ganes*. Als der Ausgangspunkt wieder erreicht wurde, erklang zum Abschluss wiederum ein *dyohlhāygu*.



Stadtplan von Bhaktapur. Die von *sunrise bāāsuri khalah* besuchten Schreine sind mit Kreisen markiert. Die von der Gruppe abgeschrittene Strecke ist verdunkelt hervorgehoben.

Um die Route als ganze Schlaufe zu gestalten, hätte aufgrund der grossen Distanz zwischen Instrumentenhaus und Ziel-Schrein ein grosser Umweg gemacht werden müssen. Deshalb wurden nur an zwei markanten Stellen kleinere Schlaufen eingebaut. Doch auch dabei kommt das Prinzip zum Ausdruck, wonach eine Prozession, zumindest tendenziell, im Uhrzeigersinn durchgeführt wird. Während dieses räumliche Kriterium noch keinen direkten Einfluss auf die musikalische Struktur eines Auftritts einer Musikgruppe hat, so hat ihn die Verteilung der Schreine entlang der Route. Solange kein Schrein passiert wird, an dem es für nötig erachtet wird, ein *dyohlhâygu* zu spielen, wird die Aufführung eines einzelnen Liedes durch ständige Wiederholungen solange in die Länge gezogen, bis der “Zenit erreicht ist” (s. Tabelle I: auf dem Hinweg betrug die Spieldauer der Aufführung eines Liedes zwischen 4 und 9 Minuten) und bis das Bedürfnis nach Veränderung und Abwechslung es fordert, ein neues Lied anzuhängen. Begegnet man auf einer Prozessionsstrecke jedoch einem bedeutenden Schrein, wird die Aufführung eines Liedes gekürzt, damit vor dem Schrein und im Stehen rechtzeitig die Anrufung gespielt werden kann. Wenn bedeutende Schreine auf einer Prozessionsstrecke nahe beieinander liegen – so dass zwischen ihnen jeweils nur ein Lied gespielt werden kann –, ist es diese Anrufung, welche die musikalische Struktur eines Auftritts entscheidend gestaltet, indem sie immer wieder zwischen die Aufführung einzelner Lieder tritt – dies geschieht aufgrund der Verteilung der Schreine im Raum der Stadt. Da ein *dyohlhâygu* aber nicht nur vor Schreinen, sondern eben auch am Anfang und Ende des Auftritts gespielt wird, öffnet und schliesst sich mit ihm der “Kreis” der Prozession gewissermassen akustisch und musikalisch.. Die vollständige Geschlossenheit des “Kreises” zu erhalten, ist auch am Bemühen des Flöte spielenden Leiters der Gruppe oder des Trommlers abzulesen, keine Pausen zwischen den einzelnen Liedern entstehen zu lassen und nach dem Ende der Aufführung eines Liedes unmittelbar das nächste folgen zu lassen. Das zyklische Prinzip kann schliesslich neben der wiederholten Anrufung des Musikgottes auch an jenem Lied erkannt werden, das nur an diesem Fest gespielt und vom Leiter der Gruppe nach eigenem Gutdünken zwischendurch immer wieder angestimmt wird.

Eine weitere Erklärung für das Aufrechterhalten der angesprochenen Kontinuität des Spiels soll hier ebenfalls erwähnt sein: Die Teilnahme an den grossen Stadtprozessionen hat den Zweck, die Zugehörigkeit zur Stadt zu signalisieren und aufrechtzuerhalten. Mit dem Abschreiten einer ganz bestimmten Route, die stets vom Haus der Gläubigen bzw. vom Instrumentenhaus der Musikgruppe zum jeweiligen Schrein und wieder zurück führt, wird sozusagen eine soziale Verbindung physisch nachgezeichnet – das kontinuierliche, alle Lieder miteinander verbindende Flötenspiel scheint dieselbe Funktion zu erfüllen.

Hinweg											
D	1	2	3	4	5	D	Pause				
0:39	8:07	4:50	4:07	4:19	8:03	0:37					
Rückweg											
6	D	7	D	8	D	9	D	10	D	11	D
4:25	0:38	3:49	0:36	2:24	0:34	8:52	0:36	~3:00	~0:38	~2:00	~0:38

Tab. I: Reihenfolge und Dauer der von *sunrise bāāsuri khalah* gespielten Stücke am 5. Tag vom *mohanî*, 2003. P: Pause vor dem Schrein von *indrani*. D: *dyohlhâygu*.

Das Zyklische in der musikalischen Struktur

Das Zyklische existiert in der Struktur der Newar-Musik schliesslich auch in von räumlichen und religiösen Bedingungen unabhängiger Form. Die Aufführung eines von der Querflötengruppe gespielten Stücks ist in Tabelle II illustriert.

<i>Dhalak</i> (AB)	<i>CC2</i>	<i>D</i>	<i>E F/G/H G</i>	<i>B2</i>	<i>CC2</i>	<i>D</i>	<i>E F/G/H G</i>	<i>B2 I/(CC2)</i>
<i>Bāāsuri</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>BBA</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>A (BBA)</i>
Tempo	lang-sam	(beschleunigend)	b.- schnell	langsamer werd.	l.	(b.)	b.- s.	v. (l.)

Tab. II. Trommelstück *dehra* für die Trommel *dhalak*.

Dem Querflötenspiel liegen Lieder zugrunde, welche aus zwei musikalischen Teilen bestehen und in gesungener Version dem Refrain (*hatwo*) und der Strophe (*litwo*) entsprechen. Die Refrain-Melodie (*bāāsuri*: A) wird ständig, normalerweise zwischen 10 und 20 Mal wiederholt, bevor die Strophen-Melodie (B) folgt, die nur zweimal gespielt wird. Danach erscheinen wiederum die mehrmals gespielte Refrain-Melodie, bis die Aufführung vollständig ist; ein solcher Durchgang kann jedoch mehrmals wiederholt werden. Es ist der Trommler, der nach eigenem Gutdünken die Dauer der einzelnen Teile der Aufführung bzw. die Anzahl der Wiederholung der Refrain-Teile und der Durchgänge bestimmt. Es stehen ihm mehrere Trommelmuster zur Verfügung: Falls er die Aufführung beginnt – meistens ist es aber der Leiter der Flötengruppe – spielt er eine Einleitung (*dhalak*: AB). Danach folgt in langsamem Tempo ein beliebig oft wiederholtes Muster (zuerst ein 8 Metrumsschläge umfassendes Muster C, dann dessen zweiter und halb so langer Teil C2, beide jeweils beliebig oft wiederholt; solche wiederholte Muster sind im Schema kursiv gesetzt). Nach – manchmal auch mit – einem nur einmal gespielten Muster (D) folgt die Tempozunahme und eine schnell gespielte Passage, die mit einem bestimmten, beliebig oft wiederholten Muster beginnt und aufhört (E und G) und dazwischen mit mehreren verschiedenen, wiederum mehrmals wiederholten und frei gewählten Mustern (F/G/H) gestaltet wird. Diese Tempoabfolge wird mit dem zweiten Teil der Einleitung (B2), nun langsamer werdend, abgeschlossen – der Anfang kehrt am Ende also wieder. Danach folgt die zweite für eine vollständige Durchführung nötige Tempoabfolge dieser Art; mit ihr bringen die Flötisten die Strophen-Melodie.

Das Zyklische in der musikalischen Struktur ist im Folgenden zusammengefasst und gemäss der Dauer der einzelnen, mehrmals wiederholten Elemente geordnet, beginnend mit dem kürzesten und daher am meisten wiederholten:

1. vier oder acht Metrumsschläge umfassende Trommelmuster
2. die Refrain-Melodie (auch die Strophen-Melodie wird wiederholt, jedoch nur einmal)
3. die Tempoabfolge langsam – beschleunigend – schnell – langsamer werdend
4. die Durchgänge, welche aus zwei der genannten Tempoabfolgen zusammengesetzt sind und gemäss den von den Flöten vorgetragenen Melodien die Abfolge $x_A + 2_B + x_A$ haben.



Abb.III. Eine Querflötengruppe am letzten Tag von *mohani*.

Abbilden von Natur-Zyklen oder Freude am Musikmachen?

Die "Zeitkunst" Musik ist prädestiniert, Zyklisches wiederzugeben und vielleicht sogar von der Natur vorgegebene Zyklen in veränderter Form nachzuzeichnen. Auch wenn kaum eine Musikform ohne Wiederholungsstrukturen auskommt, sind diese in der Musik der Newar offensichtlich enorm ausgeprägt. Ihre Ableitung von Natur-Zyklen liegt nahe, da das Leben nach wie vor durch den dichten und nach dem Jahreslauf gerichteten Festkalender strukturiert ist. Der Volksmund sagt, dass alle zwei Wochen ein grosses Fest stattfindet und dass die Zeit dadurch schneller vergeht. Aber auch der Beginn des Tages wird immer wieder von Neuem mit dem Gang zu den Quartier-Schreinen und den Opfergaben, die den entsprechenden Gottheiten dargebracht werden, rituell gekennzeichnet.

Der genauen Beziehung zwischen zyklischen Strukturen in den verschiedenen zeitlichen, räumlichen und musikalischen Bereichen müsste sicherlich noch weiter nachgegangen werden; es wäre wichtig zu klären, ob sie auch im Bewusstsein der Leute da ist. Doch auch wenn dies der Fall sein sollte, liesse sich die Motivation der Mitglieder von Musikgruppen für die Teilnahme an den religiösen Festen, Prozessionen und Ritualen wohl nicht allein durch die Pflicht erklären, Natur-Zyklen abzubilden. Zwar kann die Wahrnehmung des Zyklischen als göttliches Prinzip in der Mitwirkung der Gläubigen an den jährlich stattfindenden religiösen Anlässen erkannt werden, indem eine solche Tätigkeit als ein Sich-einordnen in den von Gottheiten vorgegebenen Zeitenlauf gesehen wird. Es werden aber auch uneigennützigere Gründe ausschlaggebend sein. Die musikalische Gestaltung an einem Anlass wie *mohanī* ist als für Gottheiten dargebrachtes Klangopfer interpretierbar – im Gegenzug nehmen die Musiker *prasād*, von diesen Gottheiten gesegnete Materialien, entgegen. An anderen Festen schliesslich überwiegt die reine – nicht selten auch durch Alkohol vergrösserte – Freude am Musikmachen und geht es darum, dabei zu sein, sich zu zeigen oder andere zu beeindrucken.

Das Tanzrepertoire in den Dörfern der Region Siatista, Nordgriechenland

von Christine Glauser

Einleitung

Im Rahmen meines Dissertationsprojektes habe ich mehrere Feldforschungen in der Region Siatista in der Provinz Kozani in Nordwestgriechenland durchgeführt. In meine Untersuchung einbezogen habe ich die Dörfer Galatini, Mikrokastró, Eratira, Pelekanos und Sisani, sowie die kleine Stadt Siatista.

Grob gesagt gibt es in dieser Region zwei Musikstile: einmal die von Blaskapellen gespielte Instrumentalmusik, die überwiegend Tanzmusik ist, und dann die lokalen Lieder, die sich in verschiedene Repertoires unterteilen lassen. Aus den letzteren habe ich für diesen Beitrag die Frauentänze ausgesucht. Abgesehen von den Verlobungen, wo früher Frauen wie Männer von blossem Gesang begleitet tanzten, existieren ausschliesslich von den Frauen und Mädchen gesungene und getanzte Lieder für folgende Anlässe: Weihnachten, Neujahr, Palmsonntag, Ostern und für den 1. Mai. An Ostern und am ersten Mai pflegten früher die Frauen in allen fünf erwähnten Dörfern zu tanzen. Der Tanz der Frauen an Weihnachten und Neujahr dagegen ist eine Besonderheit der Dörfer Galatini und Mikrokastró, und die Tänze am Palmsonntag gibt es sogar nur in Mikrokastró.

Obwohl ich im zweiten Teil noch näher auf die Frage der Struktur dieser Tänze eingehen werde, möchte ich bereits soviel vorwegnehmen: Von ihrer Struktur her können alle an die genannten Ereignisse gebundenen Frauentänze mit gutem Gewissen als ein Repertoire betrachtet werden. Die wichtigsten Grundschritte kommen bei Oster- und bei Weihnachtstänzen gleichermassen vor. Und Diskussionen zwischen den Frauen selbst, ob ein bestimmtes Lied nun ein Oster- oder ein Weihnachtstanzlied sei, illustrieren zusätzlich, dass es für die Unterscheidung nicht musikalische oder tänzerische Kriterien gibt, sondern dass allein die überlieferte Gewohnheit – man könnte auch sagen: die lokale Tradition – darüber entscheidet, an welchem Tanzereignis ein bestimmtes Lied gesungen werden kann.

Aus *emischer* Perspektive sind jedoch verschiedene Repertoires von Frauentänzen zu unterscheiden: Die strikteste Unterscheidung ist jene zwischen Weihnachts- und Neujahrstänzen einerseits und Oster- und Mai-Tänzen andererseits. Das Repertoire der Tanzlieder für Weihnachten und Neujahr ist identisch. Hingegen wäre es früher ganz undenkbar gewesen und ist heute höchstens aufgrund eines Irrtums möglich, eines der Lieder aus dem genannten Repertoire an einem Tanzereignis im Frühling zu singen; das Gleiche gilt natürlich umgekehrt für die Oster- und Mai-Tänze im Winter. Bei den Oster- und Mai-Tänzen handelt es sich um zwei sich teilweise überschneidende Repertoires: So gibt es einige Lieder, die sich so eindeutig entweder Ostern oder dem 1. Mai zuordnen lassen, dass sie praktisch nur an dem entsprechenden Tanzereignis gesungen werden. Diese Zuordnung hängt in vielen Fällen vom Text ab, gilt aber auch für die speziell an den Tanz mit der Spindel am Osterdienstag gebundenen Lieder¹. Daneben werden aber manche Lieder auch generell mit dem Frühling assoziiert und können sowohl an Ostern als auch am 1. Mai getanzt werden. Es ist gut möglich, dass diese Trennung von Oster- und Mailiedern früher noch strenger war als heute. Denn ich konnte im Frühling 2003 in Mikrokastró selbst sehen, wie mehrere Lieder sowohl an Ostern als auch am Vorabend des 1. Mai und am nächsten Tag getanzt wurden, nahm aber auch die entschiedene Aussage meiner ältesten Interviewpartnerin mit Interesse zur Kenntnis, dass Oster- und Mai-Tänze ganz und gar nicht das Gleiche seien, da man doch am 1. Mai nicht ein Lied über den Heiligen Georg singen könne. Dazu muss man wissen, dass das Fest des Heiligen Georg oft auf den Ostermontag fällt, was sich in entsprechenden Tanzliedern niedergeschlagen hat. Zu den Liedern für den Palmsonntag ist anzumerken, dass es sich wiederum um ein separates, aber sehr kleines Repertoire handelt. Nach diesem Einstieg möchte ich nun näher auf die Zusammenhänge von Tanz, Sozialstruktur und sozialen Werten eingehen.

Tanz als Inszenierung der Gemeinschaft

Ein erster Aspekt der Inszenierung der Gemeinschaft durch Tanz zeigt sich im Ort und im Kreis der Teilnehmenden des Tanzereignisses. In Mikrokastro, Pelekanos und Sisani finden die Frauentänze an den genannten Festen auf dem Dorfplatz statt. In Eratira pflegten die Frauen auf einem offenen Platz in der Nachbarschaft zu tanzen. Im Dorf Galatini wiederum, das aus zwei klar getrennten Dorfteilen besteht, pflegten die Frauen jedes Dorfteiles für sich auf einem als Tanzplatz dienenden Dreschplatz zu tanzen. Während also in Mikrokastro, Pelekanos und Sisani die Dorfgemeinschaft als ganze stellvertretend von den Frauen inszeniert wird, stand in Eratira die Zugehörigkeit zur Nachbarschaft und in Galatini jene zum eigenen Dorfteil im Vordergrund. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der in Galatini vollzogene Wandel: Wie gesagt fanden in der Vergangenheit diese Tanzereignisse getrennt in den beiden Dorfteilen statt. Nach einem Unterbruch von ca. 15-20 Jahren wurden die Ostertänze mit Unterstützung des Kulturvereines wieder belebt. Nun jedoch werden sie auf dem zwischen den beiden Dorfteilen gelegenen Fussballplatz als lokales Kulturevent der ganzen Dorfgemeinschaft inszeniert, an dem auch die Lokal- und Regionalpolitiker als Ehrengäste teilnehmen. In Eratira wiederum brach die Tradition der Ostertänze wegen des Bürgerkrieges (1944-49) endgültig ab, da 1948 auch die Mädchen im Teenageralter aus dem Dorf geflohen waren, um nicht von den Kommunisten zwangsrekrutiert zu werden. Auch die Mai-Tänze konnten sich nicht mehr lange halten. Doch für die Zeit um 1950 berichtete mir Rina Pitta folgende für unsere Betrachtungen interessante Begebenheit: Im ersten Jahr nach ihrer Heirat fiel der 1. Mai auf einen Montag, und tags zuvor war sie mit ihrem Mann und ihren Schwiegereltern an einer Hochzeit eingeladen. Gegen Ende dieses Hochzeitsfestes verschwand ihr Mann, da er vom Weingenuss müde geworden war. Rina vermutete sogleich, dass ihr Mann bei ihren eigenen Eltern war, und fand ihn dann dort schlafend vor. Sie freute sich sehr darüber, auch dort zu übernachten und am nächsten Morgen den 1. Mai in ihrer eigenen Nachbarschaft feiern zu können. Sie genoss das Fest auch entsprechend, doch bei der anschliessenden Rückkehr zu ihren Schwiegereltern musste sie eine tüchtige Schelte der Schwiegermutter über sich ergehen lassen: Ihre Abwesenheit am ersten Maifest seit ihrer eigenen Hochzeit wirkte wie ein Ausdruck mangelnder Loyalität gegenüber ihrer neuen Nachbarschaft und zugleich ihrer Schwiegerfamilie. Hätte sich das Ganze nicht mit jugendlicher Unüberlegtheit erklären lassen, so hätten bald böse Zungen das Ereignis als Indiz für ein Zerwürfnis zwischen Schwiegermutter und Schwiegertochter ausgelegt.

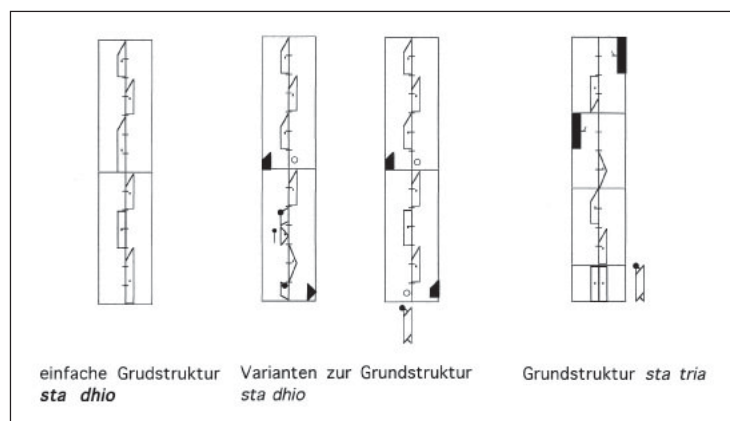
Ein weiterer Aspekt der Manifestierung von sozialer Ordnung und Werten der Dorfgemeinschaft ist die Reihenfolge im Kreis der Tänzerinnen. Jede Frau hatte ursprünglich ihren festen Platz in der Reihe, und dieser hing vom Datum ihrer Heirat ab: Je länger sie schon verheiratet war, desto weiter vorne durfte sie tanzen. Hinter den Verheirateten tanzten die Verlobten und erst am Schluss die ledigen Mädchen. Auf diese Weise wurde nicht nur die Bedeutung der Heirat ausgedrückt, sie wurde auch allen Mädchen mehr oder weniger sanft eingeschärft. Spätestens wenn die meisten Freundinnen bereits mit den Verlobten tanzten, wurde es für ein Mädchen unangenehm und beschämend, immer noch weiter hinten tanzen zu müssen. Wer nicht vor aller Augen als eine, die lange keinen Mann findet, zur Schau gestellt werden wollte, hatte alles Interesse daran, sich rechtzeitig zu verloben. Da damals sowohl die Frage der Heirat als auch die Schande, die sich bei einer Verspätung bei dieser "Erfüllung der Bestimmung jedes Mädchens" ergab, als Familienangelegenheit betrachtet wurde, waren die Eltern entsprechend bemüht, ihre Töchter so früh wie möglich zu verloben. Gerade in einem Dorf wie Galatini, wo eine frühe Verheiratung der Mädchen – oft schon mit 15 Jahren – lange ein wichtiger Wert war, waren deshalb die Frauentänze nicht nur eine Manifestation sozialer Werte, sondern auch eine Form der sozialen Kontrolle und des Druckes zur Konformität in dieser Hinsicht. Bis zum 2. Weltkrieg gab es in Galatini noch einen weiteren Brauch, der die Bedeutung der Heirat und die Frauentänze miteinander verband: Am Ostermontag pflegten die verlobten Mädchen von ihren Schwiegermüttern zum Tanz gebracht zu werden. War dann die Schwiegermutter an der Reihe, einen Tanz anzuführen, so benützte sie diesen Moment, um auch ihre neue Schwiegertochter tanzen und sich mit ihr zusammen von allen bewundern zu lassen.

Heute haben natürlich die alten Rangordnungen beim Tanzen der Frauen ihre Strenge verloren. Nur an Hochzeiten gelten noch immer einige unumstössliche Regeln der Reihenfolge beim Tanzen. Bei den

Frauentänzen dagegen tanzen nun oft Schwestern oder Freundinnen unabhängig von ihrem Alter oder Hochzeitsdatum nebeneinander. Einzig eine gewisse Priorität der älteren Generation lässt sich feststellen. Wo die Tänze vor Publikum aufgeführt werden, wie dies heute in Galatini der Fall ist, gewinnt zudem die Frage, wer neben wem tanzt, eine neue Dimension: Da nicht mehr genug Zeit vorhanden ist, um allen das Anführen eines Tanzes zu erlauben, entsteht eine neue Konkurrenzsituation, die mit einer möglichst gerechten Verteilung dieses Privilegs wenigstens über mehrere Jahre entschärft werden muss. Zudem kommt es immer wieder vor, dass bestimmte Frauen, die sich schlecht verstehen, nicht nebeneinander tanzen wollen, denn sobald der Platz im Kreis im Prinzip frei gewählt ist, impliziert das Tanzen nebeneinander gegenseitige Sympathie. Und somit wird es nun plötzlich zum Problem, wenn zwei miteinander zerstrittene Frauen nebeneinander tanzen sollen. Früher dagegen, als der Platz einer jeden im Kreis von ihrem Heiratsdatum abhing, hätten allenfalls auch Erzfeindinnen wohl oder übel nebeneinander tanzen müssen.

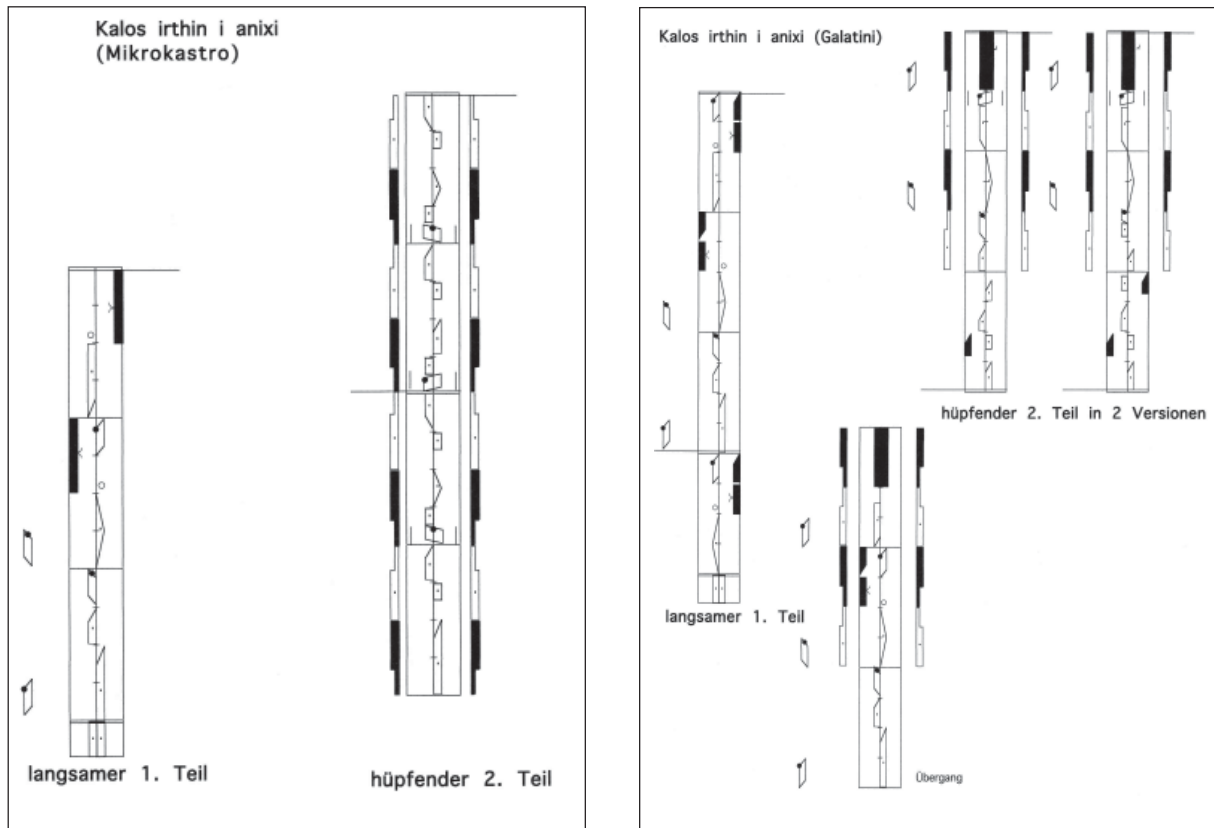
Struktur der Tänze

Im Gesamtrepertoire der Frauentänze gibt es zwei Grundstrukturen, auf der die Grundschriffe zu der überwiegenden Zahl der Tanzlieder beruhen. Diese beiden Grundstrukturen besitzen zwar keine lokalen *emischen* Namen, sind aber in der griechischen Volkstanzszene unter den Namen *sta dhio* und *sta tria* bekannt. Der Einfachheit halber werde ich diese Bezeichnungen auch hier verwenden. Unter den Tänzen, deren Struktur die Muster *sta dhio* oder *sta tria* zugrunde liegen, gibt es wiederum solche, bei denen ein langsamer erster Teil mit einem lebhafteren zweiten Teil abwechselt, und solche, bei denen dauernd die gleichen Tanzschritte getanzt werden. Somit ergeben sich vier mögliche Kombinationen, die auch tatsächlich vorkommen



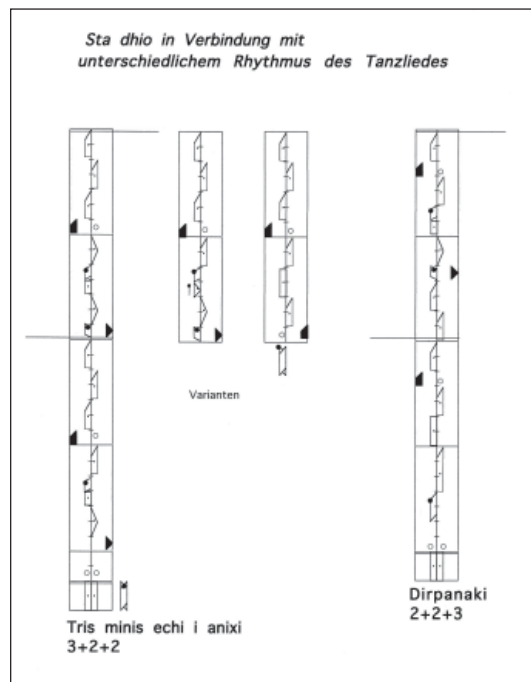
Aus vergleichender Perspektive ist nun besonders interessant, dass es Fälle gibt, wo das melodisch praktisch gleiche Lied mit den gleichen Grundschriffen im langsamen Teil, aber anderen Schritten im zweiten Teil getanzt wird. Ein solches Beispiel, wo dieser Unterschied auch für Nicht-Spezialisten leicht ersichtlich ist, sei hier kurz vorgestellt. Es handelt sich um ein Oster- und Mai-Tanzlied aus Mikroastro und Galatini, das mit den Worten *Kalos irthin i anixi* ("Willkommen Frühling") beginnt. Zunächst noch eine Zwischenbemerkung zur Musik: Die Frauen in den untersuchten Dörfern sind sich einig, dass die meisten Lieder von einem Dorf zum andern im Prinzip die gleichen sind, aber mit unterschiedlichem Akzent – was sprachlich wie musikalisch gemeint ist – gesungen werden. Speziell zwischen Mikroastro und Galatini ist die Ähnlichkeit zwischen den Liedern so gross, dass viele Leute sagen, manche Lieder der beiden Dörfer seien so gut wie identisch. Dies gilt auch für das vorliegende Frühlingstanzlied, wo die lokalen Unterschiede zwischen den beiden Dörfern im Gesang kaum spürbar sind, sehr wohl aber in den Tanzschritten. Der erste Teil jeder Strophe wird in beiden Dörfern mit Grundschriffen des Typs *sta tria* getanzt, der zweite Teil dagegen, der wegen seinem hüpfenden Charakter auch *richto* genannt wird, ist in beiden Dörfern unterschiedlich. In den Schritten des zweiten Teils von Galatini ist eine gewisse Ver-

wandtschaft zur Grundstruktur *sta tria* noch erkennbar. In Mikrokaastro dagegen sehen wir im zweiten Teil eine völlig andere Struktur, die man bei der Vermittlung dieses Tanzes in hiesigen Volkstanzkreisen wohl am eingängigsten als Zickzack bezeichnen würde.



Nach diesem besonders einfach zugänglichen Beispiel für lokale Unterschiede möchte ich noch ein Grundprinzip der auf *sta dhio* beruhenden Tänze zeigen, das allen erforschten Dörfern gemeinsam, aber keinesfalls auf dieses kleine Gebiet beschränkt ist. Wie schon gesagt ist das Muster *sta dhio* aus zwei Mal drei Schritten zusammengesetzt, die dem Grundrhythmus lang-kurz-kurz, lang-kurz-kurz folgen. Das Verhältnis von lang zu kurz kann dabei entweder 3:2 oder 2:1 sein. Für die tänzerische Grundstruktur spielt das keine Rolle. Eine Sichtung der Frauentanzlieder der erforschten Dörfer zeigt rasch, dass sowohl der musikalische Rhythmus 3+2+2 als auch 2+2+3 sehr häufig vorkommen. Aus musikalischer Sicht ist die Platzierung der Länge ein wesentlicher Unterschied, und in vielen andern Fällen trifft dies auch tänzerisch zu. So ging ich auch hier anfangs davon aus, dass die beiden Fälle als prinzipiell unterschiedliche, wenn auch verwandte Grundstrukturen zu betrachten seien. Eine genauere Analyse meines Materials aus Mikrokaastro hat mich jedoch etwas davon abgebracht. Da ich diesen Frühling in Mikrokaastro die Gelegenheit hatte, die Palmsonntag-, Oster- und Maitänze zu filmen, verfüge ich nun über ausführlicheres Material zur Illustration des Beginns von Tanzliedern. Zuvor hatte ich für manche Tanzlieder nur die Aufnahmen des Lokalfernsehens von Kozani, wo oft nicht sichtbar ist, wie die erste Tänzerin den Tanz beginnt. Bei diesem neuen Material habe ich nun mit Interesse bemerkt, dass in den überwiegenden Fällen der Tanz mit einem Schritt langer Dauer – meist mit dem rechten Fuss – begonnen wird, und zwar unabhängig davon, ob das Lied die rhythmische Struktur 3+2+2 oder 2+2+3 hat. D.h. im letzteren Fall beginnt der Tanz nicht zusammen mit dem Lied, sondern erst gegen Ende des ersten Taktes des Liedes (also z.B. mit dem fünften Achtel). Diese Beobachtung veranlasst mich, nicht mehr von zwei unterschiedlichen von *sta dhio* abgeleiteten Tanzstrukturen zu sprechen, sondern von einer tänzerischen Grund-

struktur *sta dhio*, die bei Bedarf parallel zur Musik verschoben wird, sodass dann die musikalischen und die tänzerischen “Taktstriche” nicht mehr zusammenfallen.



Das mag etwas gewagt klingen, doch die Beobachtung der einzelnen Realisationen der Tänze legt diese Interpretation nahe. Diese Interpretation wird zudem etwas weniger gewagt, wenn wir bedenken, dass eine vom Prinzip her ähnliche Verschiebung auf anderer Ebene, nämlich zwischen dem Beginn der musikalischen Phrase und dem Beginn der Grundschriffe in der tänzerischen Praxis in verschiedenen Kontexten – und gerade auch beim von instrumentaler Musik begleiteten Tanz – immer wieder zu beobachten ist, sei es, dass sie sich aus der unterschiedlichen Länge von musikalischer Phrase und Grundschriffen zwangsläufig ergibt, sei es, dass die beiden Phrasen eigentlich übereinstimmen, aber die betreffende Person sich nicht daran stört, irgendwo in der musikalischen Phrase mit den Grundschriffen zu beginnen und so einen ganzen Tanz in dieser Phasenverschiebung zu tanzen.

Schlussbemerkungen

Das vorgestellte Repertoire von Frauentänzen aus der Region Siatista eröffnet interessante Einblicke in die Verflechtung von Tanz und sozialer Ordnung. Ein erster Blick auf die Struktur der Tänze selbst offenbart zudem eine grosse Vielfalt an lokalen Eigenheiten, die bereits von einem Dorf zum andern auftreten. Eine noch weiter verfeinerte Analyse des lokalen Repertoires wird es erlauben, die Zusammenhänge zwischen Tanz und der Konstruktion lokaler Identität in den einzelnen Dörfern noch genauer herauszuarbeiten

1) Der Tanz mit der Spindel bildet den Abschluss der Ostertänze am späten Dienstagnachmittag. Ursprünglich dauerten die Ostertänze der Frauen drei Tage, vom Ostersonntag bis zum Osterdienstag. Inzwischen ist der Ostersonntag zu einem im Kreis der Familie gefeierten Fest geworden. Somit tanzen die Frauen nur noch am Nachmittag des Osterdienstags öffentlich, um so den Tanz mit der Spindel weiter zu pflegen.

Frauen, traditionelle Musik und Kommunikation in Mauretanien

von Susanne Böhm

Dies sind die Stichwörter meiner Doktorarbeit mit dem Arbeitstitel „*Zur Rolle der Musikerin in der Gesellschaft Mauretaniens: Tradition und Wandel von Informationsübermittlung und sozialer Vermittlung*“. Der Fokus ist auf die mauretanische Frau als Musikerin und auf die Kommunikation in der Gesellschaft gerichtet, bei der die Frau eine besondere Rolle als Übermittlerin von wichtigen Botschaften des familiären und gesellschaftlichen Lebens spielt.

Die Grundlage meiner Forschungsarbeit bildet die traditionelle Musik (*azawan*) der Mauren. Diese folgt einer expliziten Theorie, hat ihr bestimmtes Repertoire und wird von Berufsmusizierenden (Kaste der *griots*) gespielt, welche eine lange und spezielle Ausbildung dazu haben. Die traditionelle Musik ist ein Spiegel der Gesellschaft, so dass die Besonderheiten des Landes, über die musikethnologische Betrachtungsweise hinaus, zu berücksichtigen sind. Deshalb werden nach einer kurzen Information über das Land einige besondere Herausforderungen erwähnt, welche die Bevölkerung Mauretaniens bewältigen muss. Das komplexe Sozialsystem soll kurz beschrieben werden, danach wird auf einige Aspekte des Forschungsprojekts eingegangen, wobei der Schwerpunkt bei der Funktion der traditionellen Musik in der Politik und in der Entwicklungszusammenarbeit liegt.

Die Islamische Republik Mauretanien¹

Die Fläche des Landes beträgt 1'030'700 km², welche von etwa 2.8 Millionen Leuten bewohnt wird. Das ergibt eine Bevölkerungsdichte von nur 2,7 Einwohner pro km². Mauretanien gehört zu den am dünnsten besiedelten Ländern der Erde. Das Land besteht vorwiegend aus Wüste (Sahara). Der Abbau von Eisenerz und Kupfer, Fischfang und Viehzucht bilden die Grundlage der Wirtschaft.

Die Gesellschaft Mauretaniens wurde innert kürzester Zeit einem enormen Wandel unterworfen. Es gibt nach Schätzungen von Urbanisationsspezialisten kaum eine Stadt auf der Welt, welche in den letzten 50 Jahren ein so grosses Wachstum aufweist wie Nouakchott. Dies verdeutlichen die folgenden Zahlen:



Anteil der Verstädterung in Mauretanien:²

1950	2%
1962	7%
1977	22%
1983	25%
1988	35-40%
2000	50-60% (geschätzt)

Das Forschungsgebiet (gestrichelt) liegt schwerpunktmässig im Osten des Landes (Aioun) aber auch in der Hauptstadt Nouakchott. Die beiden östlichen Departemente gelten als Hochburg der traditionellen mauretanischen Musik.

Die Hauptstadt ist nicht nur deshalb interessant, weil dort der grösste Teil der Bevölkerung lebt, sondern weil praktisch die ganze Einwohnerschaft ihre Wurzeln anders wo im Land hat. Aus diesem Grund erhält man in der Hauptstadt sehr gute Informationen über das Leben im ganzen Land.

Herausforderungen Mauretaniens

Mauretanien liegt zwischen Nord- und Schwarzafrika. Daraus ergeben sich in verschiedenen Bereichen Spannungsfelder. Diese wirken sich auf den Alltag der Leute aus. Obwohl sich das Projekt vor allem mit der traditionellen Musik auseinandersetzt, ist es sehr wichtig, die Gesellschaft und ihre Probleme zu verstehen.



• Ethnische Zusammensetzung

Die Bevölkerung besteht ungefähr aus 20% (Weiss-)Mauren, 40% Haratin (Schwarze, sog. befreite Sklaven) und 40% schwarzafrikanischen Ethnien (vor allem Peulh, Soninké, Wolof). Die Zahlen sind ungenau, da sie politischen Zündstoff bergen. Die Schwarzen sind in der Regierung untervertreten, dort dominieren die Weissmauren.

Die Spannungen zwischen den verschiedenen Ethnien, insbesondere zwischen Mauren und Schwarzen, können die innere Stabilität gefährden. Bereits 1989 brach ein gewaltsamer Konflikt zwischen Mauren und Schwarzafrikanern aus. Dabei kam es zu Menschenrechtsverletzungen und Landesverweisen, die einen bis heute noch bestehenden Graben zwischen bestimmten Gruppierungen aufgerissen haben.

Innerhalb der Ethnien sind verschiedene Strukturen festzustellen. Die maurische Gesellschaft ist eine Kastengesellschaft (s. auch „Sozialsystem“). Heiraten zwischen verschiedenen Ethnien sind eher selten.

• Naturbedingte Probleme

Das Klima Mauretaniens ist vorwiegend ein Wüsten-, zum Teil ein Sahelklima. Immer wieder erleidet Mauretanien grössere und kleinere Naturkatastrophen. Es gibt Jahre, in denen praktisch kein Regen fällt und die sonst schon karge Vegetation noch spärlicher ist. Im Jahr 2004 wurde das Land von einer Heuschreckenplage heimgesucht, die in ländlichen Gebieten eine Nahrungsknappheit zur Folge hatte. Auch für 2005 werden Heuschreckeninvasionen erwartet, die die Nahrungsmittelversorgung bedrohen können. Diese Probleme führen zu einer noch grösseren Stadtflucht. Doch auch die Hauptstadt kämpft mit umweltbedingten Problemen, die Wasserversorgung wird immer schwieriger: sobald die Temperaturen in die Höhe klettern, sind viele Quartiere mit Wasser unterversorgt. Die Gründe für die Migration sind häufig umweltbedingt.

• Politische Situation

Mauretanien ist eine islamische Republik, nach der Verfassung von 1991 eine „islamische, unteilbare, demokratische und soziale Republik“. Seit 1984 ist der Präsident Maaouya Ould Sid'Ahmed Taya an der Macht. Im Juni 2003 misslang ein Putschversuch. Im November desselben Jahres wurde der Präsident wieder gewählt (bei diesen Wahlen wurde der Einsatz von *griotes* dokumentiert). Die Opposition erhob den Vorwurf des Wahlbetrugs. Seither herrscht eine gespannte Ruhe. Mehrere Male wurden Islamisten verhaftet und gewisse Parteien verboten.

- **Wirtschaftliche Lage**

Die Armut hat in den letzten Jahren stark zugenommen, die Landeswährung wurde innerhalb der letzten zwei Jahre stark abgewertet und die Preise der Waren (vor allem der Exportgüter) kletterten in die Höhe. Allerdings wurden in Mauretanien Ölvorräte gefunden, und ab 2006 soll das Öl wirtschaftlich genutzt und exportiert werden. Zur Zeit liegen alle Hoffnungen auf einem Ölboom. Was er für das Land jedoch wirklich bringen wird und wer letztlich davon profitiert, ist noch sehr ungewiss.

Sozialsystem

Die Forschung befasst sich mit der traditionellen Musik der weissen Mauren, eines berbero-phonon Volkes, das Hassaniya, einen arabischen Dialekt mit vielen Berberwörtern, spricht. Seine Abstammung ist sudanesisch, berberisch oder arabisch.

Das komplexe Sozialsystem besteht aus "Tribus", Fraktionen, Unterfraktionen. Die Gesellschaft setzt sich aus Kasten zusammen, wobei es zwei noble Kasten gibt: die Krieger und die Marabouts. Innerhalb dieser Kasten bestehen weitere Hierarchien (Emir, Chef der Tribus etc.). Die nichtadeligen Kasten sind die Kunden weisser Rasse der noblen Familien (*znaga*) und ehemals Abhängige der Krieger (Abhängige der Marabouts: *tlamid* oder *ashab*). Die schwarzen befreiten Sklaven (*haratani*) bilden ebenfalls eine Kaste. Zudem gibt es zwei kleinere Berufskasten: die Handwerker (*m'allmin*) und die Griots (*iggiw*). Manchmal werden auch die Jäger (*nmadi*) und Fischer (*imragen*) erwähnt, erstere sind jedoch Abhängige und zweite ehemalige Sklaven.

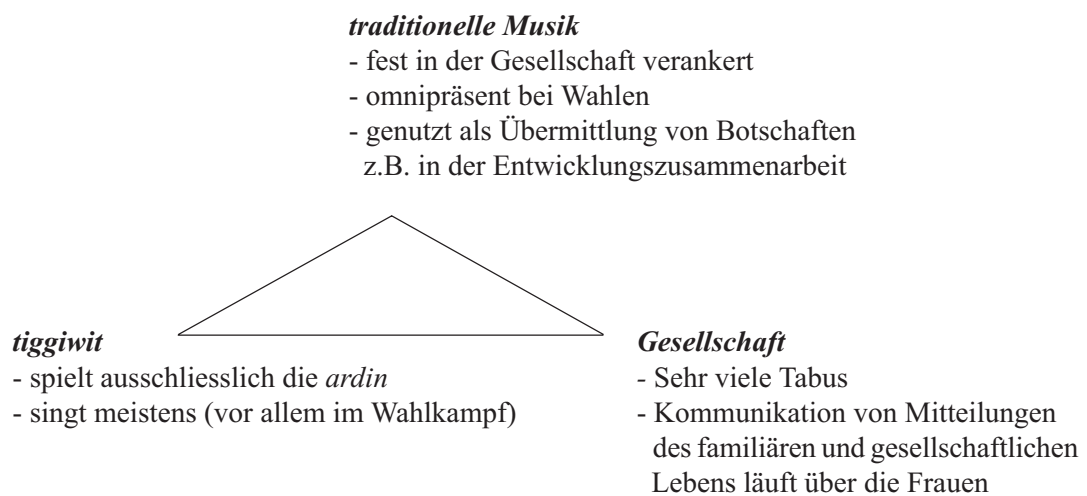


Griote Mint Abati mit ihrer Familie bei den Aufnahmen zur Kampagne „Sensibilisierung der Umwelt“.

Foto: Susanne Böhm

Das Forschungsprojekt

Einen Ausgangspunkt der Forschung stellt die *griote*, die mauretanische Berufsmusikerin, dar: “Griot, griote : Membre de la caste des poètes musiciens, dépositaires de traditions orales, en Afrique de l’ouest” (Dictionnaire Hachette encyclopédique), auf Hassanya als *iggiw* (m.), *iggawen* (m.pl.), *tiggiwit* (f.), *tiggawatan* (f.pl.) bezeichnet. Das Instrument der *tiggiwit* ist die *ardin*, pl. *irdiwan*, eine Winkelharfe, welche ausschliesslich von Frauen gespielt wird. Sie besitzt acht bis vierzehn Saiten und einen Resonanzkörper, welcher aus einer halbkugeligen, ausgehöhlten Kalebasse besteht und mit Leder überspannt ist. Hergestellt wird sie von der *griote*, einige Arbeitsschritte übernehmen die *forgerons* (Leute der Handwerkerkaste). Der zweite wichtige Punkt untersucht die traditionelle mauretanische Musik, ihre Instrumente und ihr Repertoire. Der dritte Aspekt beleuchtet die Kommunikation in der Gesellschaft, denn dort übernehmen die Frauen eine besondere Rolle als Übermittlerinnen von wichtigen Botschaften des familiären und gesellschaftlichen Lebens.



Das Forschungsprojekt setzt sich zum Ziel, die Rolle der Frau als Kommunikationsbrücke der Gesellschaft zur Rolle der Musikerin in Beziehung zu setzen, und untersucht, wie und weshalb diese Bereiche miteinander verknüpft sind: Ist die aussergewöhnliche Rolle der Frau in der traditionellen Musik mit ihrer besonders wichtigen Funktion in der Kommunikation erklärbar? Oder wurde die soziale Vermittlung durch die traditionelle Musik geprägt? Die Tabus und Regeln, welche die Kommunikation in der Gesellschaft bestimmen, haben sich kaum geändert (*sahwa*). Sie stammen aus der Zeit, als die Menschen in Zelten wohnten. Auf engstem Raum musste die Familie funktionieren, Streit und Konfrontationen unter Männern sollten unbedingt vermieden werden. Deshalb fiel vermutlich den Frauen die Rolle der Übermittlerin und Vermittlerin zu. Obwohl sich die Wohnform änderte, blieben Bräuche und kulturelle Eigenheiten aus dieser Zeit erhalten. In der Forschung wird die Rolle der Frau in der Gesellschaft und ihre Rolle als Musikerin ausgeleuchtet. In beiden Bereichen nimmt sie eine besondere Stellung ein, vor allem im Vergleich mit dem übrigen Westafrika.

Um diese Besonderheiten an aktuellen Beispielen zu illustrieren, sollen zwei typische Bereiche, in welchen heute die traditionelle Musik zur Übermittlung von Informationen und Botschaften eingesetzt wird, untersucht werden: die Funktion der Musik im Programm der politischen Parteien und in Projekten der Entwicklungszusammenarbeit. Damit wird ein weiterer Aspekt der Rolle der Musikerin als Übermittlerin von Informationen und als soziale Vermittlerin aufgezeigt. Obwohl in Projekten afrikanischer Entwicklungszusammenarbeit bereits mit einigem Erfolg traditionelles Theater und traditionelle Musik eingesetzt wurden, existieren kaum wissenschaftliche Arbeiten zu diesem Thema.

Weshalb wurden jedoch gerade die Bereiche der Politik und Entwicklungszusammenarbeit ausgewählt? Der Grund liegt in der Geschichte der traditionellen Musik und ihrer ursprünglichen Funktion. Traditionellerweise waren die *griots* eng mit der herrschenden Schicht verbunden, sie gehörten oft demselben Zeltlager an und spielten teilweise ausschliesslich für den Emir und dessen Familie. Politik und Musik bildeten durch die Funktionen der *griots* und dem Bedürfnis der Herrscher nach Berühmtheit, Popularität und Legitimierung ihrer Macht eine Symbiose.

Seit der Unabhängigkeit Mauretaniens im Jahr 1960 haben sich die Strukturen der Politik gewandelt. Es konnten politische Parteien gegründet werden, denn die Staatsform der islamischen Republik Mauretanien beruht auf demokratischen Prinzipien. Früher lobte ein *griot* den hohen Status einer Autorität oder von Mitgliedern der höheren Schicht und trug somit zur Erhaltung des hierarchischen Gefüges bei. Die Untersuchung geht davon aus, dass die heutigen Preissingenden noch diese Funktion oder wenigstens einen Teil davon innehaben. Die Politik bietet sich als ideales Gebiet an, um die Tradition und den Wandel von Informationsübermittlung und sozialer Vermittlung aufzuzeichnen. Denn die Musik der *griots* ist bei jedem Wahlkampf, bei vielen politischen Veranstaltungen und Anlässen omnipräsent. Die Frage ist nun, ob und was sich im Verhältnis der *griots* zu der herrschenden Elite geändert hat.

Erste Untersuchungen im Vorfeld der Präsidentschaftswahlen zeigen, dass sich die Funktion des Preisgesangs nicht gross verändert hat. Die Beziehung zwischen den *griotes* und ihren Auftraggebern scheint sich hingegen sehr verändert zu haben. Zwischen der singenden *griote* und den Präsidentschaftskandidaten besteht kaum noch eine Beziehung im Sinne von gemeinsamer Familie oder gemeinsamem Clan. Früher gehörte zu den grossen Familien und Clans automatisch auch die Kaste der *griots*. Heute ist es oft eine einfache Beziehung zwischen dem Auftraggeber und der Musizierenden, welche gegen Bezahlung eine Dienstleistung erbringt. Allerdings muss die *griote* ideologisch dem Auftraggeber nahe stehen, es ist unwahrscheinlich, dass eine Sängerin gleichzeitig den aktuellen Präsidenten und einen Oppositionspolitiker loben kann. Zudem gibt es in der Behandlung und Stellung der *griots* grosse Unterschiede, ob sie für Krieger- oder für Marabout-Familien im Dienst stehen. Die *griots* waren bei Kriegerfamilien feste Mitglieder des Zeltlagers, bei den Marabout-Familien jedoch seltener. Die *griots* waren für die Krieger wichtiger als für die Marabouts. Die einzige Sorge der Krieger schien der Erhalt der Privilegien ihrer Klasse zu sein. Der Emir war Chef der Kriegerkaste, sein Prestige basierte auf Macht und Kraft. Jede Mauretanierin und jeder Mauretanier legt heute noch grossen Wert darauf, welcher Kaste seine Familie angehört. Dementsprechend werden auch die Musiker eingesetzt: die zu den Kriegerfamilien gehörenden *griots* spielen auch für diese. Es gibt ganz selten Vermählungen zwischen Krieger- und Marabout-Familien, weil zwischen den einzelnen Kasten meistens gegen den Willen der Familien geheiratet wird. Die grossen Familienverbände sind immer noch sehr endogam. Nur Mitglieder der *griot*-Familien können traditionell musizieren (und müssen auch untereinander heiraten). Für Mitglieder höherer Kasten gilt das (öffentliche) Musizieren als sehr unschicklich und ist praktisch unmöglich.

Die Regierung Mauretaniens erklärte das Jahr 2003 zum „Jahr des Buches“. Die entsprechende Kampagne, welche mit einem Lied (El Kitab) von sämtlichen berühmten Berufsmusizierenden unterstützt wird, zeigt, dass die traditionelle Musik als Vermittlerin von Botschaften in der Politik sehr aktuell ist. Das Aussergewöhnliche bei dieser Kampagne ist jedoch, dass sich sowohl *griotes* der Regierungspartei als auch der Opposition zusammengeschlossen haben, um ein gemeinsames Lied zu produzieren. Dieses war während eines Jahres ständig im staatlichen Radio und Fernsehen zu hören und zu sehen.

In der entwicklungspolitischen Zusammenarbeit sind Frankreich, Japan und Deutschland die wichtigsten Geberländer. Die Schwerpunkte der Projekte liegen in den Bereichen der Demokratieunterstützung und in dem Erhalt der natürlichen Ressourcen, aber auch im Gesundheits- und Bildungsbereich. Maure-

tanien gehört zu den ärmsten Ländern der Welt und erhält Unterstützung in dreistelliger Millionenhöhe. Die einzelnen Entwicklungsprojekte haben zum Ziel, der Bevölkerung bestimmte Botschaften zu übermitteln. Dabei werden manchmal *griots* eingesetzt. Die Musik eignet sich besonders gut, da ein Grossteil der Leute nicht lesen und schreiben können. Das vorliegende Projekt will diese neuere Art von Kommunikation durch traditionelle Musik untersuchen. Zwei Projekte konnten bereits dokumentiert werden: eine Kampagne gegen AIDS im Rahmen eines Gesundheitsprojektes und eine Initiative zur Sensibilisierung der Bevölkerung für Umweltthemen. Gerade bei der AIDS-Kampagne hat sich gezeigt, dass mit Hilfe der Musik sehr sensible Themen relativ einfach an die Leute übermittelt werden können.

¹ Quelle der Zahlen und der Kartenausschnitte: www.Mauretanien-Wikipedia.htm, 2004.

² Quellen: Laborie et al., 1988 und ONS Nouakchott.

Musikethnologie und Musikberichterstattung in den Printmedien

von Marc-Antoine Camp

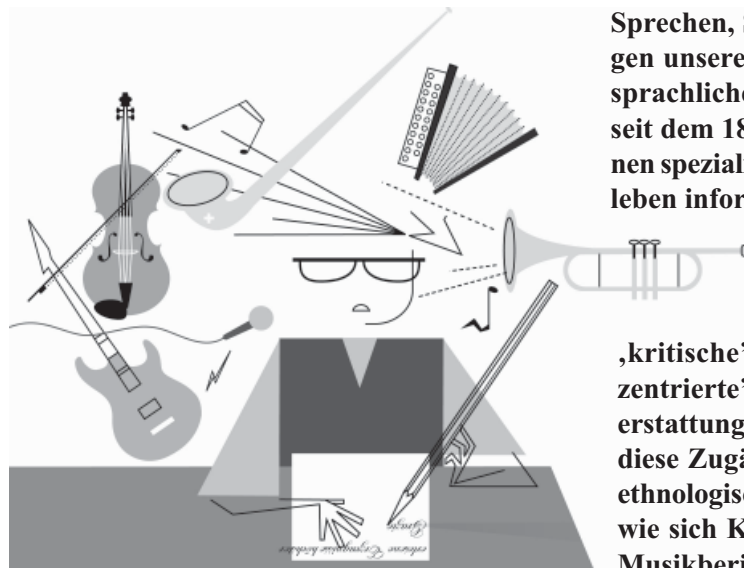


Illustration: Niklas Briner

Sprechen, Schreiben und Lesen über Musik prägen unseren Umgang mit ihr. Ein Forum für die sprachliche Kommunikation über Musik bieten seit dem 18. Jahrhundert die Printmedien, in denen spezialisierte Berichtersteller über das Musikleben informieren und urteilen. Ihre Texte lassen

sich nach Art des Zugangs zur Musik unterscheiden und idealtypisch als ‚romantizistische‘, ‚kritische‘, ‚musikerzentrierte‘, ‚performancezentrierte‘ oder ‚werkzentrierte‘ Musikberichterstattungen verstehen. An Beispielen möchte ich diese Zugänge illustrieren und aus einer musikethnologischen Perspektive die Frage diskutieren, wie sich Kultur- und Kunstverständnisse in der Musikberichterstattung niederschlagen.¹

1. Erweiterter Fokus der Musikberichterstattung

Im Wintersemester 2000/01 habe ich am Musikethnologischen Archiv der Universität Zürich eine Veranstaltung über Musikkritik organisiert, in der die Beziehungen von musikethnologischer Forschung und Musikberichterstattung ins Licht gerückt wurden, Studierende Tonträgerrezensionen verfassten und in einer Tageszeitung publizierten. Angehende Musikethnologen, so die selbst gesetzte Vorgabe, sollen sich als künftige Spezialisten für traditionelle und populäre Musik in der Schreibpraxis und Wissensvermittlung üben können sowie Fragestellungen der Musikpublizistik kennenlernen. Dass ich dabei den Fokus auf Zeitungen als Medium der Musikbeiträge gerichtet habe, mag angesichts der Bedeutung von Radio, Fernsehen und Internet als Anachronismus erscheinen. Doch sind Musikbeiträge in den verschiedenen Medien hinsichtlich des Ziels des Informierens funktional äquivalent, so dass einige Beobachtungen bei Zeitungen auf andere Medien übertragbar sind. Ferner haben Printmedien zwar nicht die grosse Distributionsreichweite des Internets, erlangen aber gerade in der Selektion und Aufbereitung der immensen Informationsfülle eine zunehmende Bedeutung. Und schliesslich nutzen Zeitungen in ihren Online-Ausgaben ebenfalls das neuere Medium Internet.

Anstoss zum Thema der Veranstaltung gaben zwei Gegebenheiten. Einerseits sehen sich Musikethnologen wie Vertreter anderer wissenschaftlicher Disziplinen den sich verstärkenden Forderungen gegenüber, mit der Öffentlichkeit in einen Dialog zu treten und für unterschiedliche Leserkreise in angemessener Form Orientierungswissen bereitzustellen (vgl. Ruhmann/Perrin 2003). Andererseits ist angesichts eines umfangreichen und vielfältigen Musikangebots eine Nachfrage nach musikethnologischem Wissen in der Öffentlichkeit anzunehmen. Gerade diejenigen Musikstile, die zum Gegenstandsbereich der modernen Musikethnologie gehören, dominieren das schweizerische Musikleben. In der Gegenwart regionaler Blas-, Chor- und Volksmusik, in der schon Jahrzehnte währenden Präsenz der anglo-amerikanischen

Populärmusik und im Aufkommen verschiedenster fremder Musikstile nehmen Musikethnologen als “cultural brokers” eine wichtige Rolle in der Vermittlungsarbeit zwischen Musikern und Publikum ein (vgl. Welz 1996).

Insbesondere die Bedeutung der Populärmusik und deren Anerkennung als “Kultur” wirkte sich bereits seit längerer Zeit auf die Musikberichterstattung aus. Mathias Döpfner wies in seiner Untersuchung der Musikkritik nach 1945 darauf hin, dass die Kritik populärer Musikformen 1959 zuerst bei der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, im Laufe der 1960er Jahre auch bei anderen überregionalen Zeitungen Deutschlands Eingang fand. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* hat auch als erste überregionale Zeitung Deutschlands 1981 einen Populärmusikspezialisten als festen Musikredakteur eingestellt (Döpfner 1991:206f.). Diese Entwicklung vollzogen viele andere Tageszeitungen allmählich nach. Eine Untersuchung kulturjournalistischer Beiträge in den deutschen Printmedien aus dem Jahre 1993 ergab eine geringere Zahl von Musikberichterstattungen über Kunstmusik europäischer Tradition gegenüber denjenigen über Populärmusik, was allerdings an der hohen Zahl von Ankündigungen und Vorschauen in dieser Musiksparte liegt (Stegert 1998:127-135). Eine jüngere Untersuchung des Feuilletons von vier grossen deutschen Tageszeitungen in der Zeitspanne von 1983 bis 2003 kommt zum Schluss, dass “Rock- und Popmusik [...] nicht einfach neben die sogenannte E-Musik getreten ist, sondern diese in der Berichterstattung ein gutes Stück verdrängt hat” (Reus/Harden 2005).

Die letzte für die Schweizer Printmedien durchgeführte Studie der Musikberichterstattung stammt vom Beginn der 1990er Jahre. Eine quantitative Inhaltsanalyse der auflagestärksten Zeitungen der Deutschschweiz und einiger weniger aus der Romandie belegte eine Zunahme von “Pop/Rock”-Themen gegenüber Datenerhebungen aus den Jahren 1975 und 1980 (Hänecké 1992:109, vgl. Saxer 1998:234, 237). Indes waren die Musikredaktionen – mit Ausnahme von *Blick* und *Sonntagsblick* – personell am besten dotiert für den Bereich “Klassik/Oper/Operette”, so dass die Musikbeiträge in diesem Bereich nach wie vor am zahlreichsten in Zeitungen vertreten waren (32.6%); seltener waren Berichte zu “Rock/Pop” (16.6%), “Volksmusik” (15.9%), Jazz (8.6%) und verschiedenen anderen Themen (24.4%) (Hänecké 1992:7-9, 72-75). Generell fanden sich in der Platzierung der unterschiedlichen Musiksparten markante Unterschiede. Im Feuilleton behandelte nur gerade jeder fünfzigste Musikartikel die “Volksmusik”, während diese in den Lokal- und Regional-Seiten mit fast einem Drittel die dortige Musikberichterstattung dominierte (Hänecké 1992:95f.). Diesbezüglich wäre denn auch die den Zeitraum 2001-2 abdeckende Untersuchung der Feuilleton-Seiten der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und der *Süddeutschen Zeitung* zu sehen, in denen über die Hälfte der Musikartikel der Kunstmusik europäischer Tradition (“Alte Musik, Klassik, Neue Musik, Oper”) und fast die Hälfte aller Aufführungskritik der “Oper” gewidmet waren (Leyendecker 2002:78-80). Dies sagt zunächst einmal etwas darüber aus, was Zeitungsredaktionen von den Vorstellungen ihrer Zielgruppen über den Inhalt des Feuilletons annehmen, nämlich dass darin “Kunst”-Musik behandelt wird, zu der die “Volksmusik” nicht hinzugerechnet wird.

Schleichend Eingang ins Feuilleton hatte, wie erwähnt, die Populärmusik gefunden. Inzwischen haben Umfang und innere Vielfalt der uns umgebenden Populärmusik aber stark zugenommen. Gründe dafür sind die fortwährende Dynamik populärmusikalischen Wandels, das Wachstum der “world music” seit den 1980er Jahren, die in neuester Zeit feststellbare Erstarkung lokaler Populärmusik-Produktionen sowie die Zunahme von Crossover-Projekten und von musikspartenübergreifenden Veranstaltungen. Die Kunstmusik europäischer Tradition seinerseits pflegt einen Kanon der populärsten Werke in ihren Konzertreihen, unterliegt mehr und mehr den Marktbedingungen und fördert ihre eigene Popularisierung. An der ersten *Tonhalle Late*-Veranstaltung beispielsweise (vgl. luc 2002), bei der die Zürcher Tonhalle für ein junges Publikum Kunstmusik-Konzert und House-Party zu verbinden suchte, spielte das Orchester den *Till Eulenspiegel*, danach legte im Garderobenfoyer, das in eine Lounge verwandelt worden war, ein DJ

eine Populärmusik-Bearbeitung von *Also sprach Zarathustra* auf. Sind Richard Strauss' Werke heute einzuordnen als "europäische Kunstmusik des 19. Jahrhunderts", als orchestrale oder elektronische "Klangkomposition", als "Populärmusik", als "Tanzmusik", ferner als "Filmmusik", "Muzak"-Klänge oder als "Klingelton" für Mobiltelefone?

Das musikalische Angebot ist heute nicht nur vielfältiger geworden, sondern auch nicht immer einfach in Kategorien wie "Klassik" und "Populärmusik" zu unterteilen. Wie die Musik selbst wandelt sich das Verständnis solcher Musikkategorien, werden weitere Differenzierungen relevant, entstehen neue Bezeichnungen wie "world music". Bei statistischen Inhaltsanalysen der Musikberichterstattung wird man sich deshalb verstärkt mit der Definition von Musiksparten auseinandersetzen müssen (vgl. Saxer 1998:228f.). Orientierungswissen im Umfeld der gefeierten populärmusikalischen Vielfalt oder – je nach Standpunkt – der beklagten kulturellen Beliebigkeit kann dabei die moderne Musikethnologie bieten. Da musikalische Vielfalt das eigentliche Thema dieser Disziplin ist, kommt ihr unbezweifelbar eine wachsende Bedeutung zu.

2. Durch Sprache ein Hörerlebnis vermitteln

Während statistische Inhaltsanalysen die Erweiterung der Themenfelder in der Musikberichterstattung zeigen, gibt eine Untersuchung ausgewählter Texte Aufschluss über die unterschiedlichen Zugänge zur Musik, wie sie einzelne Berichterstatter wählen. Bei einer solchen Untersuchung ist der Fokus zu richten auf die Behandlung musikalischer und musikbezogener Sachverhalte in ihrer medialen Inszenierung, bei Printmedien also in ihrer sprachlichen Repräsentation.

In der traditionellen Form der Musikkritik ist der Journalist an zwei Kommunikationsanlässen beteiligt, einem musikalischen und einem sprachlichen, deren gemeinsames Objekt das musikalische Werk in seiner Aufführung ist. In dessen zeitlich distanzierter und in Sprache übersetzter Festschreibung werden einerseits kognitive Muster ästhetischer Erfahrung des Rezensenten offen gelegt, andererseits einem heterogenen Lesepublikum Benennungsressourcen, ästhetische Kategorien und Interpretationsmuster angeboten. Die sprachliche Benennung kann sowohl dem Leser durch Vermittlung von Fachwissen neuartige Möglichkeiten der Einordnung eröffnen, als auch Wahrnehmungsmuster in sprachlichen Stereotypen zementieren.² Folgender Ausschnitt aus einer Musikberichterstattung zeigt die Bedeutung der Sprache bei der Vermittlung.

"Türkische Musikkultur hautnah

[...] "Eine Stimme erhebt sich in klagendem Ton, begleitet von Laute und Gitarre, umspielt von einer Geige, von den schleppenden Schlägen einer Trommel vorangetragen. Die menschenleere Einsamkeit der Steppe, die langen Stunden der Ereignislosigkeit, die Kargheit des Hochgebirges, die fruchtbaren Ebenen und das pulsierende Leben der Städte – sie müssen die tröstende Melancholie, den seufzenden Kummer und den tiefen Ausdruck dieser Musik geboren haben.

[...] schwarze Tücher verhängen die Wände der kargen Halle [...], lassen der Phantasie freien Raum, es riecht nach türkischem Essen. Es spielen Kemal Kahraman, alevitischer Kurde aus Ostanatolien, und die ‚Grup Ezginin Tadi‘ – vier begnadete Musiker, Geschichtenerzähler ihrer Kultur, Improvisationskünstler. Letzteres zeigte sich in der Natürlichkeit, mit der die Musiker die Lücke im Programm zu schliessen wussten, die sich durch die Absage der Tanzgruppe [...] aufgetan hatte. [...]

[...] Dass die Gitarre zeitweise Opfer der kraftvollen Verstärkung der anderen Instrumente war, wurde in zwei wundervoll gefühlvollen Liedern [mit Gitarrenbegleitung] aus-

geglichen [...]. Welch eine Ruhe und tiefe Schönheit von dieser jungen Stimme ausging, lässt sich nur schwer in Worte fassen – man muss sie einfach gehört haben.

Deutlich spürte man die Bereitschaft der Zuhörer, sich der fremden Kultur zu öffnen, vorurteilslos in eine Musik- und Lebensart einzutauchen, die so fern von der eigenen dennoch mitten ins mitteleuropäische Herz trifft. [...]” (SH 2000).

In diesem ‚romantizistischen‘ Musikbericht malt der Rezensent ein Bild, wie es sich ihm durch Wirkungen des Raums, des Geruchs und der Musik eingestellt hat. Subjektive sinnliche Wahrnehmungen vermittelt er durch Assoziationen, was jedoch gleich zu Beginn in einen problematischen Geo-Determinismus umschlägt, indem eine Kausalität zwischen den verschiedenartigen Lebenswelten einerseits und der in der Musik wahrzunehmenden melancholischen Gefühls-Charakteristik der Anatolier andererseits suggeriert wird. Den Musikern wird ferner “Natürlichkeit” zugeschrieben und damit vor allem die Erwartung zum Ausdruck gebracht, dass die Auftretenden ihre Musik aufrichtig spielen, aber nichts “vorspielen” sollen; die Identität von Musikerperson und Individuum ist demnach zu wahren (vgl. Frith 1992).

Die Musik selbst benennt der Autor nicht durch präzise Fachtermini, sondern deutet sie mit allgemein verständlichen und lebhaften Metaphern an (die Singstimme “erhebt” sich zu “schleppenden” Trommelschlägen). Gänzlich verzichtet er auf eine Beschreibung der Singstimme; mit dem Unsagbarkeitstopos (“lässt sich nur schwer in Worte fassen – man muss sie einfach gehört haben”) problematisiert er geradezu jede Verbalisierung klanglicher Sachverhalte. Stattdessen rückt er für sich die fremde Musik in spürbare “Hautnähe”, was jedoch mit einer gewissen Unvertrautheit des Autors gegenüber dem Fremden kontrastiert: Den Anlass als Präsentation “türkischer” Musikkultur auszugeben, ist missverständlich, da Musik aus verschiedenen Gebieten Anatoliens präsentiert wurde und ein Kurde dem Ensemble vorstand.

Der Autor berichtet, wie die Musikhörer “vorurteilslos” für die fremde Musik “sich geöffnet” haben. Eine solche Haltung ist sicherlich auch eine wünschenswerte Vorbedingung für Musikkritik. In diesem Beispiel führt aber gerade die Empfänglichkeit des Autors etwas vorschnell zum Verständnis der fremden Musik. Der Autor vertraut darauf, dass durch Identifikation das Verstehen einer Musikkultur gewährleistet ist. Seine Assoziationen mit dem Bekannten mögen das Fremde zugänglich und vermittelbar machen; Selbstverständnisse der Musiker und die Musik selbst stellt der Autor jedoch ungenau, inadäquat oder gar nicht dar. Musikethnologen, die von andauernden Missverständnissen bei interkulturellen Kontakten gezeichnet sind, misstrauen dem unmittelbaren Verstehen.

3. Der Kannibalismus des globalisierten Marktes

Gegenteil der einführenden Annäherung, die letztlich zu einer vereinnahmenden Identifikation führen kann, ist Distanziertheit. Eine solche Haltung nimmt der Autor des folgenden Berichts über ein Festival ein. “Überfordert” durch die grosse Zahl auftretender Ensembles und dargebotener Stile ist der Berichterstatter hier gar nicht in der Lage, Musik offen zu empfangen.

“[...] Am Samstag und Sonntag prallten [am Paléo Festival in Nyon] Welten aufeinander. In einer dreistündigen Tour de Force begeisterten die Zigeunerensembles Taraf des Haïdouks und Fanfare Ciocarlia aus Rumänien, Esmá Redzepova aus Mazedonien, Maharaja aus Nordindien und Los Gitanos de Jerez aus Spanien. Zur gleichen Zeit operierten nebenan die Kölner, Berliner und Münchner Elektroniktütler Decomposed Subsonic, Ricardo Villalobos und Tobi Neumann mit minimalistischen und experimentellen House-Beats, die Brasilianerin Daniela Mercury gab poppigen Eklektizismus und Akrobatikeinlagen zum Besten, die 20jährige Kelis zelebrierte Soul, Hip-Hop und Frauenpower. Einzig der kapverdische Gitarrist Teófilo Chantre blickte betrübt ins halb

leere Rund: Nur wenige hatten in der überschäumenden Party Zeit gefunden, seiner filigranen Kunst zu frönen. [...]

In der Festivalrealität führt Globalisierung zur Vielfalt - nicht nur in Nyon. Früher war's meist anders: Jazz-, Rock- oder Countrymusiker duellierten sich und massen sich miteinander, und der kompetente Zuschauer konnte die Spreu vom Weizen, die Hoffnungsträger von den Retortenprodukten trennen. Heute wird das Publikum (und der Kritiker) durch ein überbordendes Angebot überfordert; man kennt sich in vielen der gebotenen Stile nicht mehr aus und würdigt die Darbietungen mit seinen Mitteln: mit einem Sinn für exotische Reize. Deshalb vielleicht werden Konzerte nicht sonderlich kritisch betrachtet.

Kurios und indifferent jedenfalls muteten gelegentlich die Publikumsreaktionen an - so etwa beim Themenblock «Le Temps des Gitans»: Bevor die Flamencotänzerin überhaupt begonnen hatte, kreischten die Zuschauer; als sich die indische Tänzerin mit ihrem farbigen Kleid um ihre Achse drehte, drohte das Zelt zu platzen; und warum Esma Redzepova einmal mit verschleiertem Gesicht sang, wusste zwar keiner, aber doch jubelte fast jeder. War die Musik schmissig und tanzbar, ging alles gut; sangen aber etwa Maharaja aus Rajasthan eine längere Einleitung, grölten die Zuschauer belustigt mit oder plauderten.

Dass Weltmusik eine Populärmusik geworden ist, ist gut. Wenn Musiker fremder Kulturen aber bloss lächeln, ihre Turbane schwenken oder in farbigen Tüchern herumhüpfen müssen, um ein Publikum zu begeistern, erinnert das ans ausgehende vorletzte Jahrhundert, als man exotische Völker mit grossem Interesse im Menschengarten bewunderte. [...]” (Burkhalter 2001).

Mittels gewahrter Distanz zum Musikereignis verfasst der Autor eine ‚kritische‘ Berichterstattung, in der eine Publikumsschelte den Leser zum Nachdenken anregen soll: Um bei Festivalbesuchern anzukommen, müssen Auftritte typisch inszeniert und an bestimmte Aufführungsbedingungen angepasst werden (vgl. Burkhalter 2003). In der Vielfalt des Unbekannten erscheint alles als unterschiedslos und gleichermassen fremd, so dass nur ausgefallene und auffallende Inszenierungen die einzelnen Darbietungen voneinander abheben können. In der “Festivalisierung kultureller Vielfalt” präsentieren sich deshalb die einzelnen Musikensembles als Vertreter einer bestimmten Kultur und statten sich dafür mit exotischen Markenzeichen aus (vgl. Welz 1996:300f.). Diese Zeichen wiederum bilden den Rahmen einer Leinwand, auf welche die Festivalbesucher ihre ethnozentrischen Imaginationen projizieren können. Dabei entwickelt das Publikum für die fremden Klänge und für die Intentionen der Musiker jedoch kein richtiges Verständnis. Unter den Bedingungen einer solchen neo-kolonialistischen Festivalindustrie wird musikkulturelle Differenz als solche zur Ware gemacht und das Fremde in der Marktlogik “kannibalistisch” dem Eigenen eingepasst (vgl. Root 1996).³

Auch Exponenten nicht-westlicher Populärmusik wenden sich zuweilen gegen Exotik-Erwartungen des Publikums. Ein Rapper aus Senegal betont in einem Interview geradezu die Gleichartigkeit musikalischen Schaffens unter den Bedingungen globaler Verflechtungen: “[...] wir weigern uns, exotisch zu sein. Wir sind wie alle Jugendlichen auf dieser Welt. Wir ziehen uns an wie sie, hören die gleiche Musik, fühlen ähnlich” (zit. in Rutledge 2001). Das Musiker-Interview, das zuweilen als Marketing-Strategie des Personalisierens auf die Bestätigung von Publikumserwartungen zielt, ist hier ein Korrektiv zu jener fremd-determinierten Kulturalisierung und Differenzsetzung, dessen Ziel allein das Exotik-Erlebnis ist. In solchen ‚musikerzentrierten‘ Beiträgen, um einen weiteren Typus der Musikberichterstattung zu benennen, erhalten Musiker also die Möglichkeit, ihre Intentionen und Selbstverständnisse darzulegen und ein Selbstbild dem Publikum zu präsentieren. Auch in musikethnologischen Publikationen nehmen die Stimmen der musikalisch schaffenden Individuen zunehmend mehr Raum ein; Individuen sind nicht allein Vertreter einer fremden Kultur, ebenso wenig ihre Aussagen immer für eine Musikkultur generalisierbar.

4. Autonomie des Musikberichterstattung?

Musikberichterstatter lassen sich also nicht immer von den unmittelbaren ästhetischen Wirkungen eines Musikereignisses vereinnahmen. Viele halten einen kritischen Abstand und diskutieren die Rahmenbedingungen musikalischer Produktion und Rezeption. Zur Wahrung einer solchen Distanz hat der Musikberichterstatter aber seine Autonomie gegenüber der Festivalindustrie und den Akteuren der “creative industries” zu behaupten. Allerdings wurde gerade in Frage gestellt, ob dies dem Musikberichterstatter überhaupt möglich ist, da er selber oft in Aktivitäten und Beziehungsnetze der Musiker, Musikveranstalter, Vertreter von Tonträgerlabels und Förderungsinstitutionen verstrickt ist. Verschiedentlich finden sich Hinweise, Musikkritik werde zum “Marktbericht für den Konsumenten” (vgl. Braun 1972:127, 133) oder – wie in deutschsprachigen Publikationen aus der Zeit um 1970 wiederholt festgestellt – könne nur “Reklame” sein (vgl. Adorno 1997a:588, Dibelius 1971, Helga De la Motte-Haber 1972).

In der erwähnten Untersuchung anfangs der 1990er Jahre gaben in der Schweiz arbeitende Musikredaktoren und Journalisten in einer Befragung an (Hänecke 1992:19-45), sich unter anderem als Förderer von Musikern und Veranstaltungen zu sehen, so dass ihre Beiträge als Reklame und Zeitungen als Teil der privatwirtschaftlichen Kulturunterstützung gesehen werden können; in der gegenwärtigen musikalischen Vielfalt kommt der Möglichkeit der Medienpräsenz als Kulturförderung wahrscheinlich eine noch grössere Bedeutung zu. Die in der Studie Befragten sagten auch, dass sie ihre Autonomie zwar gegenüber Tonträgerfirmen und Veranstaltern grundsätzlich wahren können, diese aber Druck auszuüben versuchen; Marketingabteilungen grosser Unternehmen der Tonträgerindustrie vergeben beispielsweise Interviews nur an ausgewählte Agenturen und Journalisten, deren Arbeit sie hinsichtlich ihres PR-Wertes positiv beurteilen (Künzler 2002). Andererseits übernehmen Redaktionen und Journalisten, die oft unter Zeitdruck immer weitere musikalische Bereiche in jeweils geringer Zeilenzahl – ein Bruchteil des *20-Minuten*-Arbeitsweges – abzudecken haben, die Marketingtexte, die ihnen die Tonträgerindustrie, PR-Stellen und Informationsdienste zur Verfügung stellen. Angesichts der begrenzten Ressourcen der Zeitungsredaktionen, die zur Bewältigung des ausdifferenzierten Musiklebens und des erweiterten Kulturverständnisses auf solche professionalisierte, zeitungsexterne Zuträger zurückgreifen müssen, haben die Autoren in den Schlussfolgerungen der Untersuchung anfangs der 1990er vor einem “Autonomieverlust der Presse, ja des gesamten Mediensystems” gewarnt (Hänecke 1992:111f.).

Die Auswirkungen einer Instrumentalisierung der Presse wäre indes hinsichtlich des tatsächlichen Einflusses der Medien zu bemessen. Verfehlt ist beispielsweise die Vorstellung, Musikberichterstattung sei ein wirkungsmächtiges Instrument zur Beeinflussung der “Massen”, die – so die bekannte These – in der Zeitung am Tag nach dem Konzert sich informieren, ob es ihnen gefallen hat (vgl. Adorno 1997a:574). Die Publikation einer Tonträger- oder Veranstaltungsankündigung in den Medien erzeugt zwar einen Marketingeffekt. Doch so wie Reklame noch kein Garant für den Absatz eines Produktes ist, so lässt sich der Erfolg eines Tonträgers oder eines Musikereignisses nicht allein aus seiner Medienpräsenz begründen. Peter Wicke hat darum der Musikberichterstattung über Populärmusik eine “Indikatorfunktion” zugewiesen. Der Musikkritiker verkörpert dabei “eine Art idealtypischen Hörer, der als Indikator der zu erwartenden Nachfrage vor allem für den Prozess der Tonträgervermarktung von Bedeutung ist”, also eine Einschätzung des nicht voraussehbaren “kommerziellen Potentials einer Produktion vorwegnimmt und so kostspielige Investitionen in deren Verbreitung erspart”. Nach Wicke dienen die Musikkritiker der Tonträgerindustrie als Markttester neuer Musikproduktionen.

Allerdings gilt dies nur für grössere Musikproduktionen. Musikethnologen, die sich für musikkulturelle Vielfalt einsetzen und weniger bekannten Volks- und Populärmusikern jenseits stereotyper Exotisierungen eine Medienpräsenz geben, indizieren denn auch nicht Erfolg; vielmehr verschaffen sie als Förderer und Vermittler diesen Musikern überhaupt Aufmerksamkeit (vgl. Burkhalter 2005).

5. Jedem Hörer seine Musik

Wicke selbst relativiert indes seine These vom Musikkritiker-Urteil als Indikator für den Erfolg einer Populärmusikproduktion. Seiner Ansicht nach gibt es für eine kritische ästhetische Auseinandersetzung mit Populärmusik “weder Bedarf noch Massstäbe”, da diese Musik und ihre “ästhetischen Wertbeziehungen” “in den alltäglichen kulturellen Gebrauchszusammenhängen ihrer Hörer” verankert sind (Wicke 1997:1381). Gerade diese Bezugnahme auf Gebrauchszusammenhänge der Musikrezeption zeichnet zunehmend viele Beiträge über Populärmusik und andere Musikstile in den Printmedien aus. In solchen Texten geben nicht Kritiker ästhetische Urteile ab, sondern Berichterstatter informieren über ein Musikereignis.

Dies lässt sich mit folgendem Textbeispiel vor Augen führen. Es handelt sich um einen Hintergrundbericht über das afro-brasilianische Kampfspiel *capoeira* in Zürich, abgedruckt in der Jugendbeilage einer grossen Zürcher Tageszeitung. *Capoeira* hat sich durch oral-aurale Tradierung mittlerweile weltweit verbreitet. Dabei sind es “Meister” der *capoeira*, die in unseren Zeiten grosser Mobilität das Kampfspiel nach Europa gebracht haben.

“[...] Mit katzenhaftem Tänzelschritt bewegen sich fünfzehn junge Leute unisono zu afrobrasilianischen Capoeiraklängen. ‚Das ist der Grundschrift des Capoeira, Ginga genannt’, erklärt Coco später. Die 22-jährige Germanistik-Studentin besucht den Capoeira-Unterricht von Professor Moreno seit gut einem Jahr. [...]”

Mittlerweile kündigt Professor Moreno mit dem Berimbau, einem einsaitigen, pfeilbogenartigen Musikinstrument, das eigentliche Spiel an. Zwei Capoeiristas versuchen sich dabei in der Roda (Kreis) gegenseitig auszutricksen, den Schlägen auszuweichen und einander durch wilde Akrobatik zu beeindrucken. Angefeuert werden sie von drei Berimbauten, einer Trommel, einem Tamburin und dem Klatschen und Singen der Gruppe. Immer wieder springt ein neuer Spieler oder eine neue Spielerin in den Kreis; während einer halben Stunde pulsiert das Spiel in ständig neuer Besetzung. [...]

Mätti (27) fühlt sich in der Roda wie in einem Rausch. Was ihn antreibt, sind die durchdringende Musik und das Klatschen der anderen. [...] ‚Ich bin süchtig danach’, meint Coco. ‚Im Capoeira kann ich Stress abladen und Abstand von meinem Uni-Alltag nehmen. Ich tauche in eine andere Welt ein und gehe voller Energie wieder nach Hause.’ Mätti bezeichnet Capoeira gar als „Lebensenergie pur“.

Ursprünglich hatte Capoeira einen anderen Zweck: Die ersten afrikanischen Sklaven, die im 16. Jahrhundert nach Brasilien verschleppt wurden, entwickelten Capoeira als Selbstverteidigungstechnik. Um kein Misstrauen zu erregen, tarnten sie ihren Kampf als rituellen Tanz; denn wer beim Capoeira erwischt wurde, musste mit harter Bestrafung rechnen. Erst in den 30er-Jahren wurde das Capoeira-Verbot aufgehoben.

1953 erklärte der damalige Präsident Capoeira nebst Fussball zum offiziellen Nationalsport Brasiliens. Seitdem sind im ganzen Land Tausende von Schulen eröffnet worden. [...] Natürlich sei ihre Situation ganz eine andere, als die der schwarzen Sklaven, die Capoeira entwickelt hätten, sagt Coco und ergänzt: „Ich identifiziere mich überhaupt nicht mit ihnen. Aber das Feuer, das mich packt beim Spielen, ist bestimmt ein ähnliches“ (Suter 2000).

Die Verfasserin dieses Berichts gibt ihre Beobachtungen in einer ‚performancezentrierten’ Präsenz-Erzählung wieder, enthält sich eines expliziten Urteils und wahrt damit die grösstmögliche Distanz zum Musikereignis. Zur Vermittlung der musikalisch-tänzerischen Aktivität benutzt sie Metaphern. Solche Bilder verwendet die Autorin nicht bloss für Bewegungen (“katzenhafter Tänzelschritt”), sondern auch zur Beschreibung des *berimbau* (“pfeilbogenartiges Musikinstrument”); dieses beschreibt sie gegenüber

den bekannten Instrumenten Trommel und Tamburin genauer, entsprechend seiner zentralen, den Tanzablauf steuernden Funktion. Die Autorin gibt auch Auskunft über die kulturspezifischen Hintergründe des Kampfspiels, indem sie beispielsweise *capoeira*-eigene Begriffe einbringt („ginga“, „roda“) (vgl. Schick 1996:174).

Von Belang ist hier aber vor allem die Darstellung verschiedener Musikaspekte in einem einzigen Beitrag. Die Autorin erklärt in knapper Form nicht nur die historische Bedeutungen des brasilianischen Kampfspiels (verbotenes Verteidigungstraining der Sklaven und der Schwarzen aus der Unterschicht, später Nationalsport), sondern erwähnt auch die Motivationen derjenigen, die heute in Zürich an *capoeira*-Anlässen partizipieren. Die Teilnehmenden erscheinen uns darum nicht nur aufgrund der körperlichen Betätigung, ihres Singens und Klatschens als aktiv, sondern auch in ihren Umdeutungen des Kampfspiels. Die hiesigen Teilnehmer verstehen die *capoeira* als vom Arbeitsleben sich abhebende und tranceartige Sporttätigkeit („Rausch“), was so weit von der ursprünglichen Bedeutung der *capoeira* entfernt liegt wie Zürich vom brasilianischen Nordosten. Rezipienten sind, so lässt sich daran zeigen, nicht einfach Empfangende, sondern aktive, produktiv sich Musik aneignende und dieser Bedeutungen zuschreibende Individuen.

Rezeption ist deshalb als produktive Aktualisierung (historischer Texte), Aneignung (fremder Musik) und Teilnahme (durch Mitsingen und Tanzen) zu verstehen. Nach diesem Modell ist der medialen und musikalischen Kommunikation die „Entfaltung unbefangener oder abweichender Kodes“ beim Hören inhärent (Eco 1984:87). Musiker vermögen darum ihre Intentionen den Rezipienten nicht aufzuzwingen, sondern müssen es hinnehmen, dass sie ihre Musik mit der medialen Verbreitung oder mit der Darbietung in der Ferne einer Rekontextualisierung und zahlreichen Fremdprojektionen aussetzen – und das gilt sowohl für Musiker, die durch exotische Inszenierungen beim hiesigen „Weltmusik“-Publikum erfolgreich sind als auch für anglo-amerikanische Popstars, die in Entwicklungsländern anders gehört werden als in ihrem ökonomisch interessanten Heimmarkt.

Aus einem Verständnis von Rezeption als eigenständigem Schöpfungsprozess bestimmte John Fiske „die Erforschung der Populärkultur [als] die Erforschung der Zirkulation von Bedeutungen – einen [musikalischen] Text als privilegiertes Objekt zu behandeln heisst, diese Zirkulation an einem bestimmten (möglicherweise vorteilhaften) Punkt einzufrieren, überbetont aber die Rolle des Textes bei dieser Zirkulation. Der populäre Text ist ein Mittler und eine Ressource, kein Objekt“ (Fiske 1999:82, vgl. Hall 1980). Populärmusik ist demnach in den vielfältigen und wandelbaren Bedeutungen zu verstehen, die Produzenten und vor allem produktive Rezipienten entwickeln und auf sie projizieren. Bereits Adorno hatte auf solche Projektionen durch Rezipienten hingewiesen, dies jedoch in einem spezifischen, dem als der Musik inadäquat eingeschätzten Rezeptionsmodus des „emotionalen Hörers“ ausgemacht, für den „die Musik Mittel ist zu Zwecken seiner eigenen Triebökonomie. Er entäussert sich nicht an die Sache [die Musik], die ihn dafür auch mit Gefühl zu belohnen vermag, sondern funktioniert sie um in ein Medium blosser Projektion“ (Adorno 1997b:187). Dagegen setzte Adorno, konform mit der Tradition der Historischen Musikwissenschaft, das Erfassen musikalischer Kompositionsstrukturen und ein Verstehen des Notentextes, also eine ‚werkzentrierte‘ Kritik.

6. Kritikerurteil oder Informationsbericht?

Die beschriebenen Typen der Musikberichterstattung mit ihren unterschiedlichen Zugängen zur Musik treten selten in Reinform auf. Vielmehr ist gerade Einseitigkeit im Zugang problematisch. So essentialisiert eine ‚werkzentrierte‘ Musikberichterstattung die musikalischen Werke und lässt die hörenden und handelnden Menschen als Ausführende im Hintergrund verschwinden. Autoren von ‚kritischen‘ Berichterstattungen wiederum stehen als gesellschaftskritische Musikspezialisten über dem Publikum, sehen bei-

spielsweise in der Festivalindustrie primär eine Nötigung fremder Musiker zu ihrer Exotisierung und unterstellen dem „kreischenden“ und „jubelnden“ „Weltmusik“- Publikum falsches Hören. Im Gegensatz dazu erhalten in einer ‚performancezentrierten‘ Musikberichterstattung die unterschiedlichen Hörweisen von Teilnehmern eines Musikanlasses ihre Berechtigung; doch werden gerade im Falle einer blossen Wiedergabe von Höreraussagen häufig die Vereinnahmungen und die Stereotypen fremder Musikkulturen reproduziert. Ebenso ist in einer ‚romantizistischen‘ Berichterstattung der musikalische Text im Sinne von Fiske bloss Ressource für Projektionen und sprachlicher Bedeutungszuschreibungen, ohne dass die Musik selbst adäquat beschrieben würde. Gelegenheit zur Erläuterung musikalischer Sachverhalte und kultureller Hintergründe geben ‚musikerzentrierte‘ Berichte, in denen Musiker ihr Wissen, ihre Intentionen und ihr Selbstverständnis darlegen können; oft aber dienen solche Berichte allein dem Marketing und der Befriedigung von Publikumserwartungen.

So wie Musikberichterstatter zur Vermeidung von einseitigen Darstellungen verschiedene Zugänge zur Musik wählen, so tun dies auch Musikethnologen in ihrer Forschungsarbeit. Bei ihren Beobachtungen sind Offenheit und Einfühlungsbereitschaft ebenso wichtig wie die Fähigkeit, sowohl die Musikwerke in ihrem kulturellen Kontext als auch die Aussagen verschiedener Akteure an einem Musikereignis aus kritischer Distanz zu betrachten. Im Zentrum steht aber die möglichst wertungsfreie ethnographische Darstellung von musikalischen Ereignissen und Erfahrungen. Dieser Zugang ist am besten im Beispiel des ‚performancezentrierten‘ Berichts eingelöst.

In einer solchen Berichterstattung ist der Autor nicht ein urteilender Kritiker. Wie der Musikethnologe zeigt der Musikberichterstatter musikalische Ausdrucksweisen und ästhetische Werte in ihren Gebrauchszusammenhängen auf. Er registriert Musikeraussagen und selektiert Rezipienten-Meinungen. Dabei muss sein Bericht nicht zu jenen Sammlungen von Marketingtexten und unsortierten individualistischen Rezipienten-Empfehlungen werden, wie sie bei On-line-Verkäufern des CD-Marktes und auf Internet-Foren zu finden sind. Aber der Musikberichterstatter verzichtet auf den Anspruch, einen privilegierten Status als Spezialist des Zuhörens zu besitzen. Im Rahmen der gegenwärtigen musikkulturellen Vielfalt kann Musikberichterstattung in den Printmedien nur dann dem Leser Orientierung bieten, wenn sie möglichst breit über das Musikleben informiert und Stimmen von Musikern und Rezipienten gegenüber dem Kritikerurteil vorzieht.

¹ Eine erste Version dieses Aufsatzes wurde an der 36th *World Conference* des *International Council for Traditional Music* 2001 in Rio de Janeiro, Brasilien präsentiert. Anschrift des Autors: mage@gmx.net.

² Im Zusammenhang mit der Musikkritik hat Carl Dahlhaus die Bedeutung der Sprache in diesem Sinne festgehalten: „Dadurch, dass Kritik in die Sprache eingreift, durch die man musikalische Sachverhalte in Worte fasst, verändert sie zugleich die Sache selbst: eine Sache, die keineswegs im tönenden Faktum restlos aufgeht, sondern vielmehr durch gedankliche Formung des akustischen Substrats entsteht. Die Kategorien aber, durch die sich das akustisch Gegebene überhaupt erst aus einem Objekt der Physik in ein musikalisches Gebilde verwandelt, sind zu einem nicht geringen Teil sprachlich vermittelt: Man hört unter dem Einfluss der Terminologie, durch die man musikalische Sachverhalte auszudrücken lernte“ (Dahlhaus 1988:282). Ein Beispiel für eine folgenreiche sprachliche Benennung wäre der Ausdruck „dirty notes“ für spezifische Klänge in einer Jazz-Performance. In dieser Benennung werden solche Klänge als mikrotonale Abweichungen gegenüber den „sauberen“ Tönen des temperierten Systems verstanden, weniger als intendierte expressive Intonationsabweichungen und schon gar nicht als Merkmale eines eigenen Tonsystems.

³ Veit Erlmann hat in solchen „Weltmusik“-Festivals, an denen die Vielfalt von Musikkulturen und das Ethos einer globalen Solidarität zelebriert zu werden scheinen, den paradigmatischen Ausdruck einer Mythologie gesehen, in der die reale Gleichheit des globalisierten Marktes und der transnationalen Warenproduktion verborgen werden (Erlmann 1996:477f.). Die als Exotismen inszenierten Musikstile der „world music“ markieren demzufolge nicht primär kulturelle Differenz und Widerstand gegen die Tendenzen globaler Homogenisierung; vielmehr ist „world music“ als eine von europäischer und US-amerikanischer Kaufkraft diktierte ästhetische Form zur Imaginierung von Pluralität zu verstehen. „Weltmusik“ ist darum nicht als Bezeichnung für die Gesamtheit des Musikschaflens aus den Entwicklungsländern des Südens zu verstehen, sondern als „deren westlich selektionierte Verwertungsform“ im globalisierten Markt (Güntert 2004:143).

Bibliographie

- Adorno, Theodor W.: 1997a, "Reflexionen über Musikkritik" (Eröffnungsreferat zum Symposium für Musikkritik, Graz 1967), *Musikalische Schriften VI* (Gesammelte Schriften 19), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 573-591 (Reprint aus: *Symposium für Musikkritik*, ed. Harald Kaufmann, Graz: Institut für Wertungsforschung, 1967, 7-21), 1997b "Typen musikalischen Verhaltens", *Einleitung in die Musiksoziologie* (Gesammelte Schriften 14), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 178-198 (Neuausgabe 1968)
- Braun, Werner: 1972, *Musikkritik; Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung* (Theoretica 12, Musik-Taschen-Bücher 266), Köln: Gerig
- Burkhalter, Thomas: 2001 "Vielfältige Festivalfreuden", *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 175, 31. Juli, 54, 2003, "Weltmusik trennt Welten: wie lokal produzierte Musik global vermarktet wird", *nOrient.com* (<http://www.norient.com>, Zugriff April 2005) 2005, "Als unabhängiger Journalist in kulturellen Netzwerken", *nOrient.com* (<http://www.norient.com>, Zugriff April 2005)
- Dahlhaus, Carl: 1988, "Musikkritik als Sprachkritik", *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag 278-290 (Reprint aus: *Neue Zürcher Zeitung*, 23./24. Mai 1981, 67-68)
- De la Motte-Haber, Helga: 1972, "Musikkritik und Reklame", *Neue Zeitschrift für Musik* 133:242-243
- Dibelius, Ulrich: 1971, "Kritik als Reklame", *Verwaltete Musik: Analyse und Kritik eines Zustandes* (Reihe Hanser 63), ed. Ulrich Dibelius, München: Hanser, 118-132
- Döpfner, Mathias: 1991, *Musikkritik in Deutschland nach 1945: inhaltliche und formale Tendenzen: eine kritische Analyse* (Europäische Hochschulschriften 36, Musikwissenschaft 59), Frankfurt/M.: Lang
- Eco, Umberto: 1984, *Apokalyptiker und Integrierte: zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/M.: Fischer (1. ital. Aufl. 1964)
- Erlmann, Veit: 1996, "The aesthetics of the global imagination: reflections on world music in the 1990s", *Public culture: bulletin of the project for transnational cultural studies* 8.3:467-487
- Fiske, John: 1999, "Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur", *Kultur, Medien, Macht: cultural studies und Medienanalyse*, ed. Andreas Hepp und Rainer Winter, Opladen: Westdeutscher Verlag, 67-86 (2., erw. Aufl.)
- Frith, Simon: 1992, "Zu einer Ästhetik der populären Musik", *PopScriptum* 1:68-88 (on-line auf: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/frith.htm>, Zugriff April 2005; engl Original: "Towards an aesthetic of popular music", *Music and society: the politics of composition, performance and reception*, ed. Richard Leppert and Susan McClary, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 133-149)
- Güntert, Benedikt: 2004, "Nix zu hören? Über Weltmusik, in gespaltenen Märkten und am Schweizer Radio", *Soukous, Kathak und Bachata: Musik und Tanz aus Afrika, Asien und Lateinamerika in der Schweiz*, Zürich: Limmat Verlag, 142-151
- Hall, Stuart: 1980, "Encoding/decoding", *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*, ed. Center for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, London: Hutchinson, 128-138
- Hänecke, Frank / Projektgruppe: 1992 *Musikberichterstattung in der Schweizer Presse: Ergebnisse aus Inhaltsanalysen, Redaktions- und Journalistenbefragungen* (Diskussionspunkt 23), Zürich: Seminar für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich
- Künzler, Hanspeter: 2002 "Schwatzende Musiker: Popjournalismus basiert auf Interviews", *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 241, 17. Oktober, 62
- Leyendecker, Claudia: 2003, *Aspekte der Musikkritik in überregionalen Tageszeitungen: Analyse von FAZ und SZ* (Europäische Hochschulschriften 40, Kommunikationswissenschaft und Publizistik 82), Frankfurt/M.: Lang
- Luc: 2002, "Jacket-Träger in Unterzahl: erstmals Party in der Tonhalle Zürich", *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 256, 4. November, 35
- Reus, Gunther / Harden, Lars: 2005, "Der Geist widersteht dem Geld: eine Analyse von vier Zeitungsfeuilletons", *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 133, 10. Juni, 63
- Root, Deborah: 1996, *Cannibal culture: art, appropriation, and the commodification of difference*, Boulder: Westview Press
- Ruhmann, Gabriela / Perrin, Daniel: 2003, "Schreibstrategien in Balance: was Wissenschaftler von Journalistinnen lernen können", *Schreiben: vom intuitiven zu professionellen Schreibstrategien*, ed. Daniel Perrin / Ingrid Böttcher / Otto Kruse, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 129-137 (2. Aufl.)
- Rutledge, Jay: 2001, "Afrika ohne Trommeln ist wie ein Fisch ohne Laptop", *Süddeutsche Zeitung*, 20. Juni, Feuilleton, 18
- Saxer, Ulrich: 1998, "Kunstkommunikation durch Medien", *Medien-Kulturkommunikation* (Sonderheft Publizistik: Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung 2), ed. Ulrich Saxer, Opladen: Westdeutscher Verlag, 228-239
- Schick, Robert D.: 1996, *Classical music criticism, with a chapter on reviewing ethnic music* (Perspectives in music criticism and theory 2 / Garland reference library of the humanities 1879), New York: Garland
- SH: 2000, "Türkische Musikkultur hautnah", *Aargauer Zeitung*, 26. September
- Stegert, Gernot: 1998, *Feuilleton für alle: Strategien im Kulturjournalismus der Presse* (Medien in Forschung + Unterricht A 48), Tübingen: Niemeyer
- Suter, Brigitte: 2000, "Wie im Rausch", *Magazin Ernst* (Tages Anzeiger), 7. Juni, 85
- Welz, Gisela: 1996, *Inszenierungen kultureller Vielfalt: Frankfurt am Main und New York City* (Zeithorizonte: Studien zu Theorien und Perspektiven Europäischer Ethnologie, Schriften des Instituts für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin 5), Berlin: Akademie Verlag
- Wicke, Peter: 1997, "Musikkritik im popmusikalischen Bereich", *MGG* (Sachteil 6), Kassel: Bärenreiter, 1381-1389 (2. Ausg.)

