

GVS/SMPS

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



CH-EM

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

Die GVS 1999 bis 2009 – Ein Rückblick

Els vegnan! - Ils Fränzlis da Tschlin

On Swissness in Alphorn Performance

Falsche Töne gehören zur Guggenmusik

**Musique péruvienne, migration
et mondialisation**

**L'epica, tra tradizione orale e
tradizione scritta**

Musikethnologie im Unterricht

Titelfoto: Kinder-Volksmusikwoche 2009 vom «Haus der Volksmusik» Altdorf

Impressum

Bulletin

Informationsblatt der GVS/SMPS
und der CH-EM

Redaktion GVS-Teil: Silvia Delorenzi-Schenkel & Fabian Müller

Redaktion CH-EM-Teil: Marc-Antoine Camp, Silvia Delorenzi-Schenkel

Kontakt:

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
GVS 1999 bis 2009	6
Ein Rückblick der Präsidentin Silvia Delorenzi-Schenkel	
Alte Musik neu entdecken – Die Fiedel spielt die «erste Geige»	9
von Hanspeter Eggenberger	
Das Liederbuch des Christian Badrut	13
von Christian Schmid	
Els vegnan! - Ils Fränzlis da Tschlin	38
von Köbi Gantenbein	
Das Haus der Volksmusik auf dem Weg in einen definitiven Betrieb	44
von Johannes Schmid-Kunz und Alois Gabriel	
Zentrum für Appenzellische Volksmusik (ZAV)	50
Ein reich befrachtetes Arbeitsjahr 2009 im Roothuus Gonten	
von Joe Manser, Geschäftsführer	

Inhalt des CH-EM-Teils:

On Swissness in Alphorn Performance Charlotte Vignau	56
„Falsche Töne gehören zur Guggenmusik“ Der Sound der Schlossruugger, Noggeler und Sonnehöbler Claudia Emmenegger	71
Musique péruvienne, migration et mondialisation Métamorphoses urbaines dans la construction et les techniques d’interprétation de la harpe Claude Ferrier	80
Andine Kosmologie im Prozess der Fragmentierung oder: Was ist mit der Geige in der orquesta típica los? Daniel K. Rüegg	98
L’epica, tra tradizione orale e tradizione scritta Marcello Sorce Keller	107
Confréries et minorités religieuses du Kurdistan et leur univers musical Barzan Yassin	112
Musikethnologie im Unterricht Susanne Böhm, Martine Bally und Marc-Antoine Camp	119
Concert de percussion et poésie iranienne Madjid Khaladj et Nicole Coppey, Sion, 13 mai 2009	122
Navidad en los Andes Arpa, comparsas y zapateo en San Francisco de Querco, Huancavelica von Claude Ferrier	123

Editorial

Ein starkes Bulletin ist heuer entstanden. Über hundert Seiten umfassen die Beiträge dieser Ausgabe. Gewidmet sind diese indes erneut der musikalischen Vielfalt. Über vokale und instrumentale Musik, über das Volksmusikleben in der Schweiz und Ensembles in Peru, über Soldatenlieder aus dem 18. Jahrhundert und zeitgenössische Alphornklänge aus Kanada berichtet die gemeinsame Jahrespublikation der GVS und CH-EM. Wie in früheren Bulletins wollen wir uns nicht auf den Musikstil einer einzigen Region der Schweiz beschränken und auch ferne Musikkulturen kennen lernen.

Vielfalt gehört zum Phänomen Musik wie die wilde Mehrstimmigkeit zu den zentralschweizerischen Guggenmusiken. Musikalische Kontraste wollen wir nicht missen. Für viele Mitglieder der Fasnachtsguggen, die es an den kalten Fasnachtstagen bunt treiben, sind es falsche Töne, die den richtigen Sound schaffen. Nicht ganz so schräge Töne, aber solche, die sich dem klassischen Schönheitsideal widersetzen, hören wir in der Geigentradition der Schweizer Volksmusik. Als warm nehmen wir diese geräuschhaften Klänge wahr, die früher in ungewöhnlichen Spielhaltungen entstanden sind und jüngst wieder neu entdeckt wurden. Die musikalischen Schätze der Tradition bieten immer wieder Anregungen für die aktuelle Volksmusik. Im 20. Jahrhundert ist sie in mancher Hinsicht zu einer innovativen Konzertmusik geworden.

Das Bulletin spannt einen weiten Bogen und möchte zum Dialog zwischen Vertretern unterschiedlicher Volksmusiken sowie Praktikern und Wissenschaftlern anregen. Und dies ist ganz im Sinne der Volksmusik, die vom Austausch lebt. Dass die CH-EM diesen Dialog erfolgreich pflegt, zeigen ihre jährlichen Herbsttagungen, deren Beiträge jeweils im Bulletin abgedruckt werden. Eindrücklich ist der Rückblick der GVS auf ihre Aktivitäten der vergangenen zehn Vereinsjahre und die regen Tätigkeiten, die das Haus der Volksmusik in Altdorf und das Zentrum für Appenzellische Volksmusik im Roothuus in Gonten entwickeln. Lediglich die kulturpolitische Anerkennung von Seiten des Bundes steht hier noch aus.

Den Leserinnen und Lesern wünschen wir eine kurzweilige und anregende Lektüre in den vielfältigen Musikwelten dieses Bulletins.

Marc-Antoine Camp

GVS 1999 bis 2009

Ein Rückblick der Präsidentin Silvia Delorenzi-Schenkel

Sie werden sich vielleicht fragen, weshalb ein 10-Jahres-Rückblick, wenn die GVS 2009 doch schon 30 Jahre alt ist. Wie mir von verschiedener Seite gemeldet wurde, fehlt die „Geschichte“ der GVS der letzten 10 Jahre auf unserer Homepage. Diese Lücke soll mit meinem Rückblick nun gefüllt werden. Ich übernehme das selbst, weil diese 10 Jahre auch meine Geschichte in der GVS darstellen.

Wie hat das alles begonnen? Noch bis 1990 gehörte ich zu den Personen, die mit Schweizer Volksmusik wenig anfangen konnten. Zwar war ich schon damals Mitglied der GVS, aber nur zufälligerweise. Die GVS hatte dem Schweizer Nationalkomitee des ICTM (International Council for Traditional Music), das von unserem langjährigen Mitglied, Frau Prof. Dr. Brigitte Bachmann-Geiser, präsiert wurde und dessen Sekretariat ich übernommen hatte, die erste Hand geboten mit der Infrastruktur und der Mitgliederbetreuung. Für den Jahresbeitrag von 40 Franken konnte man Mitglied des einen oder anderen Vereins oder auch beider Vereine werden. Irgendwann, aus Gründen, die hier nicht zur Debatte stehen, nabelte sich das CH-Komitee des ICTM von der GVS ab, und im Dezember 1994 wurde es in die neu gegründete Schweizerische Gesellschaft für Ethnomusikologie CH-EM eingegliedert, deren Präsidium Pietro Bianchi (damals auch Vorstandsmitglied der GVS) übernommen hatte. Ich blieb weiterhin Mitglied beider Gesellschaften. Entscheidend dafür war meine 1990 begonnene Arbeit in der Schweizer Nationalphonothek in Lugano als Verantwortliche des Bereichs Volks- und ethnische Musik. Diese Arbeit hat mich dazu veranlasst, mich auch intensiv mit Schweizer Volksmusik und der aktiven Szene auseinander zu setzen, und so fand ich den Weg und – ja – auch die Liebe dazu, die sich im Laufe der Jahre immer mehr festigte und mich bis heute nie mehr los liess. 1999 trat Pietro Bianchi aus dem GVS-Vorstand aus, und der damalige GVS-Präsident, Mario Müller, fragte mich an, ob ich an seiner Stelle die italienisch sprechende Schweiz im Vorstand vertreten wollte. An der 20. Jahresversammlung in Chur wurde ich in den GVS-Vorstand gewählt. Und hier beginnt also dieser 10-Jahresrückblick mit meinen Erinnerungen an die wichtigsten Tätigkeiten und Höhepunkte.

Teilnahme in Kaustinen und GVS-Website

Im ersten Jahr als Vorstandsmitglied galt unser Einsatz zwei wichtigen Projekten: die Präsenz der Schweizer Volksmusik am 31. Folk Music Festival im finnischen Kaustinen das Aufschalten einer eigenen Homepage

Am Festival in Kaustinen sollten Volksmusik-Gruppen auftreten, die alle Landesteile und Sprachregionen der Schweiz repräsentierten. Die GVS hatte hier, in Zusammenarbeit mit dem CIOFF Schweiz unter dem Präsidium von Cyrill Renz (ebenfalls langjähriges GVS-Mitglied) die Federführung übernommen. Das war der erste Höhepunkt und zugleich ein ruhmvoller Abschluss der langen Präsidialzeit von Mario Müller, der nach dem Hinschied des ersten Präsidenten Lance Tschannen die Leitung der GVS übernommen hatte. Ich wurde gebeten, ihn in diesem Amt abzulösen, und nach einer Übergangs- bzw. Einführungsphase in diese neue Aufgabe übernahm ich 2001 definitiv das Präsidium der GVS. Schon im Jahr 2000 wurde ich als Vertreterin der GVS anstelle von Marie Norà in den Vorstand des Schweizer Musikrats SMR gewählt, und damit war die Mitgliedschaft und Zusammenarbeit der GVS im SMR zementiert. Im gleichen Jahr setzte ich mich dafür ein, dass die GVS eine Homepage im Internet erhält. Im GVS-Mitglied Urs Nydegger, dem Ehegatten unserer damaligen Sekretärin Monique Nydegger, fanden wir die geeignete Person, um dieses Projekt professionell und kostengünstig umzusetzen. Urs Nydegger ist noch heute der Webmaster unserer Homepage, während die inhaltliche Betreuung seit einigen Jahren von unserem

immer noch fleissig für die GVS engagierten Ehrenmitglied Mario Müller gemacht wird. Mit der Homepage erfuhr die GVS die längst fällige internationale Öffnung, konnte ihre Tätigkeiten besser sichtbar machen und hatte nun ein den heutigen multimedialen Anforderungen entsprechendes Informationsmittel.

Veröffentlichung der Hanny Christen-Sammlung und Folgeprojekte

Ein weiterer, und in der Geschichte der GVS grösste Höhepunkt, wurde im Frühjahr 2002 mit der Veröffentlichung der 10-bändigen Schweizer Volksmusik-Sammlung von Hanny Christen erreicht.

Dieses Projekt war schon in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre von unserem heutigen Vize-Präsidenten Fabian Müller als Hauptverantwortlicher begonnen und getragen worden. Mit Unterstützung der GVS konnte es zu einem rühmlichen Abschluss gebracht werden. Gleichzeitig kann diese Publikation auch als Wegweiser für weitere Folgeprojekte der GVS und neue Wege der Volksmusik in der Schweiz verstanden werden. Um die Musik aus dieser Sammlung auch wieder erklingen zu lassen, wurde schon kurz nach deren Veröffentlichung mit der Starthilfe der GVS die Hanneli-Musig gegründet, eine Formation bestehend aus Spitzen-Musikern, denen es in kürzester Zeit gelang, die alten Weisen aus der Sammlung wieder aufleben zu lassen und zwar so, dass sich weite Kreise (Musiker und Nichtmusiker) wieder von unserer Volksmusik angesprochen fühlten. Inzwischen ist die Hanneli-Musig dank vieler Konzertauftritte, vier CD-Produktionen und Notenheften mit den arrangierten Stücken aus ihrem Repertoire sowie besonderen Hanneli-Workshops schon lange finanziell unabhängig von der GVS. In einem dritten, noch nicht abgeschlossenen Folgeprojekt geht es um die Erschliessung und Veröffentlichung der auf rund 50 Tonbändern von Hanny Christen festgehaltenen Feldaufnahmen aus der ganzen Schweiz, ein Projekt, das die GVS unter meiner Leitung und fachlichen Betreuung durchführt, in Zusammenarbeit mit der Schweizer Nationalphonothek in Lugano und mit einer grosszügigen Unterstützung vom Verein Memoriav zur Erhaltung audiovisueller Kulturgüter.

Unterstützung, Informationsaustausch, Vernetzung

Die ersten beiden Jahre des neuen Millenniums zeitigten auch neu eingeschlagene Wege der GVS mit Schwerpunkten, die bis heute ihre Gültigkeit haben und als Leitlinien dienen.

- Direkter Kontakt, Beziehung und Unterstützung aktiver Volksmusiker in allen Regionen der Schweiz
- Enge Zusammenarbeit und Informationsaustausch mit zweck- und zielverwandten Verbänden in der Schweiz
- Vernetzung mit anderen Organisationen und Festivals
- Mithilfe beim Aufbau und Förderung von Kompetenzzentren
-

Dem GVS-Vorstand und der Präsidentin gelang es, im Laufe der letzten Jahre, vermehrt aktive Volksmusiker und Volksmusikgruppen aus der ganzen Schweiz als Mitglieder zu gewinnen und diese auch gezielt zu unterstützen. Dazu gehören Hujgroup (Innerschweiz), Ils Fränzlis da Tschlin (Engadin), Stelser Buaba (Prättigau), Vox Blenii (Tessin), Vent Negru (Tessin), Duo di Morcote (Tessin), Urs Mangold (Baselland), Willi Valotti (Toggenburg), Nadja Räss (Schwyz), Nikita Pfister (Suisse Romande), René Dégoumois (Suisse Romande), Albert Graf (Appenzell), Ruedi Bischoff (St. Gallen), Rämshfädra (aus verschiedenen Landesteilen), um nur einige zu nennen.

Mit dem Eidgenössischen Jodlerverband und der Schweizerischen Trachtenvereinigung bestehen die Bande schon viele Jahre seit die GVS zusammen mit ihnen der Trägerschaft der Stiftung Kornhaus

Burgdorf beitrug. Im Vorfeld der Herausgabe der Hanny Christen Sammlung entwickelte sich eine vermehrte Zusammenarbeit mit dem Verband Schweizer Volksmusik VSV, zuerst über Ralph Gerber (Arbeit für den Nachwuchs) und dann im direkten Kontakt zum heutigen Zentralpräsidenten, Köbi Freund. Diese Zusammenarbeit wurde in den letzten Jahren immer enger geknüpft und zeitigte einen Höhepunkt mit der erstmaligen Teilnahme der GVS am Eidgenössischen Ländlermusikfest in Stans. Auch zum Schweizerischen Tambouren- und Pfeiferverband kam es über die Publikation der Schweizer Volksmusiksammlung von Hanny Christen zu einem ersten Kontakt, den die Präsidentin weiterhin pflegt. Desgleichen wurde der Kontakt zum Schweizer Hackbrett-Verband geknüpft, der in diesem Jahr sein 10-jähriges Jubiläum feiert. Nachdem das Präsidium der Schweizerischen Gesellschaft für Musikethnologie CH-EM 2002 von Professor Ernst Lichtenhahn übernommen wurde, kam es erneut zu einem Schulterschluss mit der GVS, indem wir der CH-EM anboten, unser Bulletin gemeinsam herauszugeben, was erstmals mit der Doppelausgabe 2002/2003 erfolgte.

Die Präsidentin und auch GVS-Vorstandsmitglieder haben sich in den letzten Jahren um eine Vernetzung und partnerschaftliche Zusammenarbeit mit Organisationen und Institutionen wie der Pro Helvetia, den Radio- und Fernsehsendern der SRG SSR idée suisse (vorab DRS, wo das Ressort Volksmusik unter Kurt Brogli auch Mitglied der GVS ist), Migros-Kulturprozent (Partnerschaftsvertrag zur Herausgabe des Labels MGB Neue Volksmusik), UNESCO-Kommission, und selbstverständlich der SUISA und der SUISA-Stiftung (beide jahrelange Gönnermitglieder), der Schweizerischen Interpretengesellschaft SIG (ebenfalls GVS-Mitglied) und nun auch zum Festival Alpentöne, Heirassa-Festival, KlangWelt Toggenburg, u.a.m. erfolgreich bemüht.

Mit etwas Wehmut ist zu sagen, dass alle Rettungsversuche für das Kornhaus Burgdorf erfolglos blieben. Die GVS ist deshalb auch für kurze Zeit „heimatlos“ geworden. Umso grösser war die Freude, dass das «Zentrum für appenzellische Volksmusik» im Roothuus in Gonten und das durch Vorstandsmitglied Fabian Müller initiierte «Haus der Volksmusik» in Altdorf / UR entstanden sind. Bei letzterem war die GVS massgeblich in der Planung beteiligt und hat ihren statutarisch festgelegten Sitz im Vorstand des Vereins Haus der Volksmusik. Ausserdem hat sie nun wieder eine Heimat gefunden und das mit dem Eintrag im Handelsregister des Kantons Uri in Altdorf 2008 besiegelt. Auch mit dem Welschschweizer Zentrum in Olten bestehen gute Beziehungen.

In diesen vergangenen 10 Jahren hat sich Einiges in der GVS geändert. Trotzdem ist sie immer ihrem statutarisch festgelegten Zweck und ihren Zielen treu geblieben, auch wenn sie sich nach und nach den aktuellen Begebenheiten angepasst hat. Mit dem Anbruch des 4. Jahrzehnts des Bestehens der GVS werden wir möglicherweise wieder vor neue Aufgaben gestellt, die es ganz im Sinne unserer Zielsetzungen anzupacken gilt. **Die GVS war und soll auch weiterhin ein Verein sein, der die Tradition ehrt, indem er zu deren Erhalt auch in einem neuen und aktuellen Gewand eintritt.**

Alte Musik neu entdecken

Die Fiedel spielt die «erste Geige»

von Hanspeter Eggenberger

Seit im Frühling 2002 die Notensammlung von Hanny Christen, in welcher sie über 12'000 Tänze handschriftlich festgehalten hat, öffentlich zugänglich und verbreitet wurde, hat sich die Volksmusikszene stark entwickelt. Viele Erkenntnisse über längst vergangene Zeiten sind zu Tage gefördert worden. So auch die Tatsache, dass im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Geige die Hauptrolle in vielen Volksmusikformationen oder auch als Soloinstrument spielte.

Die Fotos, die Hanny Christen zusammentrug, beweisen eindrücklich die wichtige Stellung der Violine. Fabian Müller, der zusammen mit Andreas Gabriel vor kurzem eine CD mit alter Schweizer Fiedelmusik herausgegeben hat, ist von der damaligen «Fiedlerszene» begeistert. «Als in den 1970er-Jahren die Folkszene in unserem Land Aufwind bekam, orientierte sich diese weitgehend an Musik aus dem Ausland, Irland, Schweden, Ungarn und den Zigeunern», weiss er zu berichten. «Auch ich habe mich völlig vom Temperament dieser Musik, vom Rhythmus und vom Charme begeistern lassen». Noch während dem Aufarbeiten der Hanny-Christen-Sammlung hat er erkannt, dass auch in unseren Breitengraden einmal eine ähnliche Musikszene bestand, die sich mit gleichen Spieltechniken und Usanzen ausdrückte. Nicht der «Schönklang» stand als Ideal, sondern die «Tänzigkeit» und Spielfreude.



Fabian Müller & Andreas Gabriel

Weite Verbreitung

Die Geige war im ganzen Land stark verbreitet. Dort, wo es interessierte Geigenlehrer gab, bildeten sich natürlich eigentliche Zentren. So zum Beispiel im bündnerischen Safiental, wo es sogar Grossformationen gab, die an die Fiedlergruppen von Skandinavien erinnern. «Ganz interessant ist dabei auch», erklärt Fabian Müller, «dass die Haltung der Fiedel bei einigen nicht der klassischen Haltung entsprach. Diese hielten das Instrument weiter unten an den Oberkörper, was darauf hindeutet, dass sie vielleicht den Nachschlag spielten». Viele der Instrumente wurden im Winter von

den Bauern selbst angefertigt, was im Gegensatz zu den fein gebauten Instrumenten der gelernten Geigenbauer an einer gewissen Robustheit zu erkennen ist. Verbreitet war eine kleine Bassgeige – etwas grösser als ein Cello – mit drei Saiten, das man «Bassett» nannte.



Andrea Gredig, Safien



Äplimusig, Lauterbrunnen, 1926



Geigenschule Neukirch, Safiental 1882

Andere Spielweise

Die Spielweise der alten Musikanten unterscheidet sich stark vom Spiel- und Klangideal, das die wenigen heutigen Volksmusikgeiger hierzulande pflegen, weil diese sich vornehmlich am «klassischen» Klangideal orientieren. Dies sicher auch, weil man heute ein Streichinstrument an der Musikschule erlernt, unterrichtet von einer klassisch ausgebildeten Fachperson. Im Gegensatz dazu erfolgte der Unterricht früher durch die ältere Musikantengeneration oder gar autodidaktisch, womit ein gewisser Personalstil fast notgedrungen die Folge war. Im Laufe des 20. Jahrhunderts hielten Aspekte aus der «klassischen Praxis», wie etwa der angestrebte «Schönklang» oder eine für die Volksmusik unübliche und untypische Notentreue Einzug in unsere Volksmusik. Die Variation, die ein wesentlicher Anteil der Volksmusik ausmacht, ist ebenso eingefroren wie die Verzierung und Improvisation. Das Spiel der alten Fiedler klingt anders und erinnert an die ungebrochenen Fiedeltraditionen anderer Länder. Da werden zur Melodie oft leere Saiten angestrichen oder Doppelgriffe verwendet, um auch alleine als Tanzmusikant «orchestral» zu klingen. Der Takt wird heftig mit den Füßen geklopft und der Rhythmus – heute würde man vom «Groove» sprechen – steht klar im Vordergrund. Es ging eben darum, die Zuhörer nicht zum Träumen, sondern zum Tanzen zu verleiten! Musikanten, welche beim Publikum Erfolg haben, mögen diesbezüglich von einer Binsenwahrheit sprechen, denn genau dieser «Groove» bezeichnen wir doch schon lange als «Ländlerzick», der auch erklärt, weshalb Musikanten mit wenig spieltechnischem Geschick landesweit erfolgreich sein konnten und können. Und – ein Seitenhieb an entsprechenden Stellen sei dem Redaktor dieser Zeilen erlaubt – haben wir mit dem «Schönklang-Ideal» in den letzten 50 Jahren unseren urtümlichen Jodel nicht auch zu vernichten versucht? Sicher ist aber, dass dieses zu Beginn des letzten Jahrhunderts aufkommende Ideal zum Tod der alten Fiedlerszene geführt hat. Es gab aber auch noch andere Aspekte, die dazu geführt haben. «Ich denke», erzählt Fabian Müller, «dass die Radio- und die Schallplattenproduzenten ihren Anteil ebenso dazu geleistet haben, indem sie diese gewisse Rauheit in der Volksmusik nicht in ihren Medien haben wollten. Nur wer sehr schön spielen konnte, war würdig, auf Schallplatten und am Radio gehört zu werden. Das hat auch Hanny Christen schmerzlich erfahren, als sie bei Radio Bern die von ihr gesammelte Musik und die Aufzeichnungen mit ihrem Tonbandgerät senden wollte. Das durfte sie letztlich nur, wenn diese Melodien von Eugen Huber arrangiert und von klassischen Musikern aufgenommen wurden!»



Und heute?

Fast in jeder Musiksparte ist es heute wieder angebracht, «me Dräck» zu zeigen. Das gibt den alten Spieltechniken eine grosse Chance und kann, verbunden mit der tollen Ausbildung an den Musikschulen, einen Aufschwung in der Fiedeltradition geben. Bereits kann beobachtet werden, dass die Teilnehmerzahlen an einschlägigen Kursen stark anwachsen. Wohl gibt es noch nicht so viele Geiger, die sich im besagten Musikfach auskennen und als Kurslehrer amten können. Ansätze aber sind mit Leuten wie Noldi Alder, Fabian Müller oder Andreas Gabriel vorhanden. Kurse gibt es im «Haus der Volksmusik» in Altdorf oder an Workshops bei anderen Gelegenheiten wie zum Beispiel die «Hanneli-Workshops» oder anlässlich der Konzerte ausländischer Fiedlergruppen. Die soeben erschienene CD von Andreas Gabriel & Fabian Müller sowie die dort auch zu hörenden Aufnahmen alter Musikanten wie Hans Kreuzer aus dem Wallis oder Tumasch Dolf aus dem Bündnerland dürften als Motivatoren für die Geiger wirken und so vielleicht zum Anschluss an alte Zeiten führen, was letztlich eine Bereicherung unserer Volksmusik bedeuten würde. Gleichzeitig sei aber angemerkt, dass damit nicht etwa ein Plädoyer gegen die wunderbare Geigenmusik etwa der Appenzeller oder der ganz wenigen Ländlerkapelle mit Violine gesprochen sei! «Das eine tun und das andere nicht lassen» wird wohl auch hier das richtige Rezept sein!



Geige aus dem Safiental

Das Liederbuch des Christian Badrut

von Christian Schmid

In der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich liegen verschiedene Liederhandschriften, die von der Volksliedforschung bis jetzt nicht untersucht worden sind. Darunter ist das «Liederbuch des Christian Badrut», das in mehrfacher Hinsicht interessant ist¹. Die erste Frage ist die nach der Autorschaft. Die Zuweisung an Christian Badrut wurde anhand eines Eintrages auf der Titelseite gemacht: «Dieses Lieder Buch gehört mir Christian Badrut Soldat under der Compneia Planta und wan ich die Lieder alli könnte so war es guth und wer mir lieb und ich glaub dass ich die Lieder nicht lerne und an den Lieder eine grosse Freude habe».

Oben an der Seite finden wir noch den Titel «Recueil de chansons». Die Schrift des Titels und der nachfolgenden Lieder unterscheidet sich aber grundlegend von der Eintragung des Christian Badrut.

Auf dem Vorsatzblatt ist auch noch Text eingetragen, der wegen der Verwitterung des Blattes nur schwer lesbar ist. Aus der Schrift kann man ersehen, dass das Vorsatzblatt nachträglich in das Liederbuch eingeklebt wurde. Die Scheiberin teilt ihren Namen mit: «Ich hab es geschrieben von meiner Hand. Gott behüt mich vor Sünd und Schand, mein ehrlicher Tauff Nammen Katrina Wäber».

Die Lieder, leider ohne Noten, sind in einen ersten Teil «Kriegeslieder» und einen zweiten Teil «Liebeslieder» eingeteilt, wobei der erste 22, der zweite aber 38 Lieder umfasst, zu welchen sich noch eine Anzahl kürzerer Sprüche gesellen.

Der Titel «Kriegeslieder» erinnert sofort an die Sammlung «Preussische Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier», die Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) 1758 publizierte. Im Vorwort zu diesen Liedern, die Schlachten aus dem Siebenjährigen Krieg beschreiben und das von keinem geringeren als Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) verfasst wurde, schreibt dieser u.a.: «Der Verfasser ist ein gemeiner Soldat, dem ebenso viel Heldenmut als poetisches Genie zuteil geworden. Mehr aber unter den Waffen, als in der Schule erzogen, scheint er sich eher eine eigene Gattung von Ode gemacht, als in dem Geiste irgend einer schon bekannten gedichtet zu haben.» Man hat zu einer Zeit wirklich an die Autorschaft eines unbekannten Soldaten geglaubt, vor allem wegen der Fülle an Details, man weiss aber, dass Gleim gute Beziehungen zu Offizieren hatte, die ihn jeweils nach den Schlachten mit den Neuigkeiten versorgten.

Das «eigene Gattung von Ode», die Lessing hier anspricht, ist die Verwendung der altenglischen Balladenform der «Chevy-Chase», eines Liedes, das von einer Jagd in den Cheviot-Mountains handelt. Diese Versform, die durch Klopstock in die deutsche Literatur eingeführt wurde, hat vier Zeilen mit abwechselnd vier und drei Hebungen.

Chevy –Chase oder die Jagd im Chevy-Forst

God prosper long our noble king,	Gott schütz den König, unsern Herrn,
Our lives and safeties all,	Und unser Aller Leben; ---
A woeful hunting once there did	Im Chevy-Walde hat sich einst
In Chevy-Chase befall.	Wehvolle Jagd begeben. -

To drive the deer with hound and horn	Graf Percy von Northumberland
Earl Percy took his way;	Vor Thau noch und Tage
The child may rue that is unborn	Zog aus er heut, mit Hund und Horn
The hunting of that day	Dass er den Hirsch erjage.
	(48 Strophen! Übersetzung Theodor Fontane)

Eines der frühesten Gedichte dieser Art ist Salomon Gessners «Lied eines Schweizers an sein bewaffnetes Mädchen» (Zürich 1751). Dadurch, dass nur männliche Kadenzen verwendet werden, ist diese Versform besonders für Balladen geeignet. Später hat J.C.Lavater sich dieser Versform für die meisten seiner «Schweizerlieder» bedient:

«Nein! Vor dem aufgesteckten **Hut**,
Du **Mörder**angesicht!
Bückt sich kein **Mann** voll **Helden**muth,
Bückt **Wilhelm Tell** sich **nicht**!² (Hebungen fett markiert)

Wenn man diese «Kriegslieder» Gleims liest, kann man kaum glauben, dass sie vom gleichen Dichter geschrieben sind, der später in «Ich weiss ein kleines Hüttchen nur» das beschauliche und harmlose Leben des Landmanns geschildert hat.

Im gleichen Jahr, in dem Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) seinen Choral «Gott ist mein Lied» dichtete, reimte Gleim:

1. Krieg ist mein Lied! Weil alle Welt
Krieg will, so sei es Krieg!
Berlin sei Sparta! Preussens Held
Gekrönt mit Ruhm und Sieg.

2. Gern will ich seine Taten tun,
Die Leier in der Hand
Wenn meine blutgen Waffen ruhn
Und hangen an der Wand.

5. Ein Held fall ich; noch sterbend droht
Mein Säbel in der Hand!
Unsterblich macht der Helden Tod,
Der Tod fürs Vaterland!

7. Wenn aber ich als solch ein Held
Dir, Mars, nicht sterben soll,
Nicht glänzen soll im Sternenzelt,
So leb ich dem Apoll!

8. So wird aus Friederichs Grenadier,
Dem Schutz, der Ruhm des Staats;
So lern er deutscher Sprache Zier
Und werde sein Horaz.

9. Dann singe Gott und Friederich,
Nichts Kleiners, stolzes Lied!
Dem Adler gleich erhebe dich,
Der in die Sonne sieht!

In diesem Stil geht es weiter; Friedrich der Grosse wird fast als Halbgott dargestellt, die preussischen Soldaten sind Helden, die Feinde Feiglinge.

Und wenn es einmal den Preussen schlecht ging, wie in der Schlacht von Kolin (18.6.1757), so hat er eine Entschuldigung:

Da stürzte von Kartetschensaat
Getroffen, eine Schaar
Von Helden, ohne Heldenthat
Die halb schon oben war!

Das sahe Friedrich. Himmel! Ach!
Wie blutete sein Herz!
Wie stand, bey mitleidsvollem Ach,
Sein Auge himmelwärts!

Was für sanftmüthige Blicke gab
Sein Heldenangesicht!
Lasst, rief er, Kinder lasst doch ab!
Mit uns ist Gott heut nicht.

Wie ist nun der Bezug der Gleim'schen Kriegsliedern zu denen im Liederbuch von Christian Badrut? Bevor wir uns mit diesen befassen, müssen wir zuerst einen Blick auf die Geschichte des 18.Jh. werfen.

Das 17. Jh. erlebte den Dreissigjährigen Krieg, das darauffolgende eine Reihe von Kriegen, wobei es auffällt, dass als Kriegsgrund bei einigen die Frage stand, welcher König wo herrschen darf.

Da war 1701-1714 der «Spanische Erbfolgekrieg», 1733-1735 der «Polnische Erbfolgekrieg» und 1740-1748 der «Österreichische Erbfolgekrieg». Nach einigen Jahren Frieden folgte 1756-1763 der «Siebenjährige Krieg». Daneben, teilweise mit den genannten Kriegen zusammenhängend, spielte sich 1740-1742 und 1744-1745 der «1. und 2. Schlesische Krieg», 1745-1746 in Schottland der «Zweite Jakobiten-Aufstand» und in Amerika 1754-1763 der «Franzosen- und Indianerkrieg» und 1775-1783 der «Amerikanische Unabhängigkeitskrieg» ab. Ferner kämpften von 1701-1722 Schweden und Russen im «Nordischen Krieg».

Wir werden nun sehen, dass die «Kriegslieder» im Liederbuch des Christian Badrut sich nicht auf den Siebenjährigen Krieg beschränken, sondern auch andere Kriege Thema sind.

Noch eine Frage soll aufgeworfen werden, bevor wir die einzelnen Lieder besprechen: Wie hängen diese mit der Schweiz zusammen? Im Besitzervermerk gibt Christian Badrut an, dass er Soldat in der «Compneia Planta» sei. Es gibt eine Schlacht, in der die Schweizerregimente Planta und Diesbach eine wichtige Rolle spielten, nämlich die Schlacht bei Rossbach am 5. November 1757. Der Überfall Friedrichs auf Sachsen 1756, der ohne Kriegserklärung geschah, führte dazu, dass das «Deutsche Reich» mit einer «Reichsarmee» gegen ihn zu Felde zog, zusammen mit den Franzosen. Nach einem Gewaltmarsch der preussischen Truppen, 270 km in 13 Tagen, trafen die beiden Heere bei Rossbach in Thüringen aufeinander. Nach kurzem Gefecht und durch den massiven Angriff der preussischen Reiterei wandten sich die Franzosen und die Reichsarmee zur Flucht. Die Verfolgung durch die preussische Kavallerie stockte aber, als sie auf die vier Battalione der Schweizer Regimente Diesbach und Planta stiess, die ein Carré bildeten und sich kämpfend langsam zurückzogen. Die Schweizer waren wie ein Fels in dem Durcheinander von Fliehenden und Verfolgern und der Überlieferung nach habe Friedrich II. gefragt: „Was ist dies für eine rote Wand, welche meine Artillerie nicht zerstören

kann?“ und nachdem ihm gesagt wurde, dass seien die Schweizer der französischen Infanterie, habe er in Respekt vor der Tapferkeit der Schweizer seinen Hut gezogen.

Anders dichtete Gleim über die Schweizer:

Dem Schweizer, der auf seiner Flucht
„Hoch lebe Friedrich!“ rief;
Unaufgeschwellt von Siegesucht,
Gern laufen sah und lief;

Und sagte: „Bruder! Friedrich ist
Ein rechter Schweizerheld,
Ein Tell, Gott hilft ihm wider List
Und Macht der ganzen Welt!“³

Wir wissen leider nicht, ob auch Christian Badrut unter den Kämpfenden war.

Noch ein anderer Dichter des Siebenjährigen Krieges hatte einen Bezug zur Schweiz, Ewald Christian von Kleist (1715-1759). Nach einem begonnenen Studium der Rechtswissenschaft, trat er als Offizier in dänischen Dienst, den er 1741 zugunsten eines Leutnant-Posten im Regiment des Prinzen Heinrich von Preussen aufgab. In Potsdam traf er Gleim – der Beginn einer lebenslangen Freundschaft. Gleim regte ihn auch zu den ersten dichterischen Versuchen an. 1746 lernte er in Potsdam den Schweizer Arzt Johann Kaspar Hirzel und den Philosophen Johann Georg Sulzer aus Winterthur kennen. 1749 erschien sein in Hexametern verfasstes Gedicht «Der Frühling», welches ihn berühmt machte. Kleist erhielt 1751 eine eigene Kompanie und wurde zuerst nach Speyer, dann nach Zürich geschickt, um Soldaten anzuwerben. In Zürich verkehrte er mit Hirzel, Bodmer, Füssli, und freundete sich mit Salomon Gessner an. Nach einem Jahr musste er aber nach Schaffhausen fliehen, da er seine Soldatenwerbung am Rande der Legalität betrieben hatte. 1753 beendete er seine Werbungen in Schaffhausen und kehrte nach Potsdam zurück. Im Jahr 1757 wurde Kleist zum Major befördert und nach Leipzig geschickt, um dort ein Feldlazarett einzurichten und zu leiten. Dort befreundete er sich mit Gellert und Lessing, der ihn zum Vorbild des Major von Tellheim in seinem Schauspiel «Minna von Barnhelm» nahm. In Leipzig schrieb Kleist auch seine «Ode an die Preussische Armee».

Am 12. August 1759 erlitt Kleist in der Schlacht von Kunersdorf schwere Verwundungen, an denen er am 24. August in Frankfurt a.O. verstarb.

Lustig an den Gedichten, die er in Zürich schrieb, ist sein offenbar nicht sehr positives Verhältnis zur Schweizer Nationalspeise, dem Käse. Da liest man z.B.:

Wie, Breitinger in Zürich? Wo nichts als Grobheit gilt
Und wo von Stolz der Geist, der Leib von Käse schwillt,
Und Bodmer auch? Den einst die späte Nachwelt preiset?
Ihr Zürcher! Die sind werth dass ihr sie Lands verweiset.

Oder *Auf Bläsen – einen erzürnten Schweizer*

Was hab ich dir gethan? Warum ergrimmst Du lieber Bläse?
Sieh her! (er sieht und wird schon gut) sieh her! Hier hast Du Käse.

Der Blumist und der Schweitzer

Ein Blumen-Kenner pries der Blumen Schönheit sehr,
Ein Schweizer hört ihm zu, und rühmte sie noch mehr.
Durch sie, sprach ersterer, durch sie fühl ich mein Leben!
Ich auch, sprach letzterer, weil sie mir Käse geben.

Interessant an Kleists Schweizer Aufenthalt ist eine Bemerkung, die wir in der Lebensbeschreibung von Ulrich Bräker, dem «Armen Mann im Tockenburg» lesen. Bräker stand in dieser Zeit als Diener im Dienst eines preussischen Offiziers, der ebenfalls als Werber in Schaffhausen lebte und schrieb, dass damals in dieser Stadt fünf preussische Werber ihrer Tätigkeit nachgingen. Bräker wurde bekanntlich von seinem Dienstherrn betrogen und ungewollt in das preussische Heer gepresst. Seine Erinnerungen geben ein lebendiges Bild, unter welchen Bedingungen die nach Gleim für ihren König so begeisterten Soldaten lebten.

Wenn wir die Zusammenstellung der Lieder in diesem Liederbuch betrachten, fällt auf, dass im Gegensatz zu andern solchen Liederhandschriften eine gewisse Ordnung eingehalten wird, dass z.T. gleiche Themen zusammengefasst sind. Vielfach werden in den Liederbüchern am Anfang die Lieder sorgfältig geschrieben, am Schluss aber ziemlich ungeordnet notiert. Es ist darum anzunehmen, dass der Schreiber ein anderes Liederbuch kopiert hat. Interessant ist, dass beim Inhaltsverzeichnis am Schluss des Buches auch die Buchstaben aufgeführt sind, die nicht als Anfangsbuchstaben eines Liedes vorkommen.

Beim Übertragen alter Handschriften stellt sich immer die Frage, wie weit man die Orthographie der modernen Schreibweise anpassen soll. Es geht dabei einmal um die Gross- und Kleinschreibung, die früher nach Belieben gebraucht wurde, dann um die Verwendung des «y», das mehr gebraucht wurde als heute, z.B. seyn=sein, «eu» wurde meist als «eü» geschrieben, z.B. feüer=feuer, das Doppel-s wird fast immer verwendet, z.B. dießes=dieses, Tod und tot wird beides mit dt geschrieben – Todt und todt. Bei meiner Übertragung habe ich durchaus die moderne Schreibweise verwendet. Bei der deutschen Kurrentschrift wird für lateinische und französische Ausdrücke die lateinische Schrift verwendet, entsprechend verwende ich dafür eine Schrift ohne Serifen.

Zuletzt wäre noch zu überlegen, wann das Liederbuch entstanden ist. Das späteste Ereignis, das in den «Kriegsliedern» erwähnt wird, ist der Tod des französischen Dauphins im Jahr 1765, dies ist demzufolge auch das früheste Datum der Entstehung der Liedersammlung.

Am Anfang des Buches stehen zwei Sprüche:

Der dient mit Kunst und Wort
Und jener mit den Waffen
Doch muss der Bauer Stand
Uns allen Brot verschaffen.

Für Witz und Tugenden
Für Grossmut und Verdienst
Sind Rang und Regiment
Des Richterstands Gewinst.

Dann folgt die erste Abteilung, die «Krieges Lieder». Das erste Lied, eine lange Dichtung mit 14 Strophen zu Ehren von Herzog Karl Ferdinand, Herzog von Braunschweig-Bevern ist wahrscheinlich unter dem Eindruck der Schlacht von Minden (1. Aug. 1759) geschrieben worden, in der die vereinigten englischen und preussischen Truppen die Franzosen besiegten, die versucht hatten, Hannover zu besetzen, welches in Personalunion mit England von König Georg II. regiert wurde. Befehlshaber war jedoch der Vetter von Karl Ferdinand, der Herzog Ferdinand von Braunschweig. Möglicherweise liegt eine Namensverwechslung vor.

1. Verlasst den Morpium ihr Martis [Mars'] Söhne
Von dem herzoglichen braunschweigischen Chor [Corps?]
Es trutzet euch schon längst und bleckt die Zähne
Hebt auch sein stolzes Haupt wie Pfau empor
Der stolze Wetterhahn und freche Frantzenmann
Er sucht zu zwingen / und euch zu bringen
Unter sein Macht und Band
Und euer Vaterland in Spott und Schand.

2. Botz Blitz der Teutschen Feind soll uns lang trutzen
Weil er ein grosse Macht an einem Klumpp
Man kann dem Wetterhahn und freche Frantzenmann
Sein scharfe Zähne machen stumpf
Printz Carl Ferdinand mit seiner starken Hand
Sein klug und weiser Sinn wird uns schon führen hin,
Allwo des Feindes Macht wie ein Fiolen safft
Verlieret seine Krafft.

6. Allda von Tag zu Tag, der Feind sich mehret
Und wie ein Bienenschwarm sich breitet aus,
Verfolgt auch seinen Feind, wan man ihn störet
Und ihm rauben will sein Honighaus
Es gibt schon überall, Scharmützel ohne Zahl
Kein Posten sicher ist, kein Biquet [Pikett] hat mehr Frist,
Rietberg⁴ und Schloss, o Leid
Wird dem Frantzman zu Beut, und Herzensfreud!

9. Geduld mein Frantzemann wir tun mit Streiten
Kein Braler mit dem Mund den Sieg erhält
Mit tausend Gegenschuss wir nach dir zielen
Und halten immer ab nach deiner Gewalt,
Das Feuer wie Donnerknall, ein Kugelregen Fall
Bis das die nahe Nacht, den Feind zur Ruh gebracht
Die Sonn will untergehn in dem kein Josué spricht:
„Sonne steh.“⁵

14. O Schluss, der zum Verdruss uns allen kommt,
Weil wir verlassen hier und ganz veracht
Es wird kein Stadt noch Dorf uns eingeräumt
Zu schlafen in der Ruh nur eine Nacht
Wir liegen in dem Feld unter dem dünnen Zelt
Im Regen und im Wind, im Schnee vor Frost ganz blind
Blind bis uns der Himmelthron
Wird geben zu dem Lohn die ewige Chron!

Eine Variante des zweiten Liedes ist aus der Literatur bekannt.⁶ Nach dem Überfall der Preussen auf Sachsen wurde die sächsische Armee bei Pirna oberhalb Dresden von den Preussen eingeschlossen, während der Kurfürst und sein Hofstaat sich auf der uneinnehmbaren Festung Königstein in Sicherheit brachte, von wo er hilflos das Schicksal seiner Truppen beobachten musste. Der Österreichische General Browne eilte zur Hilfe herbei. Als dies Friedrich II. vernahm, liess er die Hälfte seiner Armee zur Einschliessung der Sachsen zurück und zog mit der andern Hälfte den Österreichern entgegen, auf die er bei Lobositz (heute Lovisice)⁷ traf. Am 1. Oktober 1756 entbrannte die Schlacht, die von allerlei Missverständnissen geprägt war, sodass zuerst unklar war, wer den Sieg erfochten hatte. Die Österreicher zogen sich aber zurück, wodurch das Schicksal der Sachsen besiegelt war, die kapitulieren mussten. Viele Soldaten der Preussen, unter ihnen Ulrich Bräker, benützten die verworrene Gefechtslage, um zu desertieren. Die Zahl sei so hoch, «dass wir deren Ausreisern Pässe zu ertheilen fast nicht erklecken können».⁸ Im fernen Hamburg wurde der Sieg der Preussen mit einem Dankgottesdienst gefeiert, G.Ph.Telemann komponierte die Kantate «Hallelujah, Amen, Lob und Ehr» (TWV 13:19) dazu.

1. Auf, auf, es geht ins Feld
 Mit Waffen und mit Zelt,
 Mit Pauken Ton und meiner Chron
 Zu streiten in der Welt.
 Der Feind ist gerüst und aufgeprist
 Und jauchzet und ist froh
 Fortuna tritt gleich hinter mich
 Und spricht mit mir also:
 „Friedrich der Grosse tut seinen Feind in Bahn [Bann]
 Und reisset gleich dem Sachsen
 Zwei Schwerter aus der Hand.

2. Browne der steht vor Prag
 Sehr schön und wohl postieren
 Die Preussen dringen in Böhmen ein
 Und werden Adaquiirt,[attakiert]
 Du Held, du Held, sprach Friederich
 Du Held, hier ist dein Grab.
 Hier nehm ich dir dein Waffen
 Und die Canonen ab.
 Wunderlich zu sagen, was Friederich hat getan:
 Der Daun⁹ der ist geschlagen mit hunderttausend Mann.

Bei Badrut folgen nun vier Strophen, die verschiedene Themen behandeln:

Die Schlacht von Rossbach (5. Nov. 1757), die Eroberung von Breslau (22. Nov. 1757), und zuletzt der Kampf gegen die Russen in der Schlacht von Gross-Jägersdorf (30. Aug. 1757), in der die Preussen unter dem Kommando von Johann von Lewaldt standen.

6. Brühlt gleich mit Macht
 Der Löw von Mitternacht
 Der Lewald hat schon angelegt
 Zu schiessen dass es kracht.
 Frisch auf, gestritten muss es sein,
 Solang der Degen klingt
 Bis Venus selbst tritt herbei
 Und dir Gesundheit trinkt
 Zum Vivat, vivat ein,
 Zum Vivat, vivat aus,
 Lebt Friederich der Grosse
 Und auch sein ganzes Haus.

Beim nächsten Lied ist interessant, dass es Friedrich und die Preussen verherrlicht, aber in der zweiten Strophe auch die Erfolge der Österreicher erwähnt. Während die Preussen bei Rossbach die Franzosen besiegten, konnten sie in Schlesien die Festungen Schweidnitz und Ligenitz und die Stadt Breslau zurückerobern – die allerdings ein halbes Jahr später wieder in die Hand der Preussen fielen.

1. Bruder hör an, was wilt du doch
 Ich will dich senden hin
 Dass man erzehlen wird und hat getan
 Der König von Preussen der tapfere Held
 Der grosse Friederich vor den
 Verbirget sich die halbe Welt.

2. Bruder, ach nein, das kann nicht sein
 Es ist ja schon bewusst
 Dass Printz Carl geschlagen ist
 Ins Böhmen hinein.
 Schweidnitz und Presslau steht schon in seiner Hand
 Ligenitz hat er bloquiert, Pratenau gantz ausgeführt
 Ist schon bekannt.

3. Bruder sieh wie die Kriegs Armée
Die laufft am ersten fort,
Sucht sich ein sicher Ort
Bei Printz Soubize
Sie sind ja gelaufen mit Haufen darvon,
Bis sich alles zerstreut
Vor der grossen Tapfrigkeit
Der preussischen Chron!

4. Printz Ferdinand und wohl bekannt,
Er lernt den Richelieu den Hannoverschen Passpied
Mit grossem Verstand.
Er treibt und scheidet so manchen Franzos
Bis er sie allzumal hat gebracht ins Hopital
Welches sehr gross.

5. Bon jour Monsieur votre serviteur
Wan du französisch bist
So geh nach Rossbach nicht
Das bitt ich dich
Da lernet man Franzosen
Die hochtütische Sprach
Mit preussisch Pulver und Blei
Cartätschen mancherlei
Auf einen Tag.

6. Vivat schenk ein, Bier Brantenwein
Schenk ein es dürstet mich
Es soll des Friederich sein Gesundheit sein
Er lebe und schwebe in Gottes Gewalt
Bis er sein Feinde trängt
Und uns den Frieden schenkt,
Auch werde alt.

Das vierte Lied ist ein Spottlied auf einen Wenzel, es könnte sich um den österreichischen Kanzler Wenzel Anton Graf Kaunitz handeln. Die angeführten Ereignisse konnte ich aber nicht identifizieren,

1. Von aller Welt verlassen
Ich armer Wentzel hier
Bin gwest auf allen Strassen
Bin gwesen für und für
Bin erst gewest von gelber Mundur
So der ganzen Welt berühmt war
Der getrieben hat Brandsteuerungen aus
Die Bauern gepresst, das war ein Graus
Jetzund lieg ich in dem Carls-Bad
Die Cour kein End nicht hat.

2. Vor Landau wolt ich zeigen
Was Wentzel für ein Held
Die Stadt wolt ich besteigen,
Sie war aber gar vest bestellt,
Ich liess die Stadt wohl fordern auf,
Die Stuck, die gaben mir Antwort drauf,
Den ersten Schuss, da fiel mein Pferd
Da lag ich Wentzel auf der Erd.
Must kriechen in ein Grub hinein
Dass ich konnt sicher sein.

5. O schönste von den Frauen
Maria Theresia mein,
Zu dir steht mein Vertrauen
O du o Königin,
Drum weicht ihr Teufel weicht, der Treng
Der ist schon Mann vor euch.
Und sollt ich kommen aus der Pein,
Ich der alte, alte Wentzel wollte sein!

Etliche der Lieder sind in Dialogform geschrieben, so auch das fünfte, ein Streitgespräch zwischen den Exponenten Friedrich und Maria Theresia

7. Preuss:

Europa greift zum Gewehr,
Tust euch nur rüsten
Frisch auf ihr Fürsten und König zugleich,
Seht nur je mehr und mehr,
Wir uns tun rüsten
Helft mir ausrotten das Haus Österreich
Frankreich und Spanien, samt ganz Germanien
Polen und Preussen
Schweden und Reussen
Greift an mit Mord und Brand
Bis das Österreichisch Land
Uns fällt in die Hand.

8. Königin:

Ruft nun die Höll noch an,
Tust mich nicht schrecken
Ja mehrer Feind ich hab
Je lieber ich fecht
Der mir gewiss helfen kann
Lasst mich nicht stecken
Wann die Not am grössten ist
Hilft er erst recht.
Ich mich auf Gott verlass
Acht nicht der Feinde Hass
Lass sie nur gehen
Selbsten will ich sehen.
Ich besitz meines Vaters Thron
Mein Gemahl die Kaisers Kron
Jetzt geh davon.

Im sechsten Lied wird Friedrich und das preussische Heer verherrlicht und den Feinden der Untergang prophezeit.

1. Vivat, es leben alle preussische Herzen,
Vivat, es lebe, was Friederich heisst
Die da belieben mit dem Feind zu scherzen
Couragiert zu jeder Zeit.
Unser Fritz der kleine Held
Streitet mit der ganzen Welt
Wundere dich o! Babilohn,
Sie sind gezwungen Länder zu verlassen
Jammer und Elend
Das ist ihr Lohn.

Im siebten Lied werden die «tapfern Martis Söhne» von Herzog Ferdinand zum Kampf gerufen, das Lied endet dann friedlich:

1. Auf, auf ihr tapfern Martis [Mars'] Söhne,
Ruft Ferdinand, verlacht die Rehnes Töne
Belona¹⁰ rüstet sich mit Macht
Und trachtet stets bei Tag und Nacht
Nach ihrem Zweck
Martis Strahl blitzt schon in freiem Felde,
Das grobe donnernde Geschütz erschalt
Mit Krachen und mit Blitz durch Berg und Tal
Der Tambour rührt das Freudspiel, der Feldmarsch klingt
Die Wagen rasseln fern und nach,
Mercourius ist noch nicht da, der Frieden bringt.

5. Lässt dan Mercour die Friedenspalmen blicken,
Und müssen wir darauf ins Winter Quartier rücken,
So nehmet diese willig an
Und observiert den Friedensplan
Zum Landeswohl.
Ferdinand, du munterer tapferer Held,
Du hast uns mutig angeführt
Und dich samt uns mit Sieg geziert
Zu Feindes Spott, das Vaterland, das weist euch Dank
Für sein Befreien.
Der Helden Name Ferdinand
Wird künftig hin im ganzen Land
Unsterblich sein.

Das achte Lied ist teilweise ebenfalls ein Streitgespräch zwischen Friedrich II. und Maria Theresia, wobei immer mehr die letztere das Sagen übernimmt.

1. Soll das kein Jammer sein oder kein Not,
Dass man mit meiner Macht mich nur auslacht,
Hab im Feld stehen ein sehr grosse Macht
Gegen die Königin, nimm dich in Acht.

2. O du mein Preuss brahl nicht mit deiner Macht,
Ja ich als Königin nur dazu lach,
Hab auch ein kleine Macht stehen im Feld
Kostet mich alle Tag ein grosses Geld.

3. Komm nur mein Königin, komm nur heraus
Ich will dir geben jetzt ein guten Schmaus.
Stuck und Cartauen, Cartätschen Geschoss
Ich dir ausrichten will zu ein Verdruss.

4. König aus Preussen dies achte ich nicht,
Was mir ausrichten willst zu ein Verdruss,
Meine Pandouren, Husaren zugleich
Werden dir richten an ein neue Speis.

6. König in Preussen was hast du gedacht,
Dass du nach Wien willst ziehn mit deiner Macht,
Dass du den Martins Tag willst sein bei mir
Aber es nicht geschehen ist, ein Schand vor dich.

9. Vivat soll leben das gantz römisch Reich,
Alle Churfürsten und König zu gleich
Die es da halten mit dem Haus Österreich,
Gott woll euch allen geben den Sieg zugleich.


 Wo dich mit Lust und
 Lust und Lust mit du Lust
 Lust und Lust Lust Lust
 Lust Lust Lust Lust Lust


 Die Lust und Lust
 Die Lust und Lust
 Die Lust und Lust
 Die Lust und Lust

2
Krieges Lieder


 A.
 Verlaß den Morphem
 Ich Martin Vögel von dem
 Großglockner Berggipfel
 Ich bin in der Welt
 Ich bin in der Welt
 Ich bin in der Welt
 Ich bin in der Welt

45
in Lust, Lust und Lust
Gibst du Lust und Lust.

A.
Lust

Lust, Lust, Lust
 Die Lust und Lust
 Die Lust und Lust
 Die Lust und Lust
 Die Lust und Lust

2.
Lust

46.
Lust und Lust Lust und
Lust, Lust, Lust
Lust, Lust, Lust
Lust, Lust, Lust
Lust, Lust, Lust
Lust, Lust, Lust
Lust, Lust, Lust
Lust, Lust, Lust

3.
Lust

Lust und Lust Lust und
 Lust, Lust, Lust
 Lust, Lust, Lust
 Lust, Lust, Lust
 Lust, Lust, Lust

Auch das folgende Lied soll Sympathien für die Österreicher wecken. Der in der 4. Strophe erwähnte Nadasty ist General Franz Leopold Graf Nadasty (1708-1783), ein ungarischer Offizier. Er war der geborene Reiterführer und seine Untergebenen vergötterten ihn. Seine ersten Heldentaten verübte er im 1. Schlesischen Krieg. In der Schlacht von Soor (30. Sept. 1745) eroberte er mit seinen Husaren die Bagagewagen mit dem Gepäck Friedrich II.. Zelte, Pferde, die Geldkiste, Tafelsilber und Kleider fielen in ihre Hände. Auch der Lieblingshund Friedrichs, Biche, war bei der Beute, der aber grosszügig dem König zurückgegeben wurde. Der Name Nadasty taucht auch auf der Subskribentenliste eines Konzertes von Mozart auf. Die Bemerkung von der gewaltsamen Rekrutierung der Soldaten Friedrichs, bezieht sich vermutlich auf die sächsischen Truppen, die nach der Gefangennahme ohne zu fragen ins preussische Heer eingegliedert wurden – die meisten davon desertierten in den folgenden Monaten.

1. König in Preussen was bildst du dir ein,
Dass du bist gefallen in Sachsen ein
Hast vermeint römischer König zu werden
Nein, die Cron soll der Prinz Joseph erwerben.

5. Du hast zwar schöne Leut wan mans betracht,
Aber die meisten mit Gewalt darzu bracht,
Aber, mein Friedrich, wie wird es aussehn,
Wan dir die schöne Leut alle drauf gehn.

4. Schweidnitz und Breslau das sind schöne Ort,
Aber die Österreicher die jagen dich fort
Ungarn, Croaten die rucken gut an,
Weil sie der Nadasty gut anführen kann.

6. Vivat Maria Theresia soll leben
Wie auch die Prinzen, Prinzessin daneben,
Wie auch der römischen Kaiser insgesamt,
Gott wird euch schicken den Frieden ins Land.

Das zehnte Lied zeigt uns eine ganz andere Szene. Es ist ein Streitgespräch zwischen dem Dauphin und dem Tod. «Dauphin» war nach der Tradition der Titel des französischen Thronerben. Im Lied handelt es sich um Louis Ferdinand de Bourbon, Dauphin de Viennois, den Sohn von Ludwig XV.. Er starb schon mit 36 Jahren in Fontainebleau an Tuberkulose. Drei seiner 9 Kinder, die er mit seiner zweiten Frau (die erste Frau war bei der Geburt der ersten Tochter gestorben), Maria Josepha von Sachsen, der Tochter von König August III. von Polen, hatte, wurden Könige von Frankreich. Zuerst der im Lied genannte Louis Auguste, Herzog von Berry (1754-1793), der nach seinem Grossvater als Ludwig XVI. König wurde. Dann Louis Stanislas Xavier (1755-1824), Graf der Provence, der als König Ludwig XVIII. hiess und Charles Philippe (1757-1836), später König Karl X. .

1. Dauphin
Tod, ach Tod tu nur bedenken,
Was du jetzt tust fangen an,
Wie ganz Frankreich sich wird kränken
Wie auch all mein Untertan.
Das Haus Frankreich wird's beweinen,
Dass ich in der schönsten Blüt,
Soll im Totenreich erscheinen,
Ach das wär ja viel zu früh.

2. Tod
Lass nur weinen, lass nur klagen,
Dieses gilt mir alles gleich,
Bei mir hilft kein Flehn und Zagen,
Sei es gleich arm oder reich,
Muss nicht auch der Kaiser sterben,
Find bei mir auch kein Pardon
Zu Staub und Asche muss verderben,
Gleich wie der weise Salomon.

3. Dauphin

Ach, ich hab vier schöne Erben,
Ach, Tod, eile nicht so sehr.
Soll ich schon vor ihnen sterben,
Ja, das wär mir viel zu schwer.
Kaum sind zwanzig Jahr verflossen
Dass ich Dauphin worden bin,
Und hab auch kein Regierung gnossen,
Und willst mich schon nehmen hin.

4. Tod

Was willst von Regieren sagen,
Dan mit dir ist aus der Streit.
Jetzt heisst um den Himmel gestritten,
Mach dich nur ins Grab bereit.
Hiermit must die Welt quittieren
Dan dein Leben hat ein End.
Du must mit mir fort marschieren,
Brauch nur nicht viel Compliment.

5. Dauphin

Muss es dann Urlaub genommen sein,
So lasst Madame Dauphine kommen
Ob ich in dem Tod schlaf ein
Meine Prinzen und Prinzessin auch zugegen
Und die von meiner Freundschaft sein,
Und wann ich sie nich mehr soll sehen
So geb ich ihnen den Segen mein.

6. Dauphin

Doch aber eines tut mich noch kränken,
Die liebste Madame Dauphine mein
Dan ich kann bei mir wohl denken,
Was ihr Herzeleid vor Pein,
Weil Duc de Berry nicht zugegen
Ist bei meinem letzten End
Ich ihm meinen treuen Segen
Auch vor meinem Abscheid send.

7. Dauphin

Duc de Berry du sollst leben,
Adieu dich sich ich nicht mehr.
Dir sei Cron und Szepter geben,
Und was sonst darzu gehört.
Das Haus Frankreich defendier,
Bis du auch ein Mal musst sterben.
Jesu jetzt fahr ich zu dir.

Lied Nr. 11 ist wieder ein Loblied auf den preussischen König

1. Auf, auf, Bruder auf recht nach Krieges Manier
Es kommt herbei der kühle Mai
man hört Kriegsgeschrei mit Blasen
Sabel in der Hand wollen wir fallen in Feindesland
Wie floriert und bombarbiert ist Friedrich wohlbekannt.

2. Trompeter blasen schon
Man hört der Tambour starken Ton.
Die Hoboisten sind auch beflusst,
Man hört Musiciern.
Drum ladet hurtig euer Gewehr,
Bringt Stuck und Cartanzen her
Bomben, Kessel nicht vergesst,
Denn solches brauchen wir.

5. Grosser König Friedrich
Komm, ach komm, wir bitten dich.
Wir sind bereit mit Herzensfreud
Zu gehen in den Streit.
Wir wollen unser Leib und Leben
Für die preussische Crone geben,
Weil floriert und bombardiert,
Drum lasst uns Freuden spielen.

Das zwölfte Lied bereitete dem Schreibenden einiges Kopfzerbrechen. Wer ist gemeint, wenn es heisst: «Weil ich Contersax ein General...». Die Lösung gelang über die Bemerkung in der dritten Strophe, dass er Masstreicht [Maastricht] erobert habe. «Contersax» bedeutet «Conte de Saxe=Graf von Sachsen». Es handelt sich um Hermann Moritz von Sachsen (1696-1750), der eines der vielen illegitimen Kinder von Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen, genannt «August der Starke», war. Als Jugendlicher wurde er von seinem Vater zum Grafen von Sachsen ernannt und erhielt den Rang eines Obersten in einem Kürassierregiment. 1709 kämpfte er in Flandern im spanischen Erbfolgekrieg unter Prinz Eugen und Marlborough, 1717 unter Prinz Eugen in Ungarn gegen die Türken. 1726-1729 wirkte er im Baltikum als Herzog von Kurland. Durch die Russen verdrängt, ging er in französische Dienste, zeichnete sich im Polnischen und Österreichischen Erbfolgekrieg aus, wurde zum Marschall von Frankreich ernannt und eroberte die Niederlande für Frankreich. Er hatte den Ruf, niemals eine Schlacht verloren zu haben. Nach dem Frieden von Aachen (1748) zog er sich auf das Schloss Chambord, das grösste der Loire-Schlösser, zurück, das ihm vom König als Wohnsitz auf Lebenszeit überlassen wurde. In dem riesigen Schloss bewohnte er nur wenige Räume, die er im Geschmack seiner Zeit umbauen liess, u.a. mit Kachelöfen aus Meissener Porzellan ausstattete. Nach seinem Tode wurde er in der protestantischen Thomaskirche zu Strassburg bestattet.

1. Nun kann ich sorglos leben,
Und stets in Freuden schweben,
Weil ich Contersax ein General
Bei Frankreich grosser Feldmarschall,
Bin avanciert wie sich's gebührt
Niemand ist mehr, der mich gestört
In meiner Ruh, ich lach dazu.

2. Viel Herren die mich kennen
Ein Helden müssen nennen
Weil viel Heldentaten
Bei mir sind oft geraten
In Böhmen und in Bayerland
In Flandern wie auch in ganz Brabant,
Hab gnommen ein, französisch muss sein.

3. Viel Batailien hab ich gewonnen,
Viel Städte eingenommen,
Stadt Masstreicht war die letzte
Da ging das Fechten am besten,
Daselbst hab ich mit meiner Macht,
Die Holländer zum Frieden gebracht,
Ich habs vollbracht mit meiner Macht.

4. Jetzt komm ich Tod gegangen,
Dich in mein Netz zu fangen
Ob du schon grosser General
Berühmter Held und Feldmarschall,
Sollst wissen, dass ein anderer Held
Dich fordern wird aus dieser Welt
Wies mir gefällt, ich brauch kein Geld.

5. Soll ich dann schon quitieren
Mein Leben schon verlieren.
Die Stell die mir mein Ludwig gäben hat
Vor welchen ich mein Leben oft gewagt.
Und jetzund muss ich schon ins Grab,
Vor meinen Lohn, gib doch Pardon.

6. Kein Gnad hast mehr zu hoffen,
In Eil komm ich geloffen
Dich von dein gross Begehren
Dich ermahnen zum Bekehren.
Dann du hast hier doch keine Rast
Kein Bleibens mehr zu hoffen hast
Bitt nicht so sehr, es hilft nicht mehr.

7. Ach Ludwig, grosser König,
Ich bleib dir untertänig,
Mein Herz, mein Seel und mein Gebein
Soll dir im Tod noch dienstbar sein,
Und hab ich was getan nicht recht,
Verzeihe mir als dein getreuer Knecht,
Der Tod ist hier, ich muss von dir.

10. Noch eins tu ich begehren
Mein König wollst mirs gewähren,
Ich bitt in meiner letzten Not
Wenn ich verschieden bin in Tod,
Dass ich nach der Religion mein
Gebräuchlich möchte begraben sein,
Nach Strassburg hin da steht mein Sinn.

11. Nach Strassburg sollt du werden
Bestattet schön zur Erden,
Nach Gebrauch der deinen Religion
In die Neukirch, du weißt sie schon.
Drein soll deine Ruhstatt sein.
Die Kirch wird dich gern nemmen ein
Wie auch die Stadt, schätzt sich vor ein Gnad.

12. Gute Nacht ihr meine Dragoner,
Wie auch ihr meine Hulanen,
Im Herzen tuts mich kränken,
Wann ich an euch tu denken,
Adieu mein schönes Regiment
Ich sag dir noch vor meinem End
Ein gute Nacht, es ist vollbracht.

14. Jetzt wollen wir mitgehen
Den Trauren zu besehen
Weil dann der gute General
Im Tod verblieben dort Feldmarschall,
Allzeit so lang gestritten hat,
Bis in das Ende seines Grabs,
Gestritten hat, bis in das Grab.

15. Nun lassen wirs geschehen
Das Trauren uns besehen
Und wer das Liedlein hat gemacht,
Ein Tambour von Elsass hats erdacht,
Zu Ehren diesem General,
Im Tod verblieben der Feldmarschall
Mach jetz behend dem Lied ein End.

Die folgenden zwei Lieder haben den Tod General Schwerins in der Schlacht von Prag am 6. Mai 1757 zum Thema. Schwerin war der fähigste Feldherr der Preussen und nach seinem Tode fragte man sich, ob nun das Kriegsglück Friedrich II. zu Ende sei. Dies kommt auch in der dritten Strophe des ersten Liedes, welches als Zwiegespräch zwischen dem toten General und Friedrich angelegt ist, zur Sprache:

1. König:
Schwerin ist wirklich todt,
Kommt auch nicht mehr zu Leben.
Ach, so erbarm sich Gott
Was soll ich nur anheben.
Zu dir was meine Zuversicht
Allein zu jeder Zeit gericht.
Jetzt last du mich im Stich
Dein König Friederich.

2. Schwerin:
Wer ist der mich aufweckt
Von meiner Ruh tut stöhren
In meiner finstren Gruft
Mir meinen Leib verkehret.
Bist du es Friedrich, sag es mir
Was machst im Reich der Toten hier?
Dan die am Leben sein
Gehören nicht hinein.

3. König:
Schwerin mein liebes Herz
Ich muss es dir auch klagen,
Dass man mit Spott und Schand
Aus Böhmen mich will jagen.
Und ferner auch noch hören muss
Das dienet mir zur grössten Buss
Jetzt heisst's weil tot Schwerin,
Ist auch der König hin.

In den letzten zwei Strophen spricht Schwerin dem König Mut zu; dieser verspricht, Schwerins Tod an seinen Feinden zu rächen.

Im zweiten Lied werden die Taten und die Charaktereigenschaften des Generals gepriesen:

1. Schwerin ist tot, der König klagt,
Der Hof erschrickt, die Liebe zagt.
Die Grossmut seufzt, die Armen zitteren
Berlin spührt was Empfindung sei.
Ach, müsste dann ein walend Blei,
Des schönsten Geistes Sitz zerspliteren.

2. Ein Christ, ein Held, ein Menschenfreund,
Der Tugend Freund, der Laster Feind,
Ein wahrer Vater der Soldaten,
Ein zärtlich liebender Gemahl.
Der Preussen erster General kämpft nun nicht mehr
Vor Friedrichs Staaten.

Das Lied schliesst: «Schwerin kann nicht vergessen werden.»

Der Inhalt des nächsten Liedes ist unklar. Es könnte sich auf die Sachsen beziehen, die nach der Kapitulation der sächsischen Armee in preussische Dienste gepresst wurden, später aber zum grossen Teil desertierten.

1. Gute Nacht ihr Sachsen
Wo die schönen Mägdiens¹¹ wachsen
Durch Büsch und Felder, durch grüne Wälder,
Marschier ich fort zum Brandenburger
Der ist ein solcher, der kann mir geben,
Gelt, Brot daneben.

3. Glück zu, ihr Preussen
Euch will ich's weisen,
Dass ich als Füsilier euch will verbleiben.
Hier nur Handgeld her, tut mich mundieren¹², brav exerzieren
Dass ich kann gehen mich zu besehen.

5. Coblentz und Constantz
Da geht jetzt mein Dantz.
Zum Schweitzertor hinaus auf Rabenswald
Bey dem Spaniolen, da will ich holen
Da will ich holen ein neues Hemde
Schuh Strümpf behände.

6. Zu letzt bey Frankreich
 Da ist mein Rock leicht,
 Hat wenig Falten, wird nicht lang halten.
 Marschier ich fort
 Da muss ich lauffen und ihn verkaufen
 Für fünfzehn Stüber¹³
 Sonst grieg ich's Fieber.

Das folgende Lied wirft die Frage nach der Datierung der Ereignisse auf. Dithfurt setzt dazu den Titel «Feldzug 1758»¹⁴, allerdings entsprechen nur die beiden ersten Strophen dem Lied bei Badrut. Dort gibt die dritte Stophe einen Hinweis auf die Schlacht bei Molwitz (10.4.1741) im ersten Schlesischen Krieg.

Nach Badrut:

1. Ihr tapferen Streiter
 Fussvolk und Reuter,
 Das Friedrich führet
 Und Commandieret.

Auf, auf zum Streit
 Nach unsrer Grenze
 Zählt Sieges Kränze
 Und ziehen Beute
 Nach Kampf und Streite
 Vor euch bereit.
 Fort, fort zu Felde,
 Dass man bald melde
 Dass feindes Hauffen
 Sei fortgelaufen
 Und ganz besiegt.
 Erwirbt den Friede,
 Macht jene müde
 Ist schon geschworen
 Ihr wird verlohren.

3. O Welt¹⁵ Vergnügen
 Was seh ich liegen,
 Bei Molwitz Feldern,
 Und in den Wäldern
 Was ist das Blut.

Nach Dithfurt:

1. Ihr braven Streiter
 Fussvolk und Reiter
 Die Friedrich führet
 Und Kommandieret:

2. Allons zum Streit
 Kommt an die Grenze
 Holt Palmenkränze,
 Und Sieg und Beute,
 Nach tapferm Streite.

Ihr böhmischen Helden
Jetzt könnt ihr melden,
Was Preussens G'schütze
Mit seinem Blitze
Vor Taten tut ihr Österreicher,
Laufft durch die Sträucher
Und dunklen Hecken
Euch zu verstecken.

Auch das folgende Lied thematisiert den 1. Schlesischen Krieg. Neben der schon erwähnten Schlacht bei Molwitz wird darin auch die Eroberung von Glogau (8.2.1741) und von Breslau beschrieben. Das Lied schliesst:

8. Gott regiert zwar den Krieg,
Er teilt seine Gnad, O höchstes Gut
Erhalt auch den Sieg, dem dir gefallen tut.
Zu deiner Ehr, dein Gnad bescher,
Behend, behend, schick deine Gnad
Vom Himmel herab
Und mach dem Krieg ein End.

Das Lied vom gefangenen preussischen Husar findet sich in verschiedenen Quellen sowohl als Lied¹⁶ wie auch als Anekdote¹⁷ und gehört zu den wenigen Liedern bei Badrut, von denen die Melodie bekannt ist. «Printz Clermond» hiess mit vollem Namen Louis de Bourbon-Condé, comte de Clermont (1709-1771). Er war zum geistlichen Stand bestimmt, wurde aber schon als Jüngling vom Papst von seinen Gelübden entbunden, trat in die Armee ein und zeichnete sich in verschiedenen Kriegen aus. Daneben war er Mitglied der Académie française und Grossmeister der französischen Freimaurerlogen. 1758 übernahm er als Nachfolger von Marschall Richelieu das Oberkommando über die Truppen in Deutschland. Nachdem er aber die Schlacht von Krefeld 23.6.1758 verloren hatte, wurde er abgesetzt und zog sich auf sein Schloss Berny zurück, wo er seinen Lebensabend verbrachte.

1. Ein preussischer Husar
Fiel in Franzosen Hände.
Printz Clermond zu ihm kam
Und fragte in behände:
„Mein Freund, sag an,
Wie stark ist deines Königs Macht?“
„Wie Stahl und Eisen!“ sprach der Preuss
Wohl mit Bedacht.

2. „Nein, du verstehst mich nicht“
versetzte Clermond wieder,
„Ich meine nur die Zahl
Der Menge deiner Brüder!“
Hier stutzte der Husar,
Sah freudig in die Höh
Und sprach: „Soviel als Stern
Am Firmamente stehn!“

3. Der Printz wurd ganz bestürzt
Was dieser Husar sagte
Und ihn am Firmament,
Mit diesen Worten fragte:
„Freund hat dein König mehr
Dergleichen Leut wie du?“
„Jawohl“, sprach der Husar
„Viel besser noch dazu!

4. Ich bin der schlechteste
Von seinen Leuten allen,
Sonst wär ich euch gewiss
Nicht in die Händ gefallen!“
Clermond der reichte ihm
Ein grossen Taler blanc
Denselben nahm er hin
Und ging frisch seynen Gang.

5. Er erblickte ohngefähr
Ein Schildwach so ganz mager.
Als käm sie erstlich her
Von Rossbach¹⁸ aus dem Lager
Der selben gab er bald,
Den grossen Taler hin
Und sprach: „Mein guter Freund
So wahr ich preussisch bin.

6. So schenk ich dir das Geld,
Das mir dein Prinz gab wieder.
Du hast es nötiger
Als ich und mein Brüder.
Dan unser Friederich
Versorgt uns alle gut,
Drum lassen wir für ihn,
Den letzten Tropfen Blut.“

Es folgt nun ein Streitgespräch zwischen England, Preussen und Frankreich, in welchem der kaiserliche Doppeladler und der preussische Adler als Kämpfende erwähnt werden.

Die letzten fünf Lieder befassen sich allgemein mit dem Soldatenleben. So Lied Nr. 21

1. Kein bessres Leben ist
Auf dieser Welt zu finden
Als wenn man isst und trinkt
Und last sich gar nichts kränken
Wie ein Soldat im Feld
Sein Herren dienet treu,
Hat er gleich wenig Geld,
Hat er doch Ehr dabey.

2. Mein Häuslein ist zwar klein,
Von Leinwand ausgeschnitten,
Wie auch mein Bettelein,
Mit Stroh ist überschüttet,
Der Rock der ist mein Deck,
Darunter schlaff ich ein
Bis mich der Tambour weckt,
Muss ich gleich munter sein.

Im Lied Nr. 22 wird das Leben des Soldaten mit einem Vogel verglichen:

1. Im grünen Wald ein Vöglein klein,
Singt denen Soldaten also fein,
Der im Feld erzogen ist,
Bei Trommel und bei Pfeiff.
Sobald eim Vogel seine Feder wächst
So bald er auch sein Näst verläst,
Fliegt durch den Wald,
Singt dass es schallt,
Durch Berg und tiefe Tal.

2. Er fliegt wohl durch die gantze Welt,
Vergisst der Eltern, Brüder und Schwestern sein.
In Garnison wie auch im Feld,
Förcht gar kein Feind
Lebt stets in Frölichkeit.
Gleich wie ein Vogel hat kein Leid
Jauchzet, dantzt und pfeift
Spielet, saufft und singt,
Und liebt die Mägdlein fein.

In den folgenden Strophen wird das Fliegen durch die Welt näher erläutert; die Orte, an denen er gekämpft hat, werden aufgezählt.

Noch viel weiter herum kam der Sänger des nächsten Liedes:

1. Recht unglücklich ist das Leben,

Es kommt mich leider wunder an,
Dass ich mich Frankreich hab ergeben,
da bin ich selbst schuld daran

3. Beim Kaiser sucht ich auch mein Glücke
Bin auch zu Luxemburg gewest,
Hannover, Zell und Osnabrücke,
Zu Münster was ich auch zuletzt.

5. Ich darff mich wahrlich nicht viel brahlen
Der Hess von Darmstadt mich wohl kennt,
Italien hat mich nicht bezahlet,
Von Dänemark hab ich mich gewant.

7. Ostindien, Affrica dessgleichen
Westindien wie auch Mohrenland,
Da hab ich allzumahl gedienet
So lang als mirs gefallen hat.

9. In Spanien was ich auch nicht lange
Marschierte bald nach Engelland
Da wurde erst recht Angst und Bange
Bis ich den Moskoviter fand.

11. Die Tartaren hab ich auch besucht
Egypten und dergleichen mehr.
Die tät ich allzumahl versuchen
Dahin begehrt ich nimmermehr.

13. Zu letzt gut kaiserlich verbleibe,
Und ich daran ablasse nicht,
Maria Theresia ich mich verschreibe
Bis mir der Marsch den Absatz bricht.

2. Das Frankreich mag mich auch
nicht leiden,

In Pohlen mag ich auch nicht sein
Beim Preussen hab ich auch gedienet
In Hollstein war nicht bleiben mein.

4. Chur-Cöllen, Cobelentz und Mayntze
Wie auch Chur-Pfalz und Bayerland,
Drum hab ich allen schon gedienet
Und rechne mirs vor keine Schand.

6. Den Holländischen hab ich auch gedienet,
So wohl zu Wasser als zu Land,
In Ost-Friessland mir mein Glück nicht grünet,
Zum Schweden hab ich mich gewant.

8. Venedig hab ich auch gesehen
Da stunds mir nicht nach meinem Sinn
Man wollt mich bringen auf Galleren
Darum reist ich nach Spanien hin.

10. In Moscau tat ich auch nicht bleiben
Marschierte bald zum Land hinaus
Dem Türken tät ich mich verschreiben
Dem bin ich letst gerissen aus.

12. In summa allen Potentaten
Und Herrn wohl in der ganzen Welt
Mit denen ich mich in Dienst beladen
So lang als mir gefallen tät.

Das letzte der «Kriegslieder» weist als einziges (wenigstens in der ersten Hälfte der Strophen) das Versmass der «Chevy-Chase-Strophe» auf:

1. Soldaten die sein lobenswert,
Sie dienen um das Geld,
Sie dienen zu Fuss wie auch zu Pferd,
Darzu sind sie bestellt.
Sie dienen Gott dem Herrn,
Das ist ihr bester Trost,
Sie tun sich tapfer wehren
Obs auch ihr Leben kost.

Die letzte Strophe zeigt aber ein Bild, das nicht so lobenswert ist..

6. Und ob sie schon was finden
Das nicht ihr Eigen ist
Sie gebens dem schwarzbraun Mägdelein
Das vor dem Fasse sitzt.
Sie tun auch tapfer saufen
Bey Tag und bey der Nacht,
Rock, Hosen tuns verkaufen sie
Das macht der Rebensaft.

Die zweite Abteilung, die «Liebeslieder», ist umfangreicher als die erste und umfasst 38 Lieder und als Schluss vier Sprüche. Dass sie in dieser Besprechung weniger Platz einnehmen, ist darin begründet, dass die meisten davon von bekanntem Charakter sind: Klagen über die ungetreue Geliebte, das verführte Mädchen, Jäger und Schäferin etc. So werden hier nur einige spezielle Lieder besprochen.

Das erste Lied beginnt «Alles kommt zu meinem Ende, aber mein Verlangen nicht». Wir finden ein Lied mit dem gleichen Anfang bei Böhme¹⁹, dessen Fortsetzung jedoch anders ist.

Das zweite trägt den Titel «Schilderung der vollkommenen Schönheit», ein langes Gedicht von ausgesprochen erotischem Charakter.

Interessant ist das fünfte Lied wegen seiner Zweisprachigkeit:

1. Es wolt ein Jäger Jagen gehen
Veut chasser belle fille
Was fand er an dem Weglein stehn
Un joli demoiselle.

2. Mein schöne Dam, was macht ihr hier
Que faites vous ma belle
Hier brech ich ab drey Röslein roth
Monsieur pour mon plaisir.

3. Er nahm sie bey ihrer schneeweissen Hand
Nous promenés ensemble
Er führt sie ins Korn und das war lang
Monsieur mon cœur me tremble.

4. Es stund nicht länger als ein halb Jahr an
Ma mère je suis grosse
Ach Tochter wer hat dir das getan
Un joli gentilhomme.

5. Er tragt ein Feder auf dem Hut
Darzu un blanc plumage
Fünf hundert Ducaten sind eben so gut
Pour faire un bon mariage.

6. Die Tochter wolt ins Kloster gehen
Wolt werden une nonete
Da schlägt der Teufel den Pfaff darzu,
Vatten putain vous êtes.

Es gibt einige Lieder, in denen die Geliebte ermahnt wird, ihre Liebe nicht offen zu zeigen; das bekannteste ist wohl «Willst du dein Herz mir schenken» aus dem Notenbuch für Anna Magdalena Bach. Auch hier finden wir im Lied Nr. 7 solch einen Text:

1. Schöne halt die Sorgen
Deiner Lieb verborgen,
Im Schweigen übe dich

In der zweiten Strophe wird ein Beispiel aus der Bibel angeführt: Judith und Holofernes:

2. Durch verliebtes Heucheln
Und verstelltes Schmeicheln
Hat Holofernes der Judith getraut.
Durch verliebtes Küssen
Freundliches Begrüssen
Wurd nächtlich auch so gar bei ihm erlaubt.
Darum es eben sich so begeben,
Dass sie ihm im Schlafen,
Durch sein eigen Waffen
Den Kopf beraubt.²⁰

Lied Nr. 10 ist als «Aria» bezeichnet:

1. Ich habe vast in keiner Nacht
Bei den vergnügten Abendstunden
Die Ruhe meiner Glieder funden,
Bevor ich nicht an dich gedacht.

Ja Philis, wan ich an dich denke,
So scheint es mir als wann dein Bild
Mit tausend Anmut angefüllt,
Im Traume mir die Ruhe schenke.

Das Lied Nr. 15 erinnert an Dichtungen des 16. Jahrhunderts:

1. Mein Herz ein gross Verlangen trägt
Nach dieser Sommerszeit.
Mein treues Gemüt sich ganz erfreut
Und sehnt nach dieser Zeit
Nach dir o schönstes Kindelein.
Ach könnt ich allzeit bei dir sein,
Und bleiben immer hin,
Das wär mir recht im Sinn.

Interessant wegen des Kontextes ist Lied Nr. 17:

1. Sollen nun die grünen Jahre
Und der Unschuld Perlenkleid,
Auf die schwarze Totenbahre
In die dunkle Ewigkeit.
Soll mein Blut die Erde färben,
Soll Banise nicht mehr sein
Und so jämmerlich verderben
Himmel, das ist Seelenpein.

Dieses Lied stammt aus dem Roman «Die asiatische Banise» von Heinrich Anselm von Ziegler (Leipzig 1689). Der Name der Titelheldin ist ein Anagramm des Namens der Frau des Dichters, Sabine. Banises Vater ist König von Pegu, einer Stadt in der Nähe von Rangun im heutigen Burma. Ein Usurpator, Chaumigren, erobert Pegu und tötet die gesamte Königsfamilie, nur Banise entkommt dem Massaker. Chaumigren will ganz Indien unterwerfen und erobert auch Siam (das heutige Thailand). Der Geliebte der Banise, Prinz Balacin von Ava kann zusammen mit dem Prinz von Siam das Heer Chaumigrens besiegen, und durch Zauberei unkenntlich gemacht, in Pegu eindringen, Chaumigren töten und Banise befreien. Es ist ein Plot, das zum Teil auf historischen Tatsachen beruht, die ein portugiesischer Konquistador, Ferdinand Mendoz Pinto, der sich 1537-1558 in Indien und China umhertrieb, in seinen Reiseberichten erzählte.

Der Roman «Die asiatische Banise» erlebte mehrer Auflagen bis ins 18. Jh. hinein, und das Lied wurde weit bekannt. Nach Böhme²¹ wurde das Lied nach der Melodie gesungen, welche im heutigen Reformierten Kirchengesangsbuch zum Zinzendorf-Lied «Herz und Herz vereint zusammen» gebraucht wird.²² Es lässt sich heute nicht mehr feststellen, zu welchem Text die Melodie zuerst gehörte.

In einem Manuskript aus dem 18. Jh. findet man das Lied mit der Begleitung einer Barocklaute zu einer Volksmelodie aus Lothringen notiert.²³

Mit dem «Kanapee-Lied» finden wir einen Text, der auch heute noch in Liederbüchern anzutreffen ist:

1. Das Canabé ist mein Vergnügen,
Worauf ich mir was Gutes tu,
Da kann ich recht vergnügt liegen,
In meiner ausgestreckten Ruh.
Wann mir auch tun all Glieder weh,
So leg ich mich aufs Canabé.

5. Soll ich auf diesem Lager sterben,
So lieg ich wie ein Lämmlein still.
Gewiss mein See wird nicht verderben
Gedenk, o Herr, es gschicht dein Will.
Die Seel, die schwenkt sich in die Höh'
Der Leib bleibt auf dem Canabé.

Der Text im Liederbuch Badrut entspricht dem, den wir bei Böhme mit der Bemerkung «Erweiterter Text vor 1750»²⁴ finden.

Ebenfalls bei Böhme finden wir das Lied «Ein Herz, das sich mit Sorgen schlägt, hat keine frohe Stunde». Das Ende der ersten Strophe: «Nur glücklich ist, der dies vergisst, was dann doch nicht zu ändern ist» ist sprichwörtlich geworden.

Wie am Anfang des Buches, stehen auch am Ende einige Sprüche, z.B.

Die sich der Einfalt und der Redlichkeit befleissen
Die müssen heut zu Tag nur dumme Köpfe heissen.

Und nach dem Register legte der Schreiber mit der Bemerkung «Finis coronat opus» (Der Schluss krönt das Werk) die Feder aus der Hand.

Christian Schmid

- 1 Signatur Ms. Z VI 642
- 2 J.C. Lavater, Schweizerlieder, Nr. 2 «Wilhelm Tell», Bern 1769
- 3 «Siegeslied nach der Schlacht von Rossbach, den 5. November 1757», Verse 46 und 47
- 4 Rietberg: Stadt ca. 50 km südlich von Hannover. Rietberg war bis 1807 eine unabhängige Grafschaft; bekanntester Vertreter war Wenzel Anton Graf Kaunitz, Graf von Rietberg, (s.u.). Träger des Titels sind heute die Fürsten von Liechtenstein.
- 5 Schlacht bei Gibeon, Josua 10,13
- 6 F.W. von Dittfurth, Die Historischen Volkslieder des Siebenjährigen Krieges, S.14
- 7 Der Nachbarort dieser Stadt ist Theresienstadt, das als KZ-Standort traurige Berühmtheit erlangte.
- 8 Wienerisches Diarium vom 13.10.1757
- 9 Der Liederdichter macht hier einen Fehler, Anführer der Österreicher war nicht Feldmarschall von Daun, sondern General Browne, der auch nicht 100'000, wie im Lied gesagt, sondern 70'000 Mann hatte.
- 10 Belona=römische Siegesgöttin
- 11 Mägliens=Mädchen
- 12 mundieren=ausrüsten
- 13 Stüber=urspr. niederländische Münze, entspricht dem Groschen
- 14 Dithfurt, Historische Volkslieder des Siebenjährigen Kriegs, S.53
- 15 Sollte vermutlich heißen «welch»
- 16 Ludwig Erk, Der alte Fritz im Volksliede, Berlin 1851, Nr. 9
- 17 Johann Wilhelm von Archenholz, Geschichte des Siebenjährigen Krieges, Berlin 1793, S.208
- 18 Siehe Bemerkungen S.17
- 19 F.M. Böhme, Volksthümliche Lieder der Deutschen, Leipzig 1895, S.352
- 20 Judith 13,8
- 21 F.M. Böhme, Volksthümliche Lieder der Deutschen, S.342
- 22 RG, S. 793
- 23 Germanisches National-Museum, Nürnberg MS 25461. Die Kopie des Liedes wurde mir durch Dr. Karin Vorderstemann vom Deutschen Seminar II der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg/Br. vermittelt.
- 24 F.M. Böhme, Volksthümliche Lieder der Deutschen, S.533

Els vegnan!

Ils Fränzlis da Tschlin

von Köbi Gantenbein

(Fotos: Ralph Feiner, Privatarhive und Mülirad-Verlag)

Seit 25 Jahren sind Ils Fränzlis da Tschlin unterwegs. Melancholischer Walzer, lüpfiger Galopp und im Geigenkoffer sitzen Béla Bartók und John Coltrane. Ein Bericht von Köbi Gantenbein über die Schönheit der Volksmusik und die Wiederkunft regionalen Eigensinns.



Ils Fränzlis da Tschlin in aktueller Besetzung: Men Steiner, Violine; Madlaina Janett, Viola; Curdin Janett, Kontrabass; Domenic Janett, Klarinette; Duri Janett, Kornett (v.l.n.r.).

Das Kornett übernimmt beherzt die Führung, leise begleitet von der Geige. Und nach dem ersten Cherli wechselt das Kornett zur Geige. Dann jubiliert die Klarinette. Als Zwischenspiel verfließt der Rhythmus. Doch gleich führt das ungemein schöne Duett von Kornett mit Geige den zweiten Part an. Im Untergrund hält der Schrummbass die Kapelle zusammen und die Viola gibt ihr akkordische Rhythmen. Das Wälzerli stammt aus der Feder des Puschlavers Remigio Nussio und Ils Fränzlis da Tschlin gaben ihm grad den Namen des Komponisten. Es ist mein Lieblingsstück. Herzergreifend und nostalgisch. Dennoch ist meine Kapelle gestrandet, als wir es nachspielen wollten. Zu fein die Rhythmen, zu eigensinnig die Phrasierung, zu virtuos das Arrangement. Wir tönnten wie eine Militär-, nicht wie eine Fränzlimusik.

Vier Männer und eine junge Frau stehen in einer leicht gebogenen Reihe. Ganz in Schwarz, seit ein paar Jahren mit einem roten Farbtupfer an je einem eigenen Ort: Brustknopf, Manschettenknopf oder gar rote Schuhe. Der Saal im «Weissen Wind» von Zürich übervoll, ausverkauft wie oft im Unterland. Eine Klassenzusammenkunft der Bündnerinnen und Bündner. Das Publikum: 40 und mehr. Gediegen

andächtig ist die Stimmung. Man sitzt im Konzert. «Inceschantüm», Heimweh, nannte Stefan Haupt den Film, den er über Ils Fränzlis für die Television Rumantscha drehte. Beschwingte Seeligkeit trinkt den Sound, klagende Passagen in Moll, stark rhythmisierte Mazurken, schräge Klarinettenritte von John Coltrane funkeln dazwischen und wieder ein Walzer mit ungemein schönen Duetten des Kornettisten Duri Janett mit dem Geiger Men Steiner.



Die Ur-Fränzlis ohne Franz Waser: Ein unbekannter Klarinetrist, Barnabà Fontana am Kornett, Matias Raffainer am Bass und ein nicht mehr identifizierbarer Geiger. (Foto: Archiv Mülirad-Verlag)

Wie es sich für einen Ausnahmekünstler und Gründervater gehört ist, auch Franz Josef Waser von Legenden umrankt. Von 1858 bis 1895 lebt er im Engadin. Blind geboren, Autodidakt auf der Geige und der Klarinette, absolutes Musikgehör, schwächling, brillant mit der Familienkapelle samt Brüdern und Cousins. Ein Star, dessen Karriere parallel verläuft zum Aufstieg des Oberengadins als Weltort Ende des 19. Jahrhunderts. Ständig «in viadi». Nicht im klimatisierten Bandbus, sondern zu Fuss. Die wenigen Bilder zeigen eine Truppe ausgelassener Freaks. Mittendrin Franz Josef mit einer dunklen Brille, der Ray Charles der Mazurka. An Heiligabend 1895 trifft ihn der Huf eines Pferdes. Fränzli Waser stirbt, um wenigstens älter geworden als Wolfgang Amadeus Mozart. Es gibt keine Schallplatten, und Noten schreiben war nicht seine Sache. Der Vater sagt's dem Sohn, der einen Gassenhauer aus einer Operette dazufügt, und dann zeigt der es seinem Sohn, der Schlagerklänge einflücht und raunt ihm die Geschichte vom blinden Fränzli ins Ohr. Erst später kommt die Theorie: Steivan Brunies, Remigio Nussio, Tumasch Rauch, Hanny Christen und andere schreiben viele Jahre nach Wasers Tod seine und anderer Stegreifstückli auf.



Fränzlis noch mit Flurin Caviezel an der Viola (2.v.l.). Inzwischen hat Madlaina Janett seinen Part übernommen. (Fotos: Archive Duri Janett und Men Steiner)

Klatschen erst am Schluss

1983 fragt der Gitarrist und Sänger Men Steiner den Klarinettenisten Domenic Janett, er möge für eine Schallplattenproduktion doch eine Fränzlikapelle zusammenstellen. So beginnt mit Klarinette, Kornett, Kontrabass, Viola und Geige Ils Fränzlis da Tschlin. Fünf Musiker; Schreiner, Musikwissenschaftler, Sekundarlehrer, Kaufmann, Ingenieur; alle musikalisch nicht nur talentiert und erfahren seit Kind, sondern auch ausgebildet auf der Musikhochschule. Alle als Musikanten und Musiker unterwegs in Chören, Jazz, Ländler, Orchester und Schulen.

Bei der Gründung fällt ein Entscheid: Die Musiker, schwarz angezogen, stehen in einer Reihe auf der Bühne, das Publikum sitzt ordentlich auf Stühlen im Saal. Wippen mit dem Fuss ist erlaubt und klatschen, aber am Schluss eines Stücks. 90 Minuten zuhören, kein Stumpenrauchen und Krakeelen, kein Herumwirbeln und Schwitzen, während im Hintergrund die Ländlermusikanten spielen, bis sie morgens um vier Uhr vom Stuhl kippen.

Professioneller Anspruch

Ils Fränzlis da Tschlin nehmen vorweg, was Jahre später in der sich langsam regenden Szene der «neuen Volksmusik» Brauch und Sitte wird: die Verfeinerung und Veredelung einer Tradition. Sie ist das Gegengleich zum professionellen Anspruch der Musiker, die einst Musikanten waren, heute aber, meisterlich ausgebildet, Eigensinn, Weltluft und Können verbinden. Und vom Publikum Anspruch, Respekt und Kunstgenuss fordern.

Lange Schlangen stehen vor der Kasse. Zum schwarz gekleideten Selbstbewusstsein gehört auch das Selbstverständnis, dass Musik eine Produktion ist, die wie Schreiner- oder Ingenieursarbeit anständig bezahlt werden muss. Landläufig gilt ja, dass der Ländlermusiker ein Nachtessen kriegt, eine Topfkollekte machen kann und in der verrauchten Beiz dudelt, schrummt und örgelt.

Doch der Entscheid «Konzert nicht Tanz» ist nicht neu. Er schliesst einen Kreis. Als die Volksmusik in der Schweiz der 20er Jahre zum nationalen Kulturgut aufgebaut worden ist, wird sie getragen von der städtischen, proletarischen Kultur. Rau, laut und unbändig. Der legendäre und phänomenale Klarinettist und Saxophonist Kasimir Geisser ist der König des Niederdorfs in Zürich und ein Star in der schnell wachsenden Emigrantengemeinde aus den alpinen Regionen. Er versteht sein Tanzmusikmetier professionell – und bleibt mausarm. Anders der Nidwaldner Sepp Stocker, auch er ein brillanter Klarinettist. Er spielt mit Bedacht «konzertant», und zwar in einem Pakt mit dem brandneuen Medium Radio. Seine wilden Musikanten sind im Stande, ab Blatt und im Stegreif auf die Sekunde genau zu spielen, ausschliesslich live, wie es das Radio braucht – und laut genug für die noch wackelige Technik. Das Radio lohnt das wendige Engagement mit grosser Verbreitung und bisher unbekanntem Ruhm. Und es ist bemerkenswert, wie Volkskultur und Hightech sich gefunden haben. Mit von der Partie ist etwas später auch der Zollbeamte Luzi Bergamin aus Vaz, der in der Emigration in Bern mit der Studentenländler-Kapelle eine Art Hausband von Radio Beromünster wird und so in Bern den Bündner Stil prägt: zwei Örgeli, zwei Klarinetten und Bass – konzertant, ohne Stumpenrauch und weit weg vom Stallgeschmack.

Nach der Landi wirds heimatstarr

Das Radio servierte der nationalen Erweckung der Schweiz in den 1930er Jahren die Ländlervirtuosen als Nationalmusiker. Verziert mit Operette, Schlager und Jazz erlebt sie ihren Höhepunkt an der Landi 1939 – aufgeführt nicht in der Beiz, sondern auf der Bühne. Dann geht's bergab. Die Ländler werden heimatstarr oder ziehen sich aufs Land zurück. Neben dem eigenen Heimetli versorgen Res Gwerder und seine Freunde die Tanzfreudigen für ein Vergeltsgott, ein Rädli Wurst und eine Prise Schnupftabak. Und mit der Reise aufs Land beanspruchen die unheimlichen Patrioten die Musiker ungehemmt für ihre reaktionäre Weltsicht. Ländler, General Guisan, Diamant-feier, Kampf gegen Europa gilt bis heute als probate Mischung für jeden «Puuräzmorgä» der SVP.

Gewiss, nebst den Patrioten war immer Platz für Eigensinn und Spielwitz – ich habe mich denn auch immer gewundert, wie gut es so weltoffene Geister wie der herausragende Kapellmeister und Oergelimusikant Peter Zinsli mit dem Heimattümler Wysel Gyr konnte, der die Musikanten im Fernsehen zu Bannerträgern einer heilen Schweiz vergatterte. Immerhin – Wysel Gyr wirkte nachhaltig. Seine Radio- und TV-Sendungen, alles Gassenhauer, verfeinerten das konzertante Selbstverständnis der Musikanten. Dennoch: Keine Chance, dass in meiner musikalischen Bildung Volksmusik aus der Schweiz nur einen Gedanken wert gewesen wäre. Obschon von sauber proletarischer Herkunft und geprägt von Freaks wie Franz Josef Waser oder eben Kasimir «Kasi» Geisser, war diese Musik ideologisch unhaltbar.

Neue Töne

Bis Anfang der 1980er Jahre. Da hörte ich Kapellen wie die Oberwalliser Spielliit rund um den Klarinetten Elmar Schmid, Töbi Tobler und Ficht Tanner vom Appenzeller Space Schöttli, Johannes Kobelt mit seiner Familie und bald eben – Ils Fränzlis da Tschlin. Und sie sind ja keineswegs einsame Schweizer. Aus Slowenien orgelte der Akkordeonist Bratko Bibic herbei; ja, auch Slavko Avsenik mit seinem Gorenjski Kvintet und die schon altgedienten Oberkrainer hörte ich gerne, dann aus Griechenland Mikis Theodorakis und aus Sardinien riefen die tiefkehligen A-cappella-Sänger rund um den Volksmusikanten Paolo Schiavone ihre Klagechöre und Dissonanzen über die Alpen. Alle anders, alle gleich: Volksmusik tüchtig ausklopfen, spielfreudig verbinden mit Weltluft, handwerklich jedem Jazzvirtuosen und Tonhalle-Geiger Paroli bietend. Alle sind aufbrechende Musiker, herausgewachsen aus regionalen und familiären Traditionen. Wie Ils Fränzlis. Heute sind all die Herren im Pensionsalter und ihre Musik gehört zum festen Bestand des Kulturgenußes, breit geschätzt, oft in Radio DRS 2 gespielt und kommentiert.



Im Sommer 2007 richtet Angelo Andina Ils Fränzlis in Tschlin, wo die drei Brüder Janett aufgewachsen sind und wo das Pferd 1895 ihren Gründervater Franz Josef Waser totgeschlagen hatte, ein Fest zum 25. Geburtstag aus. Eine Parade von Musikerfreundinnen und -freunden spielt auf. Ausgelassen musizieren auch Ils Fränzlis – geblieben ist ihnen auf dem Erfolgsweg und den Ausflügen in komplexe Musik eine ungemeine Freude am Spielen – und im Saal tanzen die Gäste. Dieser heitere Festraum ist einer der frühen Bauten des Architekturbüros von Valentin Bearth, Andrea Deplazes und Daniel Ladner aus Chur. Rot markiert ein mit Holz beschlagenes Steinhaus den unteren Rand des Dorfes: Ins Bild des schönen Ortes eingepasst, seine Tradition aus Stein übernehmend, sein Volumen den Proportionen der Häuser, die schon lange stehen, angemessen. Und dennoch selbstbewusst in Farbe und leichthin überheblich über die Hangkante kragend.

Die feiernden Fränzlis sind Musiker, gewiss, und ihren Mazurken, Polken, Capricci und Galopps in erster Linie verpflichtet. Sie schöpfen kenntnisreich aus einer hundertvierzigjährigen regionalen Geschichte und sind Teil einer über Europa hinausweisenden Szene von Musikanten, die regionale Musik ausgraben und virtuos weiterschreiben. Doch sie sind auch Teil einer kulturellen Bewegung,

die mit Weltblick im Auge und Weltluft im Ohr den Ort neu entdeckt, gestaltet und feiert. Wie die zeitgenössischen Architekten Graubündens den Strickbau erforschen und an neue Gegebenheiten angleichen, so steigen Ils Fränzlis mit Béla Bartók und John Coltrane im Geigenkoffer in die Archive von Steivan Brunies und in die Erinnerungen ihrer Onkel. Und wie die Lieferanten von «Bun tschlin» in ihrem Heimatdorf vergessene Köstlichkeiten ausgraben und wieder käsen und backen oder wie der Metzger Hatecke in Scuol die weitherum köstlichsten Hirschsalsize macht und in die Welt verschickt, so führen die Fränzlis Domenic, Duri, Curdin und Madlaina Janett sowie Men Steiner vor, wie beschwingt und widerborstig regionaler Eigensinn und das «Inreschantüm», das Heimweh, gegen den Strom der grossen, globalisierten Kulturmaschine antanzen kann.

Von den Fränzlis da Tschlin gibt es drei CDs: «Ballada» (2005), «In viadi» (2000) und «Pariampampam» (1996).

Kontakt: www.zytglogge.ch

«Inreschantüm – Heimweh» so der Titel eines Filmporträts, das Stefan Haupt 2000 über die Fränzlis da Tschlin gedreht hatte. Inzwischen spielt die Formation in leicht veränderter Besetzung.

Bezug: www.fontanafilm.ch

Die historischen Fotos der Fränzli-Formation aus dem 20. Jahrhundert wurden piz vom Mülirad-Verlag, Altdorf, zur Verfügung gestellt. Im Mülirad-Verlag findet man volksmusikalische Spezialitäten und Seltenheiten. Mit der Herausgabe von der Hanny Christen-Sammlung (Volksmusik-Enzyklopädie, 2002) brachte der Verlag frischen Wind in die Szene. Neben alten, traditionellen Stücken sind hier auch neuere Kompositionen zu finden.

www.muelirad.ch

Der Autor:

Köbi Gantenbein ist Chefredaktor von «Hochparterre», der Zeitschrift für Architektur und Design. Er spielt als eifriger Dilettant mit der Klarinette Tanzmusik von Sizilien über den Balkan bis ins Prättigau in der «Bandella delle Millelire».

Magazin *piz*

Der hier abgedruckte Text wurde zuerst in *piz* publiziert, dem Magazin für das Engadin und die Bündner Südtäler.

piz – erscheint zweimal pro Jahr jeweils im Juni und im Dezember. Das Magazin richtet sich sowohl an Einheimische, wie an Touristinnen und Touristen und berichtet in speziell recherchierten Beiträgen und grosszügig illustriert über Aktuelles und Geschichtliches in Südbünden.

Einzelnummern und Abonnements (Fr. 35.- für zwei Jahre) bei:

Edition piz

Center Augustin

7550 Scuol

081 864 72 88

info@pizmagazin.ch

Das Haus der Volksmusik auf dem Weg in einen definitiven Betrieb

von Johannes Schmid-Kunz und Alois Gabriel



Nach dem ersten Jahr gemeinsamer Betriebsführung gilt es eine erste Zwischenbilanz zu ziehen und wir dürfen sagen: Die Co-Leitung im Haus der Volksmusik ist viel mehr als eine «Notlösung», sie hat sich bewährt! Auch wenn sie einen ständig wachsenden Kommunikationsaufwand bedeutet, die fehlende gemeinsame Präsenz vor Ort zu kompensieren, versuchten wir doch unsere Stärken im jeweiligen Betätigungsfeld einzusetzen. Die Gleichzeitigkeit von Orientierung in einem fremden Betrieb, Organisation der aktuellen Veranstaltung und Entwicklung einer langfristigen Strategie bzw. Planung forderte uns und alle verfügbaren Ressourcen. Wir blicken auf ein ereignisreiches Betriebsjahr zurück und berichten an dieser Stelle gerne über die wichtigsten Vorkommnisse.

Grunddienstleistungen

Zu den Grunddienstleistungen gehört vor allem der Auskunft- und Beratungsdienst. Wenn wir auch mit Genugtuung registrieren dürfen, dass uns vermehrt Anfragen verschiedenster Inhalte erreichen, ist es doch unverkennbar, wie diese die knapp bemessene Arbeitszeit vor Ort belasten können. Wir sind überzeugt, dass diese wichtige Aufgabe ein wichtiges Ausstrahlungspotential gegen aussen mit sich bringt und so freuen wir uns auf alle Kontakte mit den verschiedensten Schweizerregionen und dem Ausland. Ergänzt und unterstützt wird die Auskunftstätigkeit durch die Netzwerk-Arbeit, welche einerseits aus der Kooperation mit zielverwandten Institutionen besteht, andererseits aus der Experten-Präsenz an verschiedenen Veranstaltungen. An folgenden Anlässen waren wir im vergangenen Jahr präsent: «Stubete am See», «Lenzburgiade», «Obwald», «Alpentöne», Expertengruppe zur Vorarbeit «Inventar immaterielles Kulturerbe», Table ronde zum neuen Kulturförderungsgesetz (Koordination: Suisseculture).

Unter Netzwerk-Arbeit führte das HdVM zwei interne Expertengespräche zu den Themen «Zukunft des HdVM/Ansprüche an das HdVM/Volksmusikfestival» sowie «Volksmusik im Fernsehen».

Veranstaltungen

Die geplanten Kurse konnten alle durchgeführt werden und stissen auf grosses Interesse, so der Hanneli-Workshop, der 2. Jungtalentschuppen in Seedorf, der Alphornkurs mit Balthasar Streiff, der Jodeltag und die Vernissage des Jodellehrmittels in Zusammenarbeit mit Nadja Räss und Franziska Wigger, die Volksmusikwoche in Morschach, der Tanzkurs mit Nina und Johannes Schmid-Kunz und der Workshop mit der finnischen Gruppe «Frigg».

Bei den übrigen Veranstaltungen mussten wir zur Kenntnis nehmen, dass wir mit unseren Projekten die richtige Angebotslücke noch nicht gefunden haben. Hier mussten wir das bisherige Konzept anpassen und konzentrieren uns in Zukunft auf die sogenannten Mitgliederkonzerte an verschiedensten Orten der Schweiz, bei denen wir Nachwuchsformationen eine Bühne bieten wollen. Zudem befassen wir uns bereits intensiv mit der Planung des grossen Volksmusikfestivals in Altdorf im Jahre 2010..



Angehende Bassisten im Jungtalentschuppen 2009

Dokumentation/Forschung

Ein bisher unbearbeitetes Gebiet wurde im vergangenen Betriebsjahr endlich in Angriff genommen. Das Forschungsprojekt über die beiden Volksmusikanten Josef Stump und Balz Schmidig konnte termingerecht am Festival «Alpentöne 2009» präsentiert werden.

Endlich konnte auch die Abhörstation zu den Beständen der Fonoteca Nazionale Svizzera im Haus der Volksmusik eingerichtet werden. Erste Ergebnisse liegen auch über die Zusammenarbeit des HdVM mit dem Staatsarchiv Uri vor. Inzwischen wurde die interne Inventarisierung von eingegangenen Noten- und Tonträger vorläufig abgeschlossen.

Basisbetrieb

Da Alois Gabriel sein Pensum nach dem ersten Betriebsjahr reduzierte, sucht man gegenwärtig nach einer Lösung, die Verantwortung breiter zu verteilen und so das Vorwärtstreben des HdVM besser abzustützen. Gegenwärtig planen wir 4 Fachreferate zu den Bereichen Dokumentation und Forschung, Jugend- und Nachwuchsarbeit, Kurse und Veranstaltungen, Volksmusik in der Schule.

Aus Sicht der Betriebsleitung kann das Haus der Volksmusik nach drei Jahren eine erfreuliche Zwischenbilanz ziehen. Verantwortlich dafür sind die gut besuchten Kurse, ein zunehmender Bekanntheitsgrad und ein wachsender Kundenkreis. Die in der Kulturförderung so oft bemühte Nachhaltigkeit zeigt sich für die Aktivitäten des HdVM am schönsten daran, dass am Schweizerischen Jungmusikantentreffen in Zug verschiedene Gruppierungen auftraten, welche sich am Jungtalentschuppen des HdVM kennen gelernt hatten.

Ganz ungetrübt sind zwar die (finanziellen) Aussichten des HdVM nicht. Es ist nach wie vor ungeklärt, wie sich der Bund künftig beim Projekt HdVM engagieren wird. Viel wird dabei von der endgültigen Form und den entsprechenden Ausführungsbestimmungen rund um das neue Kulturförderungsgesetz abhängen. Der Betriebsleitung wird dabei die Aufgabe zukommen, das Haus der Volksmusik im Bewusstsein der Gesamtbevölkerung zu behalten.

Dazu beitragen wird mit Sicherheit das Volksmusik-Festival Altdorf, welches im August 2010 vor den Toren des HdVM stattfinden wird und dessen Anliegen in die ganze Schweiz kommunizieren helfen wird.



Tanzkurs mit Nina und Johannes Schmid-Kunz

Veranstaltungen und Kurse

Schweizer Fiedelmusik mit Andreas Gabriel und Fabain Müller

23. Januar, 6. Februar 2010, 27. März, 10. April, 15. Mai 2010, 18. – 20. Juni 2010, 14. August 2010

Ort: Haus der Volksmusik

Im Laufe des Kurses werden gemeinsam ein Repertoire erarbeitet, sowie Eigenheiten unserer Tanzrhythmen und die Funktionen der verschiedenen Streichinstrumente kennengelernt. Die Teilnehmer lernen einfache Methoden kennen, wie sie sich und ihren Schülern das Stegreif-Spiel beibringen können. Die Schweizer Volksmusik ist Hauptthema des Kurses. Dennoch wird ein

bisschen über den Zaun geschaut, und die Frage gestellt, ob sich Geigen-Techniken anderer Länder auch in unserer Volksmusik anwenden lassen.

27. Februar 2010, Mülirad-Tag, Partnerveranstaltung

Ort: Haus der Volksmusik, Lehnplatz 22, 6460 Altdorf

Zeit: 9.00 – 18.00 Uhr

Am Mülirad-Tag können Sie viele alte und neue Stücke aus dem Verlagssortiment entdecken und kennen lernen. In einer lockeren Atmosphäre haben Sie die Möglichkeit, Noten auszuprobieren, in Gruppen zu musizieren, zu fachsimpeln oder Ihre Gedanken auszutauschen. Bei einigen neuen Editionen werden Ihnen die Autoren Tipps und Anregungen zu den verschiedenen Interpretationen geben.

Der Mülirad-Tag richtet sich an alle Interessierten, Laien, Studierende sowie Profi MusikerInnen.

17. März 2010: Mitgliederkonzert mit Quantensprung

Ort: Gasthof Tell, Gisikon-Root LU

Zeit: 20.00 – 22.00 Uhr

Die Lust am Musizieren, die Freude an Schweizer Folklore und der Anspruch an gut gespielte Musik führten die vier jungen Musikanten im Dezember 2004 zusammen. Mit ihrer innovativen, frischen und virtuellen Art Volksmusik zu spielen, versuchen sie neuen Wind in die Ländlerszene zu bringen. Befreit von Klischees und Vorurteilen, zeitgemäss und abwechslungsreich sind ihre Erfolgsrezepte. So schaffen sie es Traditionelles mit Neuem zu verbinden und Leute, die normalerweise keine Volksmusik hören, dafür zu begeistern. Der Erfolg gibt ihnen Recht. So konnte Quantensprung 2007 unter anderem mit der Swiss Army Gala Band in der Fernsehsendung Hopp de Bäse auftreten. Mit dem DRS Jungmusikantenwettbewerb 2005 und dem kleinen Prix Walo 2008 gewannen sie gleich zwei der bedeutendsten Nachwuchswettbewerbe in Sachen Volksmusik.

19. – 24. April 2010, Volksmusikwoche Morschach

Ort: Seminar- und Bildungszentrum Antoniushaus Mattli, Morschach SZ

Es begann vor vielen Jahren, und sie kehren jährlich wieder: eine bunte Schar von Musikerinnen und Musikern, die sich in der von Fabian Müller initiierten Volksmusikwoche treffen, um fern des Alltags-Stresses sechs Tage nur Eines zu tun: in geselligem Zusammensein zu musizieren. Da Noldi Alder 2010 mit einem Sabatical eine Auszeit nimmt, wird für 2010 der junge Schweizer Fiedel-Star Andreas Gabriel einspringen. Fabian Müller, Andreas Gabriel und Domenic Janett werden auch im 2010 wieder für das musikalisch und menschlich richtige Ambiente sorgen.

1. Mai 2010, Zentralschweizer Ländlermusikskonzert Hommage an Jost Ribary

Ort: Maienmatt Oberägeri ZG

Zeit: Türöffnung 18 h | Konzertbeginn 20 h

Preise: 15.– mit Festmenu 45.–

www.jostribary.ch

12. & 19. Mai 2010, Volkstanzkurs mit Nina und Johannes Schmid-Kunz

Ort: Saal des Hotels «Goldener Schlüssel», Altdorf

Wie bei jeder Tanzart bilden die verschiedenen Schritte die Grundlage für eine erfolgreiche Tanznacht – der Volkstanz hat aber einen Vorteil! Machen Sie sich diesen zu Nutzen: Beim Volkstanz können Sie mit jedem Alter, jeder Figur, jedem Akzent, jeder Frisur, jedem Budget, jeder Ausbildung, jeder politischen Ausrichtung mitmachen – wir freuen uns auf Sie!

21. Mai - 24. Mai 2010, Internationale Volksmusik-Workshops mit Väsen (Schweden) sowie Alasdair Fraser und Natalie Haas (Schottland/USA) an der Lenzburgiade

Ort: Stapferhaus, Schloss Lenzburg, Anmeldung: www.lenzburgiade.ch

Zeit jeweils 10 - 16.30 Uhr

Bereits zum zweiten Mal findet die Zusammenarbeit mit der «Akademie» des Internationalen Musikfestival Lenzburgiade statt. Die schwedische Volksmusikgruppe «Väsen» ist Kult. Sie gehört weltweit zum Besten der Folkszene und feiert international grosse Erfolge. Alasdair Fraser entstammt der reichen Musiktradition Schottlands und ist Vorbild für ganze Generationen von Fiedelmusikanten im angloamerikanischen Kulturraum. Die Youtube-Videos zusammen mit der jungen Cellistin Natalie Haas schlugen in der Folkszene ein wie eine Bombe. Noch nie hat man das Cello mit einem solchem «Groove» gehört.

2. Juni 2010: Mitgliederkonzert mit narCHtig

Ort: Chäslager, Stans NW

Zeit: 20.00 – 22.00 Uhr

narCHtig – dieses Ende 2005 gegründete Volksmusikquartett garantiert vielseitige musikalische Hör-Reisen. Ihr Repertoire bietet konzertante, wie auch urchige Kompositionen, alte bis „zeitgenössische“ Volksmusik, sowie Eigenkompositionen, welche in der Volksmusik bislang Gewohntes in Form und Harmonik ergänzen und erweitern.

5. – 26. Juni 2010, Örgelimusig der 30er-Jahre

Ort: Haus der Volksmusik, Altdorf

Reto Grab hat mit seinen genauen Transkriptionen einen wesentlichen Anteil an der grossen Vorbereitungsarbeit zu dieser wegweisenden Edition geleistet. Das Haus der Volksmusik macht es möglich, dass die Interpretation dieses schwierigen und sehr typischen Repertoires nicht allein wenigen Spezialisten vorenthalten bleibt und bietet einen Kurs mit dem Schwyzer Reto Grab an.

7. – 11. Juni 2010, 1. Urner Alphornkurs

Ort: Gasthaus "Urirotstock", Isenthal

In Nachfolge der bisherigen 14 Alphornkurse auf Gitschenen führen wir neu im Dorf Isenthal eine Schulungswoche durch. Diese richtet sich an jede Person, die Freude und Interesse am Alphornblasen hat, ob als Anfänger oder als Fortgeschrittene. Selbstverständlich soll die alphornbläsertypische Gemütlichkeit nicht zu kurz kommen. Es ist deshalb erwünscht, dass Musikanten für die Feierabendmusik ihre Instrumente mitnehmen.

2. – 6. Aug. 2010, 1. Kindervolksmusikwoche in Isenthal, MUSIKLAGER

Ort: Schulhausanlage und Gruppenunterkunft, Isenthal/UR

Das Haus der Volksmusik baut sein Engagement in der Jugendarbeit aus und bietet neu eine Kinder-Volksmusikwoche an, ein Musiklager für schulpflichtige Kinder bis 11 Jahre. Die Kindervolksmusikwoche findet im malerischen Isenthal/UR statt. Die Kinder profitieren von Einzel- und Gruppenunterricht und werden während der Woche auch tanzen und singen - sogar etwas Handwerkliches ist geplant! Nebst dem "Kulturprogramm" bleibt viel Zeit für Lesen, Ausflüge, Faulenzen und alles, was man eben in den Ferien so gerne tut...!

Die Kinder-Volksmusikwoche 2010 wird unterstützt von: Migros Kulturprozent, DRS Musikwelle

2. - 6. Aug. 2010, 4. Nationales Volksmusiklager für Jugendliche, VOLKSMUSIKLAGER

Bereits zum vierten Mal führt das Haus der Volksmusik das Musiklager für Jugendliche durch. Erstmals findet die Kurswoche in Stansstad/NW statt. Im Kurs können die Jugendlichen von Einzel- und Gruppenunterricht profitieren sowie (am Nachmittag) das Ensemblespiel üben. Der Abend ist dem freien Musizieren vorbehalten. Das Rahmenprogramm gibt den Jugendlichen die Gelegenheit, die Landesgegend kennen zu lernen.

Am Freitagabend findet das öffentliche Schlusskonzert für alle Eltern, Gönner, Freunde und andere Interessierte statt.

Das Nationale Volksmusiklager 2010 wird unterstützt von: Migros Kulturprozent, Verband Schweizer Volksmusik, DRS Musikwelle

13. - 15. Aug. 2010, Volksmusikfestival Altdorf

Das Volksmusikfestival Altdorf bietet vom 13. – 15. August 2010 der Schweizer Volksmusik eine grosse Plattform. In zahlreichen themenbezogenen Konzerten werden viele bekannte Formationen aus allen Landesregionen der Schweiz die Vielfalt unserer Volksmusik präsentieren. Als wichtiges Element ist vorgesehen, dass neben diesem fest geplanten Programm möglichst viele Formationen im freien Anmeldeverfahren teilnehmen können. Grosse Bedeutung kommt auch dem spontanen Musizieren auf dem Festgelände zu. Als Gastland wurde Österreich eingeladen. Schnupperkurse zum Thema Volksmusik ein Fach- und Spezialitätenmarkt bereichern das volkskulturelle Angebot zusätzlich .

Mehr Informationen unter: www.volksmusik-altdorf.ch

25. Sept. 2010, 5. Mitgliederkonzert mit bArde

Ort: Restaurant Biberegg, Rothenthurm/SZ

Zeit: 20.00 - 22.00 Uhr (anschl. Tanz)

Die vier bArden bieten ihrem Publikum unvergessliche Klangerlebnisse. Sie spielen uralte und urneue Melodien in grooviger Art und verbinden urchige und lüpfige Volksmusik mit kreativen und witzigen Ideen. Alte, einmalige Melodien werden restauriert und in frischer Art und Weise vorgetragen. Die mitreissend bArdige Musik bringt auch zwei linke Füsse zum Tanzen. Höchste Zeit sich vom bArde-Fieber infizieren zu lassen!

Eintritt: Fr. 15.– / HdVM-Mitglieder gratis

Zentrum für Appenzellische Volksmusik (ZAV)

Ein reich befrachtetes Arbeitsjahr 2009 im Roothuus Gonten

von Joe Manser, Geschäftsführer

Nachdem wir im Jahre 2003 gestartet hatten, stehen wir immer noch in der Aufbauphase unseres Zentrums. Die Ziele sind klar vorgegeben, die Wege dahin zeichnen sich immer deutlicher ab. Ein wesentliches Etappenziel wurde im Jahre 2007 erreicht, als das restaurierte Roothuus in Gonten für unser Zentrum eingerichtet und übernommen werden konnte. Auf den 1. Januar 2009 trat ein neuer Mitstifter in unsere Institution ein: der Kanton St. Gallen ist neu mitbeteiligt im Zentrum für Appenzellische Volksmusik. Wir dürfen künftig auch Archiv- und Dokumentationsarbeiten für das obere Toggenburg betreiben; Ziel ist die Zusammenarbeit im Bereich der volksmusikalischen Kultur rund um den Säntis.

Das Zentrum für Appenzellische Volksmusik wird weiterhin geleitet vom Geschäftsführer Joe Manser (50%-Anstellung), Matthias Weidmann (10%) und Mirena Küng (10%). Während den offiziellen Öffnungszeiten (Dienstag-Freitag 9-11.30 Uhr) betreuen wir die Anliegen von Kunden, erfüllen nach Möglichkeit all ihre Wünsche, beraten sie und sind behilflich bei der Suche nach Dokumenten sowie Appenzellermusikstücken aller Art. Und je nach Wunsch werden gar zweite Stimmen für Stücke geschrieben, oder eine Klavier- oder Cellobegleitung. Neben 134 Einzelbesuchen statteten 32 Gruppen mit insgesamt fast 700 Personen dem Roothuus einen Besuch ab. Gefragt war unser Zentrum auch bei mehreren Studierenden, die Unterlagen für ihre Diplom- oder Maturaarbeiten suchten bzw. benützten. Zusätzlich zu all diesen Dienstleistungen verrichtete unser kleines Team noch zahlreiche weitere Arbeiten:

Sammeln, Archivieren

Das bedeutendste Ereignis in diesem Bereich schlug im Februar 2009 ein: Nach jahrelangem Sondieren gelang es dem Zentrum, den musikalischen Nachlass von Josef Peterer-Wild (1872–1945) als Depositum ins Roothuus zu erhalten. Nachdem die gesuchten Notenbücher zunächst unauffindbar gewesen waren und bei den Besitzern als verschollen galten, kam der Schatz dann aber bei einer „Schloß“-Durchsuche an unerwarteter Stelle per Zufall zum Vorschein.



Josef Peterer-Wild

Die Sammlung Peterer umfasst sieben zum Teil umfangreiche Hefte bzw. Bücher mit handgeschriebenen Noten (gemäss seinem Verzeichnis 2248 Stücke). Neben Kompositionen von Peterer sen. finden sich auch viele andere, zum Teil ausländische Stücke, die Aufschluss geben über das Repertoire der Tanzmusikanten zur Zeit des „Quintett Moser“, das Anfang des 20. Jahrhunderts als bedeutendste Formation im Appenzellerland bekannt war. Peterer war auch Lehrmeister für viele Jungmusikanten (Geige, Hackbrett, Klavier, Cello, Bass), so erlernte z.B. Emil Walser bei ihm das Geigen-, Hans Rechsteiner das Hackbrettspiel. Für die um 1890–1935 in zahlreichen Familien vorhandenen Akkordzithern lieferte er das begehrte Appenzeller „Notenmaterial“, auch bot er Stimm- und Reparaturservice für diese Instrumente an.

Die Notenbücher wurden durchwegs von seinem Sohn Josef Peterer-Bischofberger (1897 – 1984) mit Akkordangaben versehen; aus den Notenbüchern seines Vaters fertigte dieser auch zahlreiche handgeschriebene Kopien an. Die Sammlerin Hanny Christen hatte, wie wir heute wissen, keine Einsicht in die Originalbücher, sondern durfte nur aus diesen Kopien abschreiben.

Kurse

In diesem Bereich hatte das ZAV bislang noch wenig geleistet. Doch 2009 fanden gleich zwei verschieden gelagerte Kurse statt. Am 9. und 16. Mai führte Johann Fritsche im Auftrag des ZAV einen Kurs zur Festigung oder Erlernung des Appenzeller Betrufs durch. Das Teilnehmerinteresse entsprach den Erwartungen: elf Männer – drei davon unter 20! – und eine Frau – bemühten sich, den „Alpsegen im Alpstein“ in korrekter Form bzw. Melodie zu erlernen und zu rufen. Noch grösser war das Medieninteresse: SF für Berichterstattung in Schweiz aktuell und Tagesschau, Radio DRS für Regi Ostschweiz und DRS 2, zwei Lokalradiostationen sowie verschiedene lokale bis internationale Printmedien rannten diesem „Nischenprodukt“ nach und machten den von uns geplanten „intimen“ Kurs mehr als gewünscht publik.

Im Vorfeld der Publikation „Ufmache wie früehner“ wurde im Roothuus ein Workshop für Jungstreichmusikanten und Hackbrettspieler angeboten. Elf Teilnehmerinnen und Teilnehmer machten von diesem kostenlosen Angebot Gebrauch und übten sich im Zusammenspiel und in Registerweiterbildung, geleitet von Clarigna Küng (Violine), Bruno Kessler (Hackbrett), Matthias Weidmann (Ensemble). Ein abschliessendes Konzert bewies, dass mit diesem Workshop einiges gelungen war, und die vorbereiteten „Stöckli“ beglückten Eltern und Angehörige bei der Präsentation.

Publikationen

Alpstobede im Alpstein

Nach mehrjähriger Recherche und Feldforschung erschien am 3. Juli auf der Schwägalp – hier findet jährlich eine Alpstobede statt – die vierte Publikation des ZAV „Alpstobede im Alpstein“. Darin wird die Geschichte der Alpstobede (dies ist übrigens die korrekte Innerrhoder Schreib- und Ausspracheweise) aufgearbeitet, die heutige Situation dargelegt und mit 21 Notenbeispielen ergänzt. Das reich bebilderte Werk im Umfang von 84 Seiten enthält im Anhangteil die Transkription von „Sennischen Gesprächen, Alpstobede und Alpfahrten“, die früher zusammen mit Musikstücken auf Schellacks produziert wurden. Und dazu erklingen natürlich die alten Schellacks in digitaler Form (15 Titel), damit diese urtümlichen „Theäterli“ auch weiterhin lebendig bleiben.

Beispiel eines sennischen Gesprächs:

A de Sollerstubete (Parlophon 35126–2)

Grüezgott Haastöni!

Grüezgott, willkomm Bisch!

So, hesch ebe au no tööre wooge e chli z cho.

Jää wääscht – i hetts nüd möge vehaa, nüd au no e Wiili do ue z choo; annere Sollestobede isch denn gad meh as loschtig!

Jo selewie Jock, du aalte Ziergiige-Holzchratzer, nemm no recht e Sennesches!

(Rugguusseli instrumental „Zörivateronser“)

Ho, etz abe no e löpfigs Wälzerli!

(mit Zaure ond He-ele)

Hackbrettschule, erweiterte Neuauflage 2009

Ausgearbeitet wurde sie vom Roothuus-Mitarbeiter Matthias Weidmann, der als Musiklehrer an verschiedenen Musikschulen und in der Hackbrettwerkstatt Herisau tätig ist. Er selbst hatte Hackbrettunterricht bei den Altmeistern Hans Rechsteiner (1893–1986) und Jakob Alder (1915–2004) genossen; überdies spielt er alle Instrumente der Appenzeller Streichmusik, war über 10 Jahre Mitglied der Streichmusik Rehetobel und in verschiedenen anderen Formationen tätig. Die neue Hackbrettschule im Umfang von über 100 Seiten ist eine Fundgrube nicht nur für Hackbrettler, sondern auch für alle andern Tanzmusikanten und Liebhaber der Appenzellermusik.

Ufmache wie früehner

Am 7. November wurde im Roothuus Gonten eine weitere Publikation des ZAV vorgestellt. Unter dem Titel „Ufmache wie früehner“ werden in diesem Notenheft alte Tanzmusikstücke wachgerufen. Die Streichmusik Küng präsentierte vor rund 100 Personen etliche Melodien aus der Sammlung in einer frisch-frechen Art, dargeboten mit viel musikalischem Witz, gewagten Ideen und in ausgesprochen hoher Qualität. Die Notisten und Komponisten aus der Zeit um 1900 – erste Blütezeit der Streichmusik – hätten wohl ihre wahre Freude an der Neuinterpretation ihrer Stücke gehabt. Heute erleben wir wieder eine Blütezeit der Appenzellermusik, die sich aber weniger auf die Komposition, sondern eher auf die Neuinterpretation der Werke aus der „klassischen Epoche“ der Appenzellermusik bezieht.



Streichmusik Küng mit Matthias Weidmann, Bearbeiter der Publikation

Veranstaltungen

Singlosi Gonten

Sie hat unterdessen einen festen Platz im Veranstaltungskalender und wurde am 2. Oktober zum zweiten Mal in allen Gaststätten von Gonten durchgeführt. Wiederum waren es mehr als 250 Personen von jung bis alt, welche zum Teil bis weit über Mitternacht hinaus zu aktiven Sängerinnen und Sängern wurden. Die Singlosi wird zu einer fixen Veranstaltung: Immer am ersten Freitagabend im Oktober („Losi“: da wo etwas los ist).

Liederabend

Bis auf den letzten Platz war Ende November die Roothuus-Stube belegt, als die Sängerin Barbara Camenzind aus Grub AR zusammen mit ihren Tirolermusikanten frivole und besinnliche Lieder und Volksmusik aus der näheren und weiteren Umgebung vortrug. Im Anschluss an das Konzert ging noch „e eeberi Losi“ ab, dies unter Beteiligung zahlreicher einheimischer Gäste zusammen mit den Tirolermusikanten.

Gönnerverein

Am 20. November führte der Gönnerverein „Freunde des Zentrums für Appenzellische Volksmusik“ im Rest. Bären Speicherschwendi seine ordentliche Jahresversammlung durch. Der Präsident Hans Hürlemann wickelte speditiv die statutarischen Geschäfte ab, wobei unter Traktandum Wahlen ein Nachfolger für ihn gewählt werden musste. In den 4 Jahren präsidialer Tätigkeit (und vorgängig 2 Jahren Planungs- und Aufbauarbeit) hatte es Hürlemann geschafft, einen Mitgliederbestand von nahezu 300 zu erreichen. So kam auch ein rechtes finanzielles Polster zusammen, aus welchem die Aktivitäten des ZAV bzw. das Roothuus regelmässig Beiträge zugesprochen erhielten. Der neue Präsident heisst Erwin Sager, Bühler AR. In der Musikantenszene ist er kein Unbekannter, spielte er doch während Jahren in der Streichmusik Alpsteinblick Geige, heute ist er in diversen Formationen tätig auch als Bratschist und am Bass. Und ein leidenschaftlicher Forscher und Sammler der Appenzellermusik.

Im Anschluss an die HV spielten die „Helvetic Fiddlers“ auf. Ihr Konzertprogramm hatten sie speziell ausgerichtet auf das Appenzellerland bzw. alte Tänze aus der Sammlung „Altfrentsch“ (vor 1800), welche das ZAV im Jahre 2006 herausgegeben hatte. Die „neuen“ Töne, die hier angeschlagen wurden, faszinierten das Publikum vollends und bewiesen, dass das Roothuus mit seiner Aufarbeitung von musikalischen Traditionen auf dem rechten Weg ist.

Ma/15.12.2009

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

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

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

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

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

Further information

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

On Swissness in Alphorn Performance

Charlotte Vignau

The following article is a subchapter of the PhD dissertation *Modernity, Complex Societies and the Alphorn* (Amsterdam School of Cultural Analysis ASCA, University of Amsterdam, November 2008).¹ Commencing with the chapter *Terminology, Characterization and Classification*, in which the term *Alphorn* is examined and the alphorn is characterized, there follows the chapter *The Alphorn, Alphorn Performance and Alphorn Music: A National Symbol of Switzerland? – A Study*. The text below is taken from this second chapter. The third chapter *Migration of the Alphorn Phenomenon. Three Case Studies: Allgäu, the Netherlands, and Japan* treats three sites of alphorn-practice outside Switzerland. The last chapter *On Video and Film in Ethnomusicology* is about how video and film can be used to create a text intended to convey musical ethnography, especially with regards to performance. An edited video-DVD about the alphorn phenomenon completes the dissertation.

When being interviewed, the well-known alphorn player and jazz trombone player Priska Walss said that actually there are two kinds of alphorn-playing in Switzerland: “official-Swiss” and “creative-Swiss”. According to her, with the official-Swiss style the feeling of “wir sind Schweizer” (we are Swiss) is expressed. However, as she pointed out, there are as well an enormous number of creative people with a sort of inner freedom in Switzerland, who want to extend the limits and the meaning of the alphorn in order to express other feelings than ‘we are Swiss’ with the creative-Swiss style (Priska Walss, Zurich, July 20, 2003). This specification of “official-Swiss” versus “creative-Swiss” can to a certain extent be paraphrased with a specification of “rural” versus “urban” alphorn-playing. The official-Swiss style, which often serves national ends, agrees with a “rural” style of alphorn-playing. “Rural” is between quotation marks, since the term doesn’t refer to the rural environment as such, but to the ways in which “the rural” is fantasized by players and audience alike.

According to Werner Baumann, in Switzerland, the close connection between “peasants” and nationalism had a function of integration when starting up in the 19th century: “Der Nationalismus [...] stützte sich stark auf ein ideologisiertes Bauernbild. Dabei ging es vor allem um die Integration der ehemals unterlegenen Katholisch-Konservativen” (Baumann 1998:358). [Nationalism strongly rested on an ideologized image of peasants. First and foremost it was about the integration of the formerly defeated Catholic-Conservatives.] In the same sense, Nussbaumer writes that the myth of foundation had been localized in Central Switzerland to honor this Catholic-conservative Swiss area: “Die moderne, liberale Schweiz akzeptierte den Gründungsmythos und seine Lokalisierung in der Innerschweiz. Und verbeugte sich so vor der konservativen Schweiz” (Nussbaumer 2003:1). [Modern, liberal Switzerland accepted the myth of foundation and its localizing in Central Switzerland. And, with that, bowed to conservative Switzerland.] And even more clearly, Steinberg reports: “As Karl Iten has observed, the central Swiss cantons have by ‘a kind of division of labour’ taken over the function of defenders of traditional Swissness, leaving the lowland, industrialized areas to get on with the modern world” (Steinberg 1996:234). Yet, besides Central Switzerland, there are many other places which could exemplify “traditional Swissness” and are not named by Steinberg, for instance the Upper Berne region, the Gruyère or the Appenzell region.² The localization of “traditional Swissness” in Central Switzerland has to be seen as a construction, in conformity with the myth of foundation of Switzerland by the Central Swiss cantons of Uri, Schwyz and Obwalden/Nidwalden in 1291. Moreover, in the present day, it becomes difficult to assign traditional Swissness to a place or a locality at all: places are interconnected because of increased mobility and communication, and Switzerland is referred to as “Stadtland”, an urban country, since 75 percent of the population are in constant exchange with the urban regions.

In Switzerland, the peasants are celebrated as bearers of national identity. On the national Swiss holiday of August 1, introduced in 1891, there is a celebration of the countryside, peasants, and in particular Alpine herdsmen. This holds up to today – even when only five percent of the inhabitants of Switzerland work in farming, forestry and fisheries (statistic from 2005, see www.bfs.admin.ch). On Au-

gust 1, special bread rolls are sold by the supermarkets, the *1.-August-Weggen*. At the huge supermarket chain *Coop*, a part of the money of the purchased bread roll is donated to the *Coop-Patenschaft für Berggebiete*, which is a foundation to aid Alpine peasants (Coop-Zeitung 2003:34). Another phenomenon is the *Bauernbrunch* [the peasants' brunch], which is sponsored by *Migros*, a second huge Swiss supermarket chain. Since 1992, Swiss peasant families have provided a brunch at their farm on August 1. Two hundred thousand (!) people participated as paying guests in the year 2006. The special edition of the *Bauern Zeitung* [Peasants' Newspaper], the *Brunch Zeitung* [Brunch Newspaper] of 2003, lists 461 farms from all cantons of Switzerland where a brunch is offered. The *Brunch-Zeitung* states: "Mit dem Brunch öffnen Bauernfamilien der Stadtbevölkerung ein Fenster zur Landwirtschaft und fördern damit Verständnis und Sympathie (Brunch Zeitung 2003:20). [With the brunch, peasant families open a window to agriculture for the townspeople and with that, further understanding and sympathy.]

Following Eriksen, the "urban-rural solidarity" can be seen, especially since this takes place on the national holiday, as a "characteristic of nationalism" (Eriksen 1993:102). The alphorn imagined as the musical instrument of the Alpine herdsman cannot be left out of the August-1-festivities. About alphorn-playing on August 1, the alphorn player Vincenzo Bergomi reports:

"der erste August sind wir so ausgebucht, also zum Nationalfeiertag, haben wir sicher sechs bis acht Auftritte gehabt von morgens zehn Uhr bis nachts um zehn Uhr, oder. Und zwar vom Stadthaus von der Stadtvereinigung bis nachher über drei, vier Altersheime, wo wir einfach spontan immer angefragt wurden, nachdem wir das erste Mal dort gewesen sind" (Vincenzo Bergomi, Uetliberg, July 21, 1999). [August first we are completely booked, the national holiday, we surely had six to eight performances from ten o'clock in the morning until ten o'clock at night. And then from the council office building, from the town's association, then three, four old-people's homes, where we have always been asked spontaneously, after we had been there for the first time.]

Bohlman states: "folk music would again define the centre through its representation of the periphery" (Bohlman 2002:64). While it is not exactly clear how "folk music" and "center" are to be understood in the Swiss alphorn case, it is true that the alphorn, its music and its performance, constructed and perceived as from the Alps, are used to express Swiss national and nationalistic interests.³

Basically every Swiss community organizes an official August-1-festival with a speech usually held by a politician, with sometimes a Christian service, and, at night, fireworks as well as *Höhenfeuer*, fires on top of the hills or high up, which can be seen from far away.⁴ There is also an outdoor barbecue, music and drinks.⁵ For a private August-1-celebration, red Chinese lanterns with white crosses like the Swiss flag can be hung up at night in the gardens, and other goods such as paper napkins, tablecloths and so on with this motive can also be bought in supermarkets for the private barbecue. In addition to these items, in 2003 the Coop supermarket chain sold a special August-1-gimmick: a stuffed teddy bear in traditional Swiss *Kühermutz* costume (see Figure 1). The *Kühermutz*, a herdsman's costume, is indicated by the long, dark pants, white shirt, dark jacket and a special leather cap. The costume of the teddy bear is not the specific costume of a particular region. It features embroidery more often found in Central Switzerland, while the colors of the clothes are mostly used in Upper Berne. A *Kühermutz* as such can be found in the cantons of Obwalden, Appenzell, Berne, Vaud and Gruyère (see Schürch and Witzig 1984). Thus in this case too, the imagery of traditional Swissness is formed by the Alpine region. This includes the emphasis of specific cantons. The teddy bear has a battery inside and a plastic "alphorn" at the side. When the teddy bear is pressed on its belly, an alphorn melody-phrase can be heard (without the 7th or 11th harmonic, tones on the alphorn which are unused in the common tempered scale). This gimmick once more affirms the close relationship of alphorn-playing and national ends.

Most attributes of the August-1-festivity are countryside attributes. Yet the official August-1-festival of the city of Zurich, the *Bundesfeier*, takes place on the *Bürkliplatz* in the very center of the city. Here the countryside is represented by several countryside folk music groups invited from several different

cantons, and by food from various cantons, the local specialties which are sold at food stalls. Alphorn players from the city of Zurich also take part, the *Alphornbläser-Vereinigung Zürich Stadt*.

The most famous August-1-festival however takes place on the *Rütli*, a meadow in Central Switzerland, where the Swiss confederation is thought of as having been founded in 1291. For a few years this festivity has been attended by extreme-right skinheads as well, who caused a disturbance, especially during the speeches; to avoid such a disturbance, in 2006 the skinheads were filtered out by high security control of all visitors of the festivity before they could get access to the meadow (see Raupp 2006:9). All over Switzerland, most speeches on August 1 are made by Swiss politicians, or occasionally by a writer or suchlike, only a third of them being women (see *NZZ Ticket* 2001:26). In 2001, in the community of Adliswil, the speech was made by Kalsang Chokteng, President of the Tibetan Community of Switzerland⁶, showing an attempt to incorporate the process of change due to urbanization, mobility and globalization into the way of celebrating the national Swiss holiday August 1. A further example is the national celebration in Dietikon, which for some years has also included the foreigners, who constitute a relatively high percentage of the community (see Bach 2001:13).

Generally, three ways of responding to the changes in today's world can be discerned in the alphorn-playing of the Swiss.

Firstly, the creative-Swiss alphorn players search for a way to play the alphorn in a style appropriate for the cities. Bohlman explains: "The city offers many opportunities for acculturation and the formation of musical hybrids. It also offers many more opportunities for celebrating diversity. Musicians [...]



Figure 1: August-1-gimmick: a teddy bear in traditional Swiss costume with "alphorn" (photograph by the author)

orientation, to the Switzerland of the peasants, the countryside, the past and the way they are fantasized. Blowing against the process of change of today's world⁷ is what some alphorn players do with alphorn pieces from around 1938, or composed between 1970 and today in a 1938 style, therefore with a "conserved" and "closed" repertoire. Even when new pieces emerge, they usually don't allow much

[...] form complex affiliations that cut across socio-economic, religious and ethnic boundaries" (Bohlman 2002:136). Balthasar Streiff, a well-known Swiss artist and musician, says about the August-1-festivity where he played a Kurdish children's song on the alphorn, irritating the "official-Swiss" alphorn-players who were present: "Ein Freund von mir, der Leiter von der Musikschule war, hat gesagt, komm, Du spielst ja Alphorn, denen zeigen wir, dass man in der Stadt auch Alphorn spielen kann" (Balthasar Streiff, Bale, June 26, 2003). [A friend of mine who was director of a music school said come on, you play alphorn, we'll show them that it is possible to play alphorn in the city, too.] Some alphorn pieces of this creative-Swiss style are strongly influenced by jazz and musics other than traditional/"traditional". The combination of the alphorn with other instruments, with conch shells for example, with the Japanese shakuhachi, or with synthesizer accompaniment or a drum set is a further way to incorporate the globalized or urban to the national, thereby integrating the alphorn into today's world and time (see for example CD UTR 5005 with Robert Morgenthaler or CD 813749 with Balthasar Streiff).

A second way to respond to urbanization, globalization and related processes is with a backwards

development in creative terms. Baumann describes this phenomenon as “society in which employees and workers strive in their leisure time after a vanished rural way of life” (Baumann 2001:791) and speaks of a “städtischen Heimweh-Bauern” (an urban nostalgia-peasant) (Baumann 1976:235). This way of responding can also be observed in other countries. Bohlman states in the case of Turkey for example that “the popular Turkish music *arabesk* offers its critique of modern Turkish society, by nostalgically returning to earlier popular styles, but also to regional folk musics from the countryside” (Bohlman 2002:21). However, in many places the rural is nearly ‘extinct’. Regarding Switzerland, regional development planners and architects do not use the classification of *Stadt* (town) and *Land* (countryside) as has been done in the past centuries, but refer to it as the above-mentioned *Stadtland*, an urban country: 75 percent of the Swiss population lives “in Berührung mit städtischen Regionen” [in contact with urban regions] (Eisinger 2003:11). The alphorn player Balthasar Streiff explains for example that in his youth, where he lived, he could choose between farms on the one hand and cinemas and festivities in the city of Zurich on the other hand, thirty minutes further:⁸

“Ja, ich habe einfach die Wahl gehabt, Pfadfinderei und Bauernhof bei den Kollegen, die auf dem Land leben, oder Musikunterricht und Kino oder Festivitäten und so in der Stadt oder dann, was auch immer.

Also die Stadt war erreichbar. Für Dich.

Jaja, ich bin in der Nähe von Zürich aufgewachsen, also halbe Stunde von Zürich aufgewachsen” (Balthasar Streiff, Basel, June 26, 2003).

[Yes, I had the choice, boy scouts and farm with the friends who live in the countryside, or music lessons and cinema or festivities and the like in the city, or, whatever.

So the city was within reach. For you.

Yes, I grew up close to Zurich, well half an hour from Zurich.]

A third way to respond to the changes is indicated by some alphorn players who live in the countryside, but in contact with urban regions, who try to find a compromise between new influences and tradition/“tradition”. They remain closer to tradition/“tradition” than the creative-Swiss urban alphorn players mentioned above. The latter often form musical hybrids in their alphorn-playing (by incorporating other instruments, for instance). In a way, when tradition is understood as handing down and developing, I would regard the third way as a tradition that is actually alive, in contrast to experimental creative-Swiss playing or closed repertoire-playing. However, in all three ways the alphorn phenomenon bridges changes in society by providing continuity with an imagined, ancient, distant past.

1. Playing Alphorn (like) in the Alps

After these explanations of the “rural” in Switzerland generally, subsequently a “rural”, in particular “Alpine” quality, specifically in alphorn-playing, will be examined more closely.

All alphorn players usually agree on one thing: that it is most beautiful to play alphorn in the mountains. This does not necessarily contradict the fact that alphorns are fabricated with the help of CNC (Bernatone Alphorns by alphorn maker Arnold von Allmen, Niederbipp, Berne canton), that alphorn mouthpieces are designed at the computer (Fritz Frautschi, Schönried, Berne canton), computer programmes are used when composing for alphorn (for example by Gilbert Kolly or Hans-Jürg Sommer), concert performances are arranged through, or alphorn music is to be downloaded from the internet, and that a great amount of communication is provided by Hans-Jürg Sommer’s homepage www.alphornmusik.ch. The technical possibilities of today’s world are welcomed and accepted, but the mountains of the Alps, generally not supplied with electricity or WLAN, still remain the ideal place to play the alphorn according to the alphorn-players.

This ideal is unchanged. Gassmann writes in 1938: “das Alphorn gehört in die Berge hinein”⁹ (the alphorn belongs in the mountains) (Gassmann 1938:24), which is echoed by several alphorn players today: “Jemand, der Alphorn spielt, hat doch eine gewisse Verbundenheit mit der Heimat, mit der Natur, und ich glaube, das ist auch Voraussetzung, dass das jemand mitbringt, oder” (Gilbert Kolly, Fribourg, July 15, 2003). [Someone who plays alphorn does have a certain closeness with the home-

land, with nature, and I believe, this is also a precondition that somebody has to have.] And Vincenzo Bergomi explains:

“Am schönsten ist es natürlich irgendwo auf der Alp, wo auch die Kuhherden sind, die da sofort darauf anspringen können [lacht] oder irgendwo in einer Schlucht, wo Du mehrfaches Echo hören kannst, das man in der Stadt eben nicht hat aus den Betonwänden, wo das eigentlich nur kurz widerhallt, oder, hingegen in den Bergen, da hast Du, da kannst Du ein Echo hören [...] eine Satzmelodie spielt von drei, vier Noten und da hörst Du manchmal mehrfach retour kommen, und das ist natürlich das, das Ziel sicher jedes [...] Alphornbläusers, einmal das zu hören, oder” (Vincenzo Bergomi, Uetliberg, July 21, 1999).

[Of course it is most beautiful somewhere on the alp, where the cowherds are as well, who can instantly respond to it {laughs}, or somewhere in a canyon, where you can hear a multiple echo that you don't get in the city with the concrete walls, where it reverberates only a short time, you know, but in the mountains there you have, there you can hear an echo {...} play a melodic phrase of three, four notes and then sometimes you hear it come back multiple times, and this is of course certainly the aim of every alphorn player, to hear this once, you know.]

When asked about his favourite place to play alphorn, Emil Frei answered: “Am liebsten in den Bergen”, his favorite place being in the mountains (Emil Frei, Zurich-Höngg, July 1, 1999). And Kurt Ott, professional alphorn player, also said: “wo's hingehört, in die Berge [...], wenn's geht zeitlich halte ich mich [dort] sehr viel auf” (Kurt Ott, Aarburg, July 8, 2003). [Where it belongs, in the mountains [...] when I have time, I am there a lot.] In the magazine *Alpenrosen*, the alphorn player Vreni Fässler writes: “Das Allerschönste ist für mich aber immer noch das Alphornblasen in der Verbundenheit mit der Natur (Vreni Fässler 2003:26). [Still the most beautiful for me is alphorn-playing in connection with nature.] Gilbert Kolly, head of the commission for alphorn-playing of the Federal Yodel Association, adds: “Die schöne Zeit, wo wir in der Natur unser Instrument klingen lassen können. Den ganzen Winter mussten wir auf diese Zeit warten und in der Stube oder in der kalten Garage üben” (Gilbert Kolly 2003:27). [The nice time, where we can let our instrument sound in the nature. The entire winter we had to wait for this time and had to practice in the living-room or in the cold garage.] And when asking him about Swiss sound in alphorn melodies, Gilbert Kolly said: “Wir Schweizer wollen noch versuchen, die Töne zu spielen in den Alpen, damit das Echo zurückkommt, das ist glaub ich die Eigenart von uns Schweizern im Alphornspiel” (Gilbert Kolly, Fribourg, July 15, 2003). [We Swiss still want to try to play the tones in the Alps so the echo comes back, this is I believe the particularity of us Swiss in alphorn-playing]. Obviously, the ideal Swiss manner to play alphorn is in the Alps, or at least *like* in the Alps, the latter to be applied when performing in towns or generally down the mountain, which is more often.

To play alphorn in the ideal Swiss manner means thus to relate to the landscape of the Alps when playing, even in urban surroundings, where this relationship must then be imagined both by player and audience. The relation to the Alpine landscape is expressed on CDs by recordings with added reverberation, which simulate an open space limited by stone walls, such as mountains. To convey outdoor alphorn-playing, the singing of birds can also be added to a studio recording (CD *Alphorn Pur!* Christian Schneider Eigenverlag). Also, when registering alphorn-playing actually in the mountains, for instance cow bells can be added, performed by a person – see the sheep bell-player Michael Slawinski on the CD *Echoes* (RMA 001) – to convey a more natural setting, to be imagined with animals grazing nearby, in an idyllic, peaceful scene.

There is a lack of echo in most alphorn performances, since a great deal of alphorn-playing takes place elsewhere than in the mountains. However, as noted above by Gilbert Kolly, the echo is a characteristic of Swiss alphorn-playing. Thus, in traditional/“traditional” alphorn melodies, the echo is very often integrated in the composition, constructed as a repetition in *piano*. In Gassmann's alphorn melody collection from 1938, about two thirds of the 90 melodies feature the musical term *Echo*¹⁰. In a publication of 1936, Gassmann wrote: “Das Echo, der Widerhall im Gebirge bringt es mit sich, dass eine Melodie in den Alpen nur dann befriedigt und zur Geltung kommt, wenn eine gewisse Reihe von Tönen unter sich in harmonischem Verhältnis steht – die erste Folge der Beschaffenheit der

Erdoberfläche der Schweiz" (Gassmann 1936:24). [The echo in the mountains means that a melody in the Alps can only satisfy and be shown to its advantage when a certain series of tones is in consonant relation with each other – the first consequence of the character of the earth's surface in Switzerland.] This quotation is from Gassmann's nationalistic book from before the Second World War. While the content is questionable, it implies why, following him, alphorn melodies have to be in the major key. Because of the echo, in the Alps this would be the only way to play alphorn in a consonant way. Pieces in the minor Dorian mode for example, when played with echo, would produce dissonant accompaniment by the delayed echo-notes. Thinking through this idea, the very earth-surface of the mountains actually goes so far as to determine the suitable way of composing.

Also G. B. Viotti states that the free style of rhythm and measure of *Kühereien* [cowcalls], which could be played on alphorns, have to do with the mountainous earth-surface: "Der unmerklichste Taktgang würde den Eindruck der Melodie beeinträchtigen, denn bei diesen Tönen, die fern in den Raum hinausstreben – wie liesse sich die Zeit bestimmen, die sie brauchen, um von einer Alp hinüber zur anderen Talseite zu schweben" (Rüsch 1942:10). [The most imperceptible run of measure would disturb the impression of the melody, because with these tones which head far into space – how could the time be defined that is needed for them to float from an alp across to the other side of the valley.]

To sum up, an alphorn-composition has to include echoes, has to be in major, and has to be played in rubato style in order to convey a style "like in the Alps". For the melodies, the following has been said about folk songs but can also be applied to alphorn melodies: "The melodies could only be pure, just as the air of the mountains was pure. The notion of simplicity, in itself, synthesized the intimate alliance between features in the prototype of Alpine man, and of country man in general, marking the contrast with civilized urban life" (Bolle-Zemp 1990:134). In this way, the alphorn piece should be melodically simple and *pure* to indicate Alpine music of the Alpine people who are constructed along these lines.

The alphorn itself is originally made from a pine tree with a bent trunk, bent due to the steep slope of the mountains. Even when made in another way these days and played down the mountain, the Alps are still present through the instrument: this is due to its form and what it refers to (the "bent trunk"), and because the wood used for alphorns still originates from trees which grow above 1200 meters to this day.

In summary, it can be stated that the Swiss ideal is to play alphorn in the Alps. If the alphorn cannot be played in the Alps, the ideal is to play the alphorn down the mountain *like* in the Alps. A composed echo to substitute the one of the mountains, as well as a free handling of measure and rhythm to indicate the sound development in Alpine space are contributing factors, just as a melody in major, which in addition should be ideally simple and pure. Furthermore, the form and the material of the instrument, in addition to the very name of it, alphorn, emphasizes the relationship with the Alps.

2. The Aspect of Performance: Acting out an Alpine Herdsman

While Baumann writes that the alphorn has a symbolic function as a material instrument as well as concerning its sound (Baumann 1977:28), I would like to add the symbolic function of the performance. When performing, the alphorn player often represents an Alpine herdsman: as such he is recognizable visually (alphorn, traditional costume, sometimes a beard and/or a strong body) and aurally (the sound of alphorn-playing). This means the audience perceives him as an Alpine herdsman, like an actor.

To inform the reader about Alpine herdsmen, I want to give some background about Alpine farming and cheese dairy staff in Switzerland, here in particular about the canton of Grisons. On an alp for cows, usually the *Senn*, the person who processes the milk into cheese dairy products, has the highest position and is responsible to the peasants for the entire work on the alp. The uppermost herdsman, usually of an older age, is responsible in particular for the meadowing of the cows, and is generally lower in rank than the *Senn*. While the *Senn* works in the cabin, the herdsman works on the meadow,

each in his own area. While the cheese dairy *Senn* is generally seen as “ein ehrlicher aufrichtiger Mann, ja ein abdruck der alten schweizerischen und redlichen einfalt” (Weiss 1992:271) [an honest and upright man, an impression of the old Swiss and candid simplicity], the uppermost herdsman is generally seen by the peasants of the region as a “komischer Sonderling”, a strange special type, who is however supposed to have magic ways of healing (Weiss 1992:274). While socially looked down upon, the herdsman is also admired because of his special character. He is described as someone “welcher etwas Ungewöhnliches an sich hat und in vielen Fällen außerhalb der Gemeinschaft steht” [who has something unusual about himself and in many cases stands outside the community]. Further, G. C. Muoth (1844-1906) assigns alphorn-playing to the herdsman: “Zuweilen erscheint der Hirt auf der Anhöhe und bläst das Alphorn” (Weiss 1992:279 n. 20). [Once in a while the herdsman appears on the high ground and blows the alphorn.] Both the *Senn* and the uppermost herdsman have lower-rank assistants who have special assignments.

In Switzerland, only the men stayed on the cheese dairy farms called *alp*, and in the Federal Yodel Association, until 1973 alphorn players were only male. The ideal general image connected to the alphorn is a male performer. Thus, I chose “acting out an Alpine herdsman” as the heading of this section. Today many women play alphorn, too. Alphorn-playing women are not the ideal, but are generally accepted now. The female co-president of the West-Swiss alphorn-playing section of the Yodel Association Andrea Pürro says: “Zudem haben sich die Frauen im Alphornspiel jetzt auch einen

Platz erobert” (Pürro 2002:15).¹¹ [What is more, the women have conquered a place for themselves in alphorn-playing.] To construct the imagination of an Alpine herdsman further, the women can be seen as the section of the Alpine people who stayed down in the high valleys, and who were connected to the men on the alps by partnership or family – in the winter, they formed one community in the valleys. Therefore, alphorn-playing women could be broadly related to as a part of the Alpine people and be accepted. According to alphorn player Federico Fuchs and his wife Marlies, alphorn-playing women are seen as secure, special, “male” women, who would not avoid conflicts with men (personal communication with Marlies and Federico Fuchs on November 23, 2003).



Figure 2: Alphorn performance at the yodel festival in Altdorf, 2001 (photograph by the author).

As has been mentioned, the uppermost herdsman is usually of an older age. In the Federal Yodel Association as well, concerning age, alphorn players usually start from about forty years old, and as I could observe, many people of sixty years and older play alphorn, too. This matches the concept of the Alpine herdsmen. Gassmann writes in his *Alphornbüchli*: “Wenn Du, stämmiger

Alphornbläser, mit deinem altehrwürdigen Schweizer Naturinstrument einherschreitest, bist du das alte, echte, verkörperte Bergschweizertum” (Gassmann 1938:19). [When you, stocky alphorn player,

stride in with your time-honored Swiss natural instrument, you are the old, original, embodied Mountain-Swissness.] In Gassmann's sense, the alphorn player is supposed to *embody* Alpine Swissness: the alphorn player not only represents an Alpine herdsman, but actually becomes one when performing. The alphorn players of today do not live in the mountains, or, if they do, their lives do not fit into the construction of the "old, original Mountain-Swissness" at all. Embodying would therefore have to come through acting, with the "old, original Mountain-Swissness" manifested in the performance and the performer.

Correspondingly, in the Federal Yodel Association, there is a significant difference between yodeling and alphorn-playing. In the texts of the yodel songs yodelers describe experiences of nature, love of the homeland (*Heimat*), nostalgia, and rural [Alpine] life (see Baumann 1976:242) and therefore reflect on it. The alphorn player however *becomes* an Alpine herdsman at least for the time of the performance, maybe expressing nostalgic feelings in the performed melody. In other words, while yodelers describe parts of the life of the Alps in their singing, the alphorn players act it out. This is a much different and more direct manner of communicating, also using the visual as well as the aural, and atmospheric way.

As may be clear, next to the aural, the visual is an important aspect of alphorn-playing. In the contests of the Federal Yodel Association in the alphorn-playing section, contestants have to play by heart. In my view, becoming a "simple" and "pure" Alpine herdsman would not succeed when obviously playing from sheet music. The place where alphorn-playing takes place is also held in an "Alpine" atmosphere. The two juries, judging in turns, usually sit in little wooden cabins inspired by Alpine cabins, put up for the occasion, and a further wooden cabin, half-open at the front, serves as a roof for the alphorn players where they have to perform if it rains (see Figure 3). The ringing of a little bell like the one put round the necks of sheep or goats signals that the jury is ready to judge the next performance. Furthermore, the place of the outdoor contest can be a parking lot, but is usually on grass, often on a school sports field, and, when available, a view of the Alps is chosen as a beautiful background. In an article of the magazine of the Federal Yodel Association about the yodel festival of Altdorf, they speak of a "backdrop", a term also used in the context of theater: "Eine einmalige Kulisse erhalten die Alphornbläser" (EJV 2001:11; see Figure 2). [The alphorn players receive an unique backdrop.]

Even Richard Weiss (in 1946) referred to *Bühnenschweizertum*, Swissness on stage, staged Swissness (Weiss 1978:362): "Die [...] alphornenden [...] 'Äpler' gehören hierher" [alphorn-playing "Alpine people" belong here]. The quotation marks imply again that usually the people who play alphorn are not Alpine people, but pretend to be.

At the contests of alphorn-playing an Alpine world is simulated which is also of the past: when there on field research, it looked unsuitable and funny to me that alphorn players wearing traditional costumes also wore sunglasses, or used mobile phones before or after playing. What is more, titles of compositions and ensembles in the alphorn-playing section of the Federal Yodel Association are mostly related to the Alps, more specifically often to precise places. A title of a composition may be *Äpler-Sonntag* [Sunday of the Alpine People], composed by Hermann Studer, *Vo mine Bärge* [From my Mountains], composed by Anton Wicky, or *Echo vom Gitschähöräli* [Echo from the Gitschenhöreli, a mountain in the Uri canton], by Anton Gisler. An ensemble may be named *Trio Echo de la Gruyère* or *Trio Gemsstock* [Trio Chamois-Mountain]. As can be noticed additionally, the titles and names are often given in the dialect of a Swiss area.

Since the alphorn players of the Federal Yodel Association want to play alphorn as a Swiss custom (see the rules of the Federal Yodel Association, article 1), to perform like an Alpine herdsman agrees with their aims, because, as Im Hof points out: "Man übertrug [...] das Idealbild der Landschaft immer noch und immer mehr auf deren Bewohner, die 'Äpler'. Er ist definitiv der echte Schweizer" (Im Hof 1991:158). [The ideal of the landscape was still, and more and more, transferred to the inhabitants, the "Alpine people". He is definitely the real Swiss.] The Alpine people are seen as the "real Swiss" ac-

cording to Im Hof. Thus, it becomes clear that official-Swiss alphorn-playing should relate to the Alpine people.

In summary, as mentioned above, a Swiss way of alphorn-playing emerges by a close relationship to the Alps. This is emphasized not only by the instrument and the music played on the alphorn, but also by the performance and the performer, who is embodying and acting out an Alpine herdsman through his costume, attribute (alphorn), activity (alphorn-playing) and the musical expression of the alphorn piece. This is perceived mainly visually and aurally by the audience. The alphorn player is actually becoming the Alpine herdsman. This becoming refers to another place (the Alps) and another time (the past) and celebrates official Swissness in a present-day Switzerland of Novartis, Nestlé, Roche Holding, Logitech and the UBS, and with a transport network which is the most dense in Europe.

3. Imagine Being a Shepherd – On Authenticity

Asking who plays in “the most Swiss” style, the well-known and appreciated alphorn players Gilbert Kolly, Hans-Jürg Sommer and Emil Frei agreed on the same person. Gilbert Kolly (whose same words have already been quoted above) says:

“Und wir Schweizer wollen noch versuchen, die Töne zu spielen in den Alpen, damit das Echo zurückkommt, das ist glaub ich die Eigenart von uns Schweizern im Alphornspiel.

Also praktisch mit Pausen und...

Jawoll, ja. Kennst Du den Mike, wie heisst er, den Kanadier, der auch manchmal kommt, und der hat ja eine CD gemacht nur mit solchen Tönen. Einen Ton gespielt, gewartet, bis das Echo zurückkommt, und wieder gespielt. Das kommt schon näher eigentlich an unsere Sachen ran.

Da hatte ich eh eine Frage: was sagst Du zu Bill Hopson?

Jaja, Bill Hopson ist ein Virtuose ersten Grades, das ist ein wunderbarer Alphornspieler und er ist auch ein wunderbarer Typ, also, das ist grandios, was der mit diesem Instrument machen kann und es ist auch super, dass er hier zu uns kommt und auch unsere Art versucht zu spielen, aber trotzdem sich selbst bleibt und so spielt, wie er sich das Alphorn vorstellt, oder. Ist wunderbar, ist wirklich super” (Gilbert Kolly, Fribourg, July 15, 2003).

[And we Swiss try to play the tones in the Alps so the echo comes back, this is I believe the particularity of us Swiss in alphorn-playing.

So you mean with rests and...

Yes, indeed. Do you know Mike, what’s his name, the Canadian, who comes sometimes, and he has made a CD only with such tones. Played a tone, waited, until the echo comes back, and played again. This is more likely our thing.

I had a question anyhow: what can you comment on Bill [William] Hopson?

Yes, yes, Bill Hopson is a virtuoso of the first degree, that’s a wonderful alphorn player and he is also a wonderful character, so that’s great what he can do with his instrument and it is also great that he comes to us here and tries to play in our manner, but still remains himself and plays how he imagines the alphorn. It’s wonderful, really great.]

When interviewing Hans-Jürg Sommer and Emil Frei together they became even more explicit:¹²

“Wer spielt am schweizerischsten Alphorn?”

[Hans-Jürg Sommer:] Für mich ist der Amerika-Kanadier...

[Emil Frei:] Ja.

[Hans-Jürg Sommer:] William Hopson.

[Emil Frei:] Denk es auch.

Warum?

[Emil Frei:] Er entspricht unserer Auffassung, er ist sehr musikalisch, er ist virtuos, er hat einfach s’Feeling, er bringt es rüber wie kein Zweiter. Also es gibt andere Alphorn-Koryphäen, die blasen technisch einwandfrei, aber es gibt keinen mit dem Feeling. Es ist einfach das Feeling, was der Mann hat, und es ist wirklich der Hopson mit Abstand.

[Hans-Jürg Sommer:] Es ist nicht nur das, es ist, der Hopson hat das Wesen der Alphornmelodie irgendwo erkannt. Er bläst das Stück und nimmt sich Zeit zu warten, zuzuhören, wie die Töne verklingen, in Ruhe, mit der Umgebung, und setzt nachher wieder einen drauf. Und Alphorn ist

absolut tödlich, wenn das metronomisch gespielt wird oder wenn nicht eine richtige Zäsur gemacht wird und Luft geholt wird, Alphornspielen ist ja geblasener Jodel, und der Hopson, der hat das genau realisiert [...] absolut am schweizerischsten [lacht]" (Hans-Jürg Sommer and Emil Frei, Schöftland, July 9, 2003).

[*Who plays alphorn in the most Swiss style?*

Hans-Jürg Sommer: For me it is the American-Canadian...

Emil Frei: Yes.

Hans-Jürg Sommer: William Hopson.

Emil Frei: I think so, too.

Why?

Emil Frei: He corresponds to our view, he is very musically gifted, he is a virtuoso, he just has the feeling, he gets it across like no other. Well there are other leading authorities of alphorn-playing, they blow technically excellent, but there is no other with this feeling. It is just the feeling, which this man has, and it is really Hopson, way ahead.

Hans-Jürg Sommer: It is not only that, it is, Hopson somehow discerned the nature of the alphorn melody. He plays the piece and takes time to wait, to listen how the tones fade away, quietly, with the surroundings, and afterwards he adds again some more. And alphorn is absolutely fatal when it is played metronomically, or when no real caesura is made and a breath is taken, alphorn-playing is blown yodeling, and Hopson realized that precisely { ... } absolutely the most Swiss style {laughs}.

Except for a few fragmentary sources, the musical tradition of alphorn-playing is lost. This means that nobody really knows how the alphorn traditionally sounded. Nonetheless, it is striking how much can be said about the "good" sound or the "ideal" sound of how music on alphorn has to sound: there is a consensus about this among alphorn players. Obviously, alphorn players are in favour of the apparently very Swiss playing of the Canadian William Hopson.

Instead of being a coincidence, it seems that there is a collective imagination of a tradition which is lost on paper or was never notated, and is lost in individual memory. On asking alphorn players about Swiss sound in alphorn melodies,

most of them couldn't articulate a precise answer. However, this does not automatically mean that "Swiss sound" doesn't exist. The values could still be there – unreflected and unconscious and therefore difficult to articulate, especially in words. In my view, the imagination of ideal Swiss alphorn playing is to be found in what Halbwachs, a student of Durkheim, calls the *collective memory*.



Figure 3: William Hopson performing at the contest of the yodel festival in Grenchen 2004. In the background is the half-open cabin for performing when it rains (photograph from William Hopson's homepage www.alphorn.ca)

According to him, its collective imagination can be accessed by specific individuals to different degrees.

William Hopson, the alphorn player who is considered to play “the most Swiss”, is also a professional horn player in the Calgary Symphonic Orchestra in Canada. He was asked by the present author for his comments on the judgement of his “Swiss” playing. He says:

“I think it's because I spent that first 15 years of my life before I came over to Switzerland with the Gassmann-book [of 1938] [...] I knew every melody in the Gassmann-book at one point, and I think I had some understanding of what these people were doing, I would as I said I would close my eyes and imagine myself to be a shepherd and I would take long breaks, as, I would stop in the music, because shepherds, I mean they didn't have a watch on their wrist, they had all the time in the world, so they would play and they would wait until their heart told them to play again, whereas it is hard for us when we're living a city lifestyle, to wait [...] they would play a melody or a part of a melody and just stop and look around and listen to the birds and check to see what the cows were doing, and that was the way they lived and I'd like to think that I approached the alphorn that way, that it's just a part of the natural scene, just adding to it, and I am being a shepherd and that I understand the way the shepherds lived if you will, even though I have never been a shepherd” (William Hopson, Zurich, July 20, 2004).

In this way, it seems that it is not enough to refer to the Alps (see 1. *Playing Alphorn (like) in the Alps*) and to perform “Alpine” activities (see 2. *The Aspect of Performance: Acting out an Alpine Herdsman*). One step further can be made: *imagining* being an Alpine herdsman, the acting from inside, also contributes to alphorn-playing becoming Swiss.

It is often assumed that the musical culture is kept more “traditional” in localities away from the origin. In this case, William Hopson would play more traditionally than people in Switzerland, which he actually does. However, there were no ancestors of William Hopson who took the alphorn and the tradition with them to the U.S.; in fact, as a young male U.S. citizen trying to escape the draft for the war in Vietnam, William Hopson applied for a job as a musician in Canada. Moreover, his American parents and family have nothing to do with Swiss culture, nationality or traditions. Therefore, the assumption of an émigré-Swiss keeping his Swiss culture traditional abroad is not applicable here. More likely, William Hopson took the time to experiment with the instrument in the mountains, the Canadian Rocky Mountains, in order to find out the possible original use for himself.

As a similar case, in a personal communication with Erwin Wieringa, former horn-player of the *Freiburger Barockorchester*, E. Wieringa stated the following about lost traditions of the Baroque period. He said that a horn-player of the Baroque time would not really think about his horn-playing and would just play, since he was part of the collective tradition of musical performance on this instrument. But in the present time, not being a member of this tradition, he would think and consider much more how it was done in the Baroque time, and experiment with any solution, because he would not have any “clue”. Just like that, because William Hopson quite likely had not heard the alphorn in his youth, and was far away from any alphorn culture, it seems that he experimented more and was more reflexive about sound and interpretation, which brought good results concerning the “Swiss” style.

William Hopson, who is also a member of the foreign-Swiss yodel-club *Heimattreu Calgary*, makes alphorns, the *Rocky Mountain Alphorns*, and records alphorn CDs in the Rocky Mountains of Canada, for example his CD *Echoes* (RMA 001), further comments: “More Swiss than anyone else, that's a claim that I don't think I would make [...] maybe technically speaking [...] that's fair to say, but I could never play even more Swiss than anyone since there are many ways of Swiss playing if you know what I mean [...] I think because I play like a shepherd, I'm a free spirit, with freedom and with, you know, yeah, absolute freedom, and I think that's the way the alphorn should be played and I think that's the way it was played long ago” (William Hopson, Zurich, July 20, 2004). Apparently, his solution met the alphorn tradition present in the collective imagination of the Swiss alphorn-players. When asked about Swiss parameters in alphorn melodies, he says: “Probably I guess I would have to say the

connection to nature and to the mountains, the hills, the land, the Alps. [...] the love of the landscape" (William Hopson, Zurich, July 20th 2004).

As William Hopson mentions, the Gassmann-book of 1938 was his basis for understanding Swiss alphorn compositions. Since this book was compiled in the period of *Geistige Landesverteidigung*, national mental defence of Switzerland, components of national identity are explicitly and implicitly present. The Swiss idea of alphorn-playing by Gassmann was understood by William Hopson, who tries to play in this way, therefore he sounds "very Swiss". By imagining being a shepherd, William Hopson not only refers to the Alps, but embodies and mentally imagines being an Alpine herdsman. He also refers to the past, since (Alpine) peasants have now become a small minority in Switzerland. In this way he creates a style of alphorn-playing and performance that agrees with components of Swiss national identity: freedom, "history" ("the way it was played long ago") and the landscape, more specifically the Alps, even though he himself is a North American living in Canada. He is accepted by the Swiss alphorn players – even adored: an "aussergewöhnlich hohes Niveau, das nicht mit den schweizerischen Fähigkeiten zu vergleichen ist" [exceptional level that is not to be compared to Swiss abilities], was remarked on in his festival report evaluation from the contest of the Bernese-Cantonal yodel festival in Belp in 1997 (Schüssele 2000:58).

It is striking that in order to study a national symbol like the alphorn phenomenon, both the nation as well as the authentic alphorn player, the Alpine herdsman, have to be imagined. As symbols the alphorn, alphorn music (which clearly follows non-articulated, but still existing concepts) and alphorn performance (considered accomplished best when imagining being a shepherd), combine the collective imagination of the Alps, freedom and "history", which are seen as components of national identity. Alphorn practice represents the Alpine space and the past, more abstract, another time and place. This is further expressed by alphorn music, which mainly communicates *Heimweh*, the longing for home. Both a temporal and a spatial component are involved here too, with the longing for both a different time and space. In the Swiss composer Ernest Bloch's words: "So entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat" (in this way, something in the world is created that raises memories of childhood for everyone, and where nobody has been yet: Heimat (flyer; *alphorn in concert* 2003:2).

By studying the alphorn phenomenon as a national symbol of Switzerland, I do not intend to foster nationalism by writing toward it or enlarging the myth of the alphorn phenomenon even more. As we have seen, the alphorn matches the components of Swiss identity well and can therefore be seen as a national symbol. But it does not necessarily have to be regarded as such. When asking the Swiss alphorn players, they told me that "only the tourist association and advertising executives appropriate the alphorn for themselves" as a national symbol, "not the players probably" (Hans-Jürg Sommer and Emil Frei, Schöftland, July 9, 2003). In advertising, the alphorn can often be noticed in the function of a logo. The Swiss alphorn player Hans Kennel doesn't find the alphorn phenomenon to be a symbol (Hans Kennel, Baar, on June 28, 1999), whereas alphorn maker Schüpbach-Bachmann sees it as a symbol for Swiss tradition, and abroad, for Switzerland (personal communication with Schüpbach-Bachmann in Eggiwil on June 16, 1999). Alphorn player Fritz Frautschi finds the idea of the alphorn phenomenon being a Swiss symbol to be questionable, but he said that in Switzerland, alphorn-playing is the best organized and it is played the most (Fritz Frautschi on Les Diablerets, July 23, 1998).

The question thus arises, for whom is the alphorn phenomenon a national symbol. As has been examined, the phenomenon can serve to confirm Swiss identity, which has to be constantly negotiated. The alphorn phenomenon can be seen as a glue to stabilize and reproduce Swiss identity in different ways by different parties. Yet once the construction of this phenomenon as a national symbol is collectively dissolved, the phenomenon will not be a national symbol of Switzerland anymore. Therefore it lives and dies by the collective constructions imposed on it by people from inside Switzerland – or from outside Switzerland.¹³

Bibliography

Alphorn in Concert

- 2003 Alphorn in Concert. September 19. Flyer. Pp. 1-4. Oensingen, Switzerland: Bienken-Saal

Bach, Daniel

- 2001 Mit langem Atem durch den Kanton Zürich. Tages-Anzeiger, August 2: 13

Baumann, Max Peter

- 1976 Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels. Winterthur: Amadeus
1977 Funktion und Symbol: zum Paradigma "Alphorn". In: *Studia instrumentorum musicae popularis* V. Erich Stockmann, ed. *Musikhistoriska museets Skrifter* 7. Ernst Emsheimer, ed. Pp. 27-32. Stockholm: Musikhistoriska museet
2000 Die Älplerfeste zu Unspunnen und die Anfänge der Volksmusikforschung in der Schweiz. In: *Schweizer Töne: die Schweiz im Spiegel der Musik*. Anselm Gerhard, ed. Pp. 155-186. Zurich: Chronos
2001 Switzerland. II. Traditional Music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26. 2nd edition. Stanley Sadie ed. and John Tyrell, executive editor. Pp. 787-793. London: Macmillan

Baumann, Werner

- 1998 Verbäuerlichung der Nation – Nationalisierung der Bauern. In: *Die Erfindung der Schweiz 1848-1948. Bildentwürfe einer Nation*. A special exhibition of the "Musée Suisse" Swiss National Museum Zurich in collaboration with the Swiss Institute for Aesthetics and Art History Zurich. Swiss National Museum Zurich, ed. Barbara Walter, editor-in-chief. Pp. 356-362. Zurich: Chronos

Bohlman, Philip V.

- 2002 *World Music. A Very Short Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press

Bolle-Zemp, Sylvie

- 1990 Institutionalized Folklore and Helvetic Ideology. *Yearbook for Traditional Music* 22: 127-140

Brunch-Zeitung

- 2003 Brunch-Zeitung. Special issue of the Bauern-Zeitung. August 1, 2003: 20

Coop-Zeitung

- 2003 Coop-Patenschaft für Berggebiete. Gemeinsam für unsere Bergbauern. Coop-Zeitung, July 30: 34

Eisinger, Angelus

- 2003 Stadtland Schweiz. In: *Stadtland Schweiz. Untersuchungen und Fallstudien zur räumlichen Struktur und Entwicklung der Schweiz*. Angelus Eisinger and Michael Schneider, eds. *Avenir Suisse – think tank for economic and social issues*. Basel: Birkhäuser

Eidgenössischer Jodlverband EJv

- 2001 Do si mir dehei. Eidgenössische Schwinger-, Hornusser- und Jodlerzeitung 95(5):10

Eriksen, Thomas Hylland

- 1993 *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives*. London and Sterling VA: Pluto Press

Fässler, Vreni

- 2003 Gast-Kommentatorin. Alpenrosen. Schweizer Musiker Revue 80 (3):26

Gassmann, Alfred Leonz

- 1936 *Zur Tonspsychologie des Schweizer Volksliedes*. Zurich: Hug & Cie
1938 *s'Alphornbüechli. Blast mir das Alphorn noch einmal*. Zurich: Hug

Im Hof, Ulrich

- 1991 *Mythos Schweiz*. Zurich: Neue Zürcher Zeitung

Kolly, Gilbert

- 2003 Alphornszene. Alpenrosen. Schweizer Musiker Revue 80(4):27

Nussbaumer, Hannes

- 2003 Eine Schweiz, die nicht ausgrenzt. Tages-Anzeiger, July 31: 1

NZZ Ticket

- 2001 Neue Zürcher Zeitung, Supplement (30), July 26 to August 1: 26

Pürro, Andrea

- 2002 Man kann auch das „Gewitter“ spielen. Interview by Christian Murer. Sonntag 83(27):15

Raupp, Judith

- 2006 Beklemmender Frieden auf dem Rütli. Süddeutsche Zeitung, August 2: 9

Rüsch, Walter

- 1942 *Die Melodie der Alpen – Gedanken über Ferdinand Huber von Walter Rüsch*. Zurich-Zollikon: E.A. Hoffmann

Schürch, Lotti and Louise Witzig

- 1984 *Trachten der Schweiz*. With the collaboration of Anna Rapp. 2nd extended and rev. edition. Basel: Birkhäuser (1st ed. 1978)

- Schüssele, Franz
 2000 Alphorn und Hirtenhorn in Europa: hölzerne Hörner von der Schweiz bis nach Schweden, von Russland bis Rumänien in Geschichte und Gegenwart. Buchloe: Obermayer; Friesenheim: Gälfiässer
- Steinberg, Jonathan
 1996 Why Switzerland? 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press
- Waldburg, Marie
 2003 Eine Billion im Schnee. Davos / Managerepfeel. Bunte ?(6):110-111
- Walton, John K.
 2002 Tourism. The Oxford Companion to British History. Rev. edition. John Cannon, ed. Pp. 923-924. Oxford: Oxford University Press (1st ed. 1997)
- Weiss, Richard
 1978 Volkskunde der Schweiz. Grundriss. 2nd edition. Erlenbach-Zurich: Eugen Rentsch
 1992 [1941] Das Alpwesen Graubündens. Wirtschaft, Sachkultur, Recht, Äpleraarbeit und Äpleraleben. Edited with collaboration of Verein für Bündner Kulturforchung. Reprint of the 1941 edition of Erlenbach-Zurich: Rentsch. Chur: Octopus
- Zingg-Messerli, Heidi
 2001 Sensation: "Rockzipfel" aus Gwatt. Bernisch-Kantonales Jodlerfest in Meiringen. Zeitung im Espace Mittelland, June 18: 25

Interviews

- Interview with Vincenzo Bergomi, July 21, 1999, Uetliberg
- Interview with Fritz Frautschi, July 23, 1998, Les Diablerets
- Interview with William Hopson, July 20 2004, Zurich
- Interview with Hans Kennel, June 28, 1999, Baar
- Interview with Gilbert Kolly, July 15, 2003, Fribourg
- Interview with Kurt Ott, July 8, 2003, Aarburg
- Interview with Andrea Pürro, July 15, 2003, Fribourg
- Interview with Hansjürg Sommer and Emil Frei, July 9, 2003, Schöftland
- Interview with Balthasar Streiff, June 26, 2003, Basel
- Interview with Priska Walls, July 20, 2003, Zurich

Discography

- Hopson, William
 1995 On the Horse Mountain (Mourning). *From*: Echoes. Featuring the Spectacular Echoes of Gargoyle Valley. Hexagen Studio, Calgary, Canada: Rocky Mountain Alphorns, RMA 001
- Familie Schneider
 1993 Alphorn Pur! Familie Schneider, Illnau. Winterthur: Hardstudios. Self-published by Christian Schneider, Illnau
- Roots of Communication
 1996 Träschalp. *From* Pro Helvetia. Uster: Unit Records, CD UTR 5005
- Streiff, Balthasar and Ueli Derendinger
 2001 Sanshi/ Purpurberg. Balthasar Streiff, Alphorn and Ueli Derendinger, Shakuhachi. Zurich: RecRec, Hamburg: Make up your world CD 813749

Anmerkungen

- ¹ I would like to express my gratitude to my promotor Rokus de Groot and to my co-promotor Wim van der Meer from the department of musicology at the University of Amsterdam. My thanks also go to my second co-promotor Jehoash Hirshberg from the department of musicology at Hebrew University, Jerusalem. I would like to express my appreciation to Brigitte Bachmann-Geiser for being the only Swiss examiner of my PhD thesis and for travelling to Amsterdam for the PhD ceremony. I also want to thank her for her motivating emails. Naturally, her publications were a solid foundation for my research. Further, I want to express my gratitude to Joep Bor from Leiden University, and Lodewijk Brunt, Joep Leersen and Frank van Vree from the University of Amsterdam for examining my dissertation. My warm thanks also go to Jane Harvey for her extensive work in editing the English of my dissertation, and to Marc-Antoine Camp for his precise editing and good comments upon the present article.

-
- ² For instance, the so-called “*Berner Sennenmutz*” is a regional traditional costume. As I was told, it is also used as a general Swiss traditional costume, if nothing else is available (personal communication with Emil Frei on June 19, 1999), thus representing “traditional Swissness”.
- ³ Alphorn-playing also takes place at occasions such as secret international military meetings in Switzerland (Andrea Pürro, Fribourg, July 15, 2003), the World Economic Summit in Davos (Waldburg 2003:110), or to greet government officials.
- ⁴ The *Höhenfeuer* have a long tradition in the August-1-celebrations. In 1920, my grandfather Alexander Wilberg reports in his diary that he had seen fires high up from Neuchâtel on August 1: “Abends grosse Illumination wegen des Nationalfeiertages. Viele Feuer auf den Bergen, alle Boote am See geschmückt mit vielen Lampions, herrliche Raketen. Turner führen unglaubliche Kunststücke aus (Lebende Bilder, einer steht am anderen!) Dampfer fährt erleuchtet herum, dazu eine prachttvolle Vollmondnacht. Wirklich sehr eindrucksvoll. Über 20 Feuer.” [In the evening big illuminations because of the national holiday. Many fires on the mountains, all boats on the lake ornamented with Chinese lanterns, great fireworks. Gymnasts perform unbelievable feats (living pictures, one is standing on top of the other!) Steamboat cruises around illuminated, on top of this a grand night with full moon. Really very impressive. More than 20 fires.]
- ⁵ When it is too dry because of a heatwave, barbecues, fires and fireworks are forbidden by the canton because of the danger of fire, for example in Zurich in 2006.
- ⁶ About 3000 Tibetans live in Switzerland. This is the largest number in a European country.
- ⁷ This expression refers to Baumann who speaks of “Das Ansingen gegen die veränderte Wirklichkeit” (singing against changing reality) at the end of the 19th and the beginning of the 20th century (see Baumann 2000:177).
- ⁸ The Zurich tourist office advertises with *Zürich Downtown Switzerland*, therefore consciously seeking comparison with urban centers such as New York (see www.zuerich.com).
- ⁹ Originally in bold letters.
- ¹⁰ Echoes in the music without an indication as such are not counted.
- ¹¹ In 2001, the women-only alphorn group *Rockzipfel* (apron-strings) made its first appearance at the regional yodel festival contest in Meiringen, Berne canton. It consists of eleven women alphorn players (see Zingg-Messerli 2001:25).
- ¹² In this interview with Hans-Jürg Sommer and Emil Frei the answers were given in Swiss Upper Aargau-Bernese dialect and adjusted into High German by the author.
- ¹³ It is unclear to which extent the national identity of Switzerland has been formed by the view of tourists from outside this country as well. According to Walton, “the tourist gaze transformed the societies at which it was directed” (Walton 2002:924).

„Falsche Töne gehören zur Guggenmusik“

Der Sound der Schlossruugger, Noggeler und Sonnehöbler

Claudia Emmenegger

Guggenmusiken prägen das Klangbild der Schweizer und der Süddeutschen Fasnacht. Guggenmusiken sind Gruppen von bunt verkleideten Menschen, die vor und während der Karnevalszeit durch die Strassen ziehen, auf Plätzen und an Fasnachtsbällen Konzerte geben oder bei Fasnachtsumzügen musizierend mitlaufen. Standardbesetzung und Standardgrösse existieren bei Guggenmusiken nicht: von Kleinformationen mit Saxophon, Trompete oder Pauke bis zu über sechzig Personen starken, mit Blech- und Rhythmusinstrumenten spielenden Gruppen sind unterschiedlichste Formationen anzutreffen. Diese Formationen verbindet das Spielen an fasnächtlichen Veranstaltungen und die Ansprüche an ihre Mitglieder: jede und jeder darf mitspielen, egal ob er oder sie jemals ein Instrument gespielt hat. Als eine allgemeine Tendenz sind zudem die Coverversionen von fremden Songs im Guggenmusikrepertoire zu nennen. Die geschilderten Voraussetzungen haben einen Einfluss auf den Sound der Guggenmusiken, wie ich im vorliegenden Artikel zeigen werde.

Guggenmusiken – das Mythos-Projekt

Im Projekt „Guggenmusiken – der Mythos von Sound und Intonation“, das ich von 2006 bis 2008 an der Hochschule Luzern – Musik durchführte, konzentrierte ich mich auf Luzerner Guggenmusiken aus Stadt, Agglomeration und ländlichem Gebiet.¹ Ich wählte als Fallbeispiele die Guggenmusiken Noggeler aus Luzern, die Sonnehöbler aus Ebikon und die Schlossruugger aus Altishofen aus. Die drei Musiken sind als Vereine organisiert; sie haben einen Vorstand, eine Musikkommission, Vereinsanlässe und Generalversammlungen. Die Sonnehöbler, Schlossruugger und Noggeler haben je rund sechzig Mitglieder und zählen zu den Grossformationen. Zu ihrer Instrumentalbesetzung gehören Trompeten, Posaunen, Euphonien ad libitum sowie Tuben oder Sousaphone und Rhythmusinstrumente. In diesem Register spielen Pauken und die so genannten „Chuchis“². Das sind fahrbare Schlagzeuge, deren Fahrgestell man sich mit einem Gurt an den Leib schnallen kann. Sie werden bei den Noggelern mit Trommeln und Perkussionsinstrumenten ergänzt. Bei den Schlossruuggern spielen zusätzlich die von den Guggenmusiken „Glocken“ genannten Granitblöcke und Cowbells mit.

In meinem Projekt habe ich den Sound und die Intonation von Guggenmusiken untersucht. Ich wollte wissen, welche Faktoren zu spezifischem Guggenmusik-Sound und spezieller Intonation führen und inwiefern diese mit dem grossen Anteil jener Mitglieder zusammenhängt, die ohne Instrumentenkenntnisse in die Guggenmusiken aufgenommen wurden. Daneben interessierte mich auch, wie die Noggeler, Sonnehöbler und Schlossruugger einen fremden Song adaptieren: Nach welchen Kriterien wählen sie den Song aus, wer arrangiert ihn und wie geht der Arrangeur bei seiner Arbeit vor?

Um diese Fragen beantworten zu können, habe ich mit ausgewählten Mitgliedern halbstandardisierte Interviews geführt: mit dem Präsidenten, dem Dirigenten, dem Arrangeur sowie mit zwei Mitgliedern des Blas- und einem Mitglied des Rhythmusregisters.

Neben diesen sozialwissenschaftlichen Daten habe ich den Song „The Best“ von Tina Turner ausgewählt, den alle drei Guggenmusiken im Repertoire haben. Die erste Veröffentlichung von Tina Turners „The Best“ erfolgte auf der CD „Foreign Affair“ (Turner 1989); eine um das Elektro-Zwischenspiel und zwei Refrains gekürzte Version kennen wir von der *Compilation* „Simply the Best“ (Turner 1991). Ich habe „The Best“ anhand des *Leadsheets* von Tina Turners Version und der geschriebenen Arrangements der drei Guggenmusiken miteinander verglichen. Daneben habe ich eine Transkription eines Ausschnitts der Tonaufnahmen angefertigt, anhand derer ich typische Eigenschaften der einzelnen Guggenmusiken aufzeigen konnte. Insbesondere sind die Stimmen der Rhythmusinstrumente erst mit der Transkription analysierbar, da die drei Guggenmusiken für diese Instrumente keine Noten schreiben. Sie erscheinen folglich im Arrangement nicht.

Im folgenden Text werde ich Besonderheiten in den drei Arrangements beschreiben und die aussermusikalischen Bedingungen erläutern, die dazu geführt haben.

Bridge

TT: Each time you leave me, I start los-ing con-trol you're walk-ing a-way with my heart and my soul.

SC Tb1: Bb Dm

SC Tb2,3: Bb/F A/D

SC Sou: Bb/F A/D

I can feel you e-ven when I'm a-lone. Oh, ba-by, you're my soul.

F/Bb G/C D

Solo

TT: You're the best

SC Tr: G Gsus4 G Gsus4 G

SC Tb1-3: G

SC Euph: G

Em C/E Em D G

Em A/D A/D F F

Abbildung 1: Bridge und Solo von „The Best“, Leadsheet von Tina Turner und modifiziertes Arrangement der Sonnehöbler (Abkürzungen: TT = Tina Turner; SC = Sonnehöbler; Tb = Posaune; Sou = Sousaphon; Tr = Trompete; Euph = Euphonium)

Rückung nach unten

Ich beginne mit der Guggenmusik Sonnechöbler aus Ebikon. Bei ihrer Version von „The Best“³ fällt der Übergang zwischen Trompetensolo und anschliessendem Refrain auf: wir hören eine Rückung um einen Ganzton nach unten. Wie kommt diese Rückung zu Stande? Die Abbildung 1 zeigt das von mir gesetzte *Leadsheet* von Tina Turner sowie das Arrangements der Guggenmusik Sonnechöbler. Das Arrangement habe ich klingend notiert und mit der Tonaufnahme abgeglichen. Die Bassstimmen habe ich in Abweichung vom Guggenmusik-Arrangement im Bassschlüssel geschrieben. Sowohl *Leadsheet* als auch Arrangement geben die Bridge und das anschliessende Solo wieder. Die improvisierte Saxophonstimme bei Tina Turner ist nicht notiert.

Tina Turner singt Intro – Strophe 1 – Strophe 2 – Refrain – Strophe 3 – Refrain in F-Dur. Während der achttaktigen Bridge (vgl. Abbildung 1) moduliert der Song: nach je zwei Takten B-Dur, d-Moll und wieder B-Dur folgen eineinhalb Takte C-Dur. Diesen Akkord können wir sowohl als V.-Stufe in F-Dur als auch als IV.-Stufe in der neuen Tonart G-Dur bezeichnen, die über die Dominante D-Dur erreicht wird. In G-Dur stehen das Saxophon-Solo und der abschliessende Refrain.

Der Arrangeur der Sonnechöbler notiert „The Best“ in D-Dur mit zwei Vorzeichen (Fis und Cis), löst jedoch jedes Cis wieder auf (siehe auch Original-Arrangement in Abbildung 2). „The Best“ der Sonnechöbler steht deshalb effektiv in G-Dur, der Song erklingt jedoch, da auf B-Instrumenten gespielt, in F-Dur. In dieser Tonart stehen die ersten Formteile Intro – Strophe 1 – Strophe 2 – Refrain. Die dritte Wiederholung der Strophe und den Refrain lassen die Sonnechöbler weg. In der Bridge (vgl. wiederum Abbildung 1) spielen die ersten Posaunen die Melodiestimme. Die zweite und dritte Posaunenstimme spielen Quintklänge, die Sousaphone verstärken den Basston. In der zweiten Hälfte von Takt 8 der Bridge spielen schliesslich alle Stimmen klingend D. Die Bridge der Sonnechöbler moduliert nach Vorlage des Originals, auch wenn die Guggenmusik die Terzen und – in Takt 8 – auch die Quinte nicht spielt.

Die neue Tonart G-Dur wird beim folgenden Trompetensolo erreicht. Das Solo schliesst wiederum in einem Quintklang von D und A ab (T15 in Abbildung 1), den wir als V. Stufe von G-Dur wahrnehmen. Nach diesem G-Dur-Trompetensolo folgt der letzte Refrain, der mit F-Dur-Dreiklängen (T16, 6.-8. Achtel) beginnt. Zwischen Trompetensolo und Refrain rückt das Arrangements um einen Ganzton nach unten, ohne vorher moduliert zu haben. Diese Rückung nach unten klingt auffällig; die Guggenmusik hat hörbar Spass an diesem Übergang. Weshalb schreibt der Arrangeur an dieser Stelle einen solchen Sprung?

Die Antwort ist einfach: Um Zeit und eventuell auch Platz zu sparen, setzt der Arrangeur Wiederholungszeichen zum bereits geschriebenen Refrain. Er schreibt den letzten Refrain nicht neu und in G-Dur, sondern verweist auf den F-Dur-Refrain zurück. Der musikalische Werdegang und die Vorgehensweise des Arrangeurs liefern eine weitere Erklärung der Rückung. Er lernte Trompete, spielte im

Refrain

The musical score for the Refrain is written for eight instruments: Trp.1, Trp.2, Trp.3, Pos.1, Pos.2, Pos.3, Horn, and Susi. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score shows the first measure of the refrain, which is a whole note chord. The notes for each instrument are: Trp.1 (F#4), Trp.2 (F#4), Trp.3 (F#4), Pos.1 (F#4), Pos.2 (F#4), Pos.3 (F#4), Horn (F#4), and Susi (F#4). Fingerings and breath marks are indicated by numbers below the notes: Trp.1 (12), Trp.2 (13), Trp.3 (13), Pos.1 (3), Pos.2 (4), Pos.3 (2), Horn (1), and Susi (12). A breath mark (0) is shown at the end of the measure.

Abbildung 2: Bezifferte Noten. Auszug aus dem Arrangement der Sonnechöbler

Blasmusikverein und trat der Guggenmusik Sonnehöbler bei. Er schlüpfte, als der Verein jemanden brauchte, der die Lieder aufschreibt, in die Rolle des Arrangeurs. So hat er sich langsam in seine Aufgabe eingearbeitet, mit dem Notieren von einfachen Stücken begonnen und immer mehr Erfahrungen im Arrangieren von Songs gesammelt. Obwohl er nie gelernt hat, wie man Stücke umschreibt und weder Tonarten noch Regeln des Arrangierens kennt, berücksichtigt er in seinen Arrangements die Stärken und Schwächen seiner Sonnehöbler gekonnt und schreibt ihnen die Stücke „auf den Leib“, erzählt ein Euphonist. Er geht beim Arrangieren intuitiv vor und spürt, dass seine Arrangements „gut tönen“, wenn „sein Gefühl stimmt“, wie er selbst sagt. Der Arrangeur war sich folglich nicht bewusst, dass er eine Rückung nach unten eingebaut hat. Er weiss jedoch, dass diese gut klingt und spürt, dass sie bei seiner Guggenmusik gut ankommt.

Dass er mit diesem untrüglichen Gespür für musikalische Wirkung noch weitere spezielle Effekte hervorbringt, sei hier nur noch angedeutet: Die Abbildung 2 zeigt die zweiten Trompeten, die die Hauptmelodie des Refrains spielen. Die erste Trompetenstimme, in der er übrigens selbst mitspielt, führt der Arrangeur stellenweise im Sekundabstand zur zweiten Stimme.

Wie ungewöhnlich die Rückung der Sonnehöbler ist, verdeutlicht der Vergleich mit den Versionen der Noggeler und Schlossruugger. Die Noggeler folgen hinsichtlich Form und Tonartwechsel exakt dem Original. Bei ihnen ist die Tonart speziell: in klingend Es-Dur kommt die Melodie in einer sehr tiefen Lage zu stehen. Originaltreue und Tonartwahl liegen in der Arbeitsweise des Arrangeurs begründet. Wenn er einen Song arrangiert, sucht er sich im Internet das Midi-File und bearbeitet mit seinem Computerprogramm (Cubase) vor allem die Stimmenaufteilung. Das nach Cubase importierte Midi-File zeigt die Noten klingend: der Anfang steht in F-Dur, die Melodie beginnt mit einem eingestrichenen C. Da der Arrangeur diese Noten für die B-Instrumente der Guggenmusik übernimmt, erklingt „The Best“ einen Ganzton tiefer, in Es-Dur.

Das Arrangement der Schlossruugger bringt zwei Überraschungen: es steht in B-Dur, eine Quarte beziehungsweise eine Quinte höher als die bereits beschriebenen drei Versionen, und die Modulation in der Bridge sowie der anschliessende Soloteil spielen die Schlossruugger nicht. Der Arrangeur, von dem die Schlossruugger ihre Stücke beziehen, achtet in seinen Arrangements auf die Originaltreue, die er aber zu Gunsten einer „guten“ B-Tonart zurückstellt. Daneben wählt er jeweils die Tonhöhen der Melodie so, dass die Spitzentöne der Trompeten „noch richtig schränzen“, erläutert er. Diese zwei Tatsachen erklären die Wahl von klingend B-Dur. Die Originaltreue gibt er auch hinsichtlich der Länge der Stücke preis. Er streicht lieber gewisse Formteile, als dass seine Arrangements Gefahr laufen, wegen den vielen Wiederholungen langweilig zu werden.

Learning by doing

Am Anfang dieses Textes habe ich bereits erwähnt, dass GuggenmusikerInnen, ohne ein Instrument zu beherrschen, ihren Vereinen beitreten können. Alle, die mitspielen wollen, dürfen auch mitspielen. Die Mitglieder treten deshalb eher aus sozialen als aus musikalischen Gründen einer Guggenmusik bei. Meistens geschieht dies deshalb, weil der beste Kolleg oder die beste Kollegin bereits Mitglied ist. Folglich findet man in Guggenmusiken unterschiedliche musikalische Ausbildungsniveaus der Vereinsmitglieder und sehr viele Mitglieder, die nie im Musikunterricht waren. Wie gelingt es den Guggenmusiken, ihre ungelerten Mitglieder in relativ kurzer Zeit auszubilden? Und welche Auswirkung haben diese unterschiedlichen Niveaus auf den Sound, die Intonation und die Adaption von fremden Stücken?

Es gibt einerseits Neumitglieder, die vor der ersten Guggenmusikprobe noch nie ein Instrument gespielt haben. Andererseits steigt in zwei Vereinen ein Teil der Neumitglieder gut vorbereitet ein. Bei den Noggelern geschieht diese Vorbereitung fast automatisch: Ihre neuen Mitglieder sind älter als jene der Schlossruugger und Sonnehöbler. Sie haben deshalb oft bereits in anderen Vereinen mitgespielt und dort Instrumentalerfahrung und Spielpraxis gesammelt. Die Schlossruugger übernehmen viele Mitglieder der Jungguggenmusik vom Nachbardorf Nebikon. Jugendliche können, bis sie 19 Jahre alt sind, in diesem Verein mitspielen und dabei Praxiserfahrung erwerben. Zudem spielen in den Gug-

genmusiken Personen mit, die ich UmsteigerInnen nenne. Sie haben in der Musikschule ein Instrument wie Klavier oder Akkordeon gelernt, das nicht zum Instrumentarium der Vereine gehört. Schliesslich gibt es jene GuggenmusikerInnen, die in der Guggenmusik ein Instrument spielen, das sie im Unterricht gelernt haben. Sie sind häufig die musikalischen Stützen der Vereine, arbeiten in der Musikkommission mit, unterstützen die AnfängerInnen oder leiten Registerproben.

UmsteigerInnen und AnfängerInnen bringen sich das Spielen Learning by doing bei. Sie nehmen die Hilfe von gut spielenden Mitgliedern in Anspruch, die ihnen Instrument und Spieltechnik erklären. Damit sie wissen, welche Töne sie spielen sollen, beziffern die Guggenmusiken die Noten der Blasinstrumente. Bei Trompeten, Euphonien und Sousaphonen stehen die Nummern der zu drückenden Ventile und bei den Posaunen analog die Zahlen der Zugpositionen über den Tönen (siehe Abbildung 2).

Diese unterschiedlichen Ausbildungsniveaus hört man dem Sound von Guggenmusiken an. Mitglieder, die das Instrument gut spielen können, spielen beispielsweise besonders laut. So können sie die weniger guten Mitglieder besser führen. Das laute Spielen kann zum „Schränzen“⁴ der BlechbläserInnen führen: Es „schränzt“, wenn die Bläserinnen den Ansatz nicht mehr kontrollieren können. Die „geschränzten“ Töne haben eine „blechelnde“, scheppernde, wahrscheinlich auch obertonlastige Klangfarbe. Auch die mit dem Zug erzeugten Glissandi der Posaunen „schränzen“. Die Schlagzeuginnen und Schlagzeuger hingegen „chöbeln“⁵, wenn sie den Rhythmus rhythmisch ungenau oder nicht synchron schlagen.

Die Ausbildungsniveaus haben folglich mit dem „Schränzen“ und „Chöbeln“ eine Auswirkung auf die Klangfarbe. Anhand meiner Transkriptionen zeige ich nun, wie die Guggenmusiken ihre Stücke adaptieren, damit sie für alle Mitglieder spielbar sind. Ich habe für die Transkriptionen die zweite Strophe von „The Best“ ausgewählt (vgl. Abbildung 3).

Die Noggeler, Schlossruugger und Sonnehöbler müssen die Instrumentation des Originals ihrer Besetzung anpassen. Neben der Singstimme von Tina Turner spielen im Original zwei Rhythmus-Gitarristen und je ein Keyboarder, Bassist sowie ein Schlagzeuger mit.⁶ Bei den drei Guggenmusiken hingegen spielen die rund 60 Mitglieder die bereits aufgezählten Blech- und Rhythmusinstrumente. Die Guggenmusiken besetzen somit alle Stimmen mehrfach.

Die Trompeten der drei Guggenmusiken übernehmen die Singstimme, die Tina Turner rhythmisch und melodisch sehr frei gestaltet. Die Trompetenstimmen der drei Guggenmusiken hingegen wählen einen binären Rhythmus. Sie lassen die Triole des Auftaktes weg und spielen den Vorschlag auf das vierte Achtel im ersten Takt mit Sechzehnteln oder Achteln mit längeren, binären Notenwerten. Die Guggenmusik-Trompeten verwenden ausschliesslich Melodietöne und lassen das Glissando im zweiten Takt von Tina Turner entweder ganz weg oder spielen es mit Melodietönen aus. Nicht zu hören – und deshalb in der Transkription nicht dargestellt – ist, dass die zweiten und dritten Trompeten der Sonnehöbler die Melodie unisono spielen und die erste Trompetenstimme pausiert. Während das Trompetenregister der Schlossruugger zweistimmig und parallel geführt ist, hören wir auch bei den Noggelern die Trompetenstimme unisono.

Die Posaunen und Euphonien spielen in den Takten 3 und 4 des Beispiels die Gegenmelodie, die wir im Original vom Keyboard hören. Rhythmisch und melodisch stimmen alle vier Versionen miteinander überein, auch wenn die Guggenmusiken den jeweils zweiten Ton nicht bis ans Taktende aushalten. Bei den Sonnehöblern führen bei dieser Gegenmelodie nicht die Posaunen, sondern die Euphonien. Wir treffen hier eine Besonderheit dieser Guggenmusik an: ihr Euphonium-Register trägt so gut, dass es auch Melodiefunktion übernehmen kann.

Bei den Guggenmusiken spielen die Sousaphone oder Tuben und die Pauken den repetitiven Bass von Tina Turner. Die zwei Achtel des Originals phrasieren die Guggenmusiken anders; beispielsweise binden die Sonnehöbler-Sousaphone den ersten an den zweiten Ton. Auch rhythmisch gehen die Guggenmusiken frei mit dem Original um: Die Pauken erweitern den stampfenden Bassrhythmus mit

einem oder mehreren weiteren Schlägen und die Sousaphone der Schlossruugger spielen durchgehende Achtel.

Tina Turner

Score for Tina Turner's 'The Best'. The score includes staves for Voice, Rhythm Guitar (RGuit), Keyboard (Keyb), Bass, and Drums. The lyrics are: 'Give me a life-time of pro-mi-ses and a world of dreams. Speak a lan-'. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat.

Sonnechöbler

Score for Sonnechöbler's version of 'The Best'. The score includes staves for Trompete (Tr), Posaune (Tb), Euphonium (Eup), Sousaphon (Sou), Chuchi (Chu), and Pauke (P). The music is in 4/4 time with a key signature of one flat.

Schlossruugger

Score for Schlossruugger's version of 'The Best'. The score includes staves for Trompete (Tr), Posaune (Tb), Sousaphon (Sou), Glocken (Gio), Chuchi (Chu), and Pauke (P). The music is in 4/4 time with a key signature of one flat.

Noggeler

Score for Noggeler's version of 'The Best'. The score includes staves for Trompete (Tr), Posaune (Tb), Euphonium (Eup), Tuben (Tu), Chuchi (Chu), and Pauke (P). The music is in 4/4 time with a key signature of one flat.

Abbildung 3: Zweite Strophe von „The Best“, Transkription der Versionen von Tina Turner, der Guggenmusiken Sonnechöbler, Schlossruugger und Noggeler im Vergleich (Abkürzungen: RGuit = Rhythm Guitar; Keyb = Keyboard; Tr = Trompete; Tb = Posaune; Eup = Euphonium; Sou = Sousaphon; Chu = „Chuchi“; P = Pauke; Gio = „Glocken“; Tu = Tuben)

Spannend ist die Frage, wie die Guggenmusiken das rockige Schlagzeug von Tina Turner nachspielen. Bei den Sonnechöbler trommelten auf der Aufnahme neben den „Chuchis“ Tambouren mit. Dieses Trommelregister hat die Guggenmusik mittlerweile jedoch aufgelöst. Die mit Sechzehnteln oder

Zweiunddreissigstel ausgetragenen Achtel verleihen der Sonnehöbler-Version von „The Best“ einen tambourhaften Charakter. Die Schlossruogger „Chuchis“ wählen einen einfacheren Rhythmus. Dafür spielen bei dieser Guggenmusik „Glocken“ mit, die „The Best“ eine eigene, charmante Note verleihen. Die „Chuchis“ der Noggeler spielen das Schlagzeug des Originals nach und erzeugen einen für eine Guggenmusik sehr rockigen Groove.

Wir können festhalten: die Guggenmusiken müssen die Arrangements rhythmisch und melodisch vereinfachen, dass alle Mitglieder mitspielen können. Das Arrangement jeder Guggenmusik hat jedoch seine Eigenheiten.

Musikalische Strukturen und aussermusikalische Aspekte

Bei der Beschreibung der beiden Beispiele bin ich einerseits von der musikalischen Struktur ausgegangen und habe Erklärungen für musikalische Phänomene bei aussermusikalischen Aspekten gesucht. Andererseits habe ich soziale Aspekte der Guggenmusiken beschrieben und deren Auswirkungen auf das musikalische Ergebnis aufgezeigt. Bei beiden Beispielen stütze ich mich auf den so genannten „production of culture“-Ansatz. Der „production of culture“-Ansatz beschreibt die MusikerInnen als *Aktanten* (der Begriff Aktant stammt aus der Actor-Network Theorie; vgl. Latour 1996) innerhalb sozialer Systeme (DeNora 2004). In meinem ersten Beispiel steht der Arrangeur als Aktant im Zentrum. Er interagiert mit den Mitgliedern der Guggenmusik, indem er ihre Stärken und Schwächen kennen lernt und seine Stücke immer im Wissen darum arrangiert. Der Arrangeur schreibt in seiner Version von „The Best“ eine Rückung nach unten, die ich musikanalytisch beschrieben und erklärt habe. Ich habe die Gründe für die Rückung gesucht und in aussermusikalischen Aspekten wie dem Selbstverständnis und der musikalischen Vorbildung des Arrangeurs gefunden.

Im zweiten Beispiel betrachte ich die Mitglieder mit ihren unterschiedlichen musikalischen Vorbildungen und Erfahrungen als Aktanten. Sie interagieren untereinander, zum Beispiel dann, wenn die versierteren GuggenmusikerInnen lauter spielen, um die AnfängerInnen und UmsteigerInnen besser durch die Stücke führen zu können oder indem sie diese Mitglieder in den Proben auf die neuen Arrangements vorbereiten. Die Auswirkung des unterschiedlichen musikalischen Könnens auf die Tonbeispiele habe ich unter anderem an den Adaptionen von „The Best“ gezeigt. Die musikalische Ausbildung der Mitglieder und der Sound von Guggenmusiken stehen aber auch in einem Abhängigkeitsverhältnis und bedingen sich gegenseitig. Solche Beziehungen zwischen musikalischen und aussermusikalischen Aspekten, die Nketia *Nexus* nennt (Nketia 1990:87), spielen bei Guggenmusiken eine wichtige Rolle. Der Guggenmusik-Sound lässt die Offenheit der Vereine gegenüber ihren Mitgliedern zu: sie müssen kein Instrument gelernt haben und wenn sie falsch spielen, so stört das nicht. Andererseits haben natürlich insbesondere diese unterschiedlichen Erfahrungswerte eine Auswirkung auf den Sound, wie ich das bei meinem zweiten Beispiel, beim „schränzenden“ und „chöbelnden“ Sound sowie bei der „schrägen“ Intonation gezeigt habe.

Ästhetik des Guggenmusik-Sounds

Wenn ich die Intonation als „schräg“, den Sound „schränzend“ und „chöbelnd“ bezeichne, beschreibe ich diese Klangeigenschaften als Abweichung von der Klangvorstellung einer reinen Intonation sowie einer kontrollierten und synchronen Klanggestaltung. Ich orientiere mich an einem Klangideal, das man beispielsweise in Blasmusiken antrifft. Dieser Vergleich ist vorerst gerechtfertigt, weil die Guggenmusiken sich durchaus in die Nähe der Blasmusik einordnen lassen. Wir finden bei den Guggenmusiken auffällig viele Elemente aus der Blasmusikwelt: die Bezeichnung „Tambourmajor“ für den Dirigenten, die Fahne, Märsche im Repertoire, Marschmusikaufstellung bei den Umzügen und Instrumente wie Sousaphone oder Lyren.⁷ Ebenso standen früher oft – heute wohl eher selten – Stücke aus den Marschbüchlein der Blasmusikvereine im Repertoire der Guggenmusiken. Dies ist etwa für die Guggenmusiken aus dem Entlebuch⁸ nachgewiesen (Verein Entlebucher Musikgeschichte / Rotary Club Entlebuch 2008:319).

Gehen wir aber von dieser übergeordneten Ebene der Namen und Insignien, des Repertoires und der Besetzung auf die tiefere Ebene des Guggenmusik-Sounds, können wir diesen durchaus als „schrän-

zend“ und „chöbelnd“ beschreiben. Guggenmusiken deshalb als schlecht spielende Blasmusiken zu bezeichnen, wäre jedoch verfehlt. Das Falschspielen, „Schränzen“ und „Chöble“ gehört zum Selbstverständnis der Guggenmusiken, das den Mitgliedern selbst sehr viel Spass beim Spielen bereitet und das Publikum zum Toben bringen kann. Die Guggenmusiken verstehen sich nicht als schlecht spielende Blasmusiken. Die Intonation beispielsweise hat in den Guggenmusiken nicht denselben Stellenwert wie in Blasmusikvereinen. Weder stimmen die Guggenmusiken ihre Instrumente, noch stören sie sich an schrägen Tönen. Die GuggenmusikerInnen mit Instrumentalbildung erklären diesbezüglich, dass sie in der Guggenmusik sehr laut spielen und nicht mehr auf die Intonation achten. Spannenderweise wechseln diese MusikerInnen den Anspruch an den Klang ihres Instrumentalspiels abhängig davon, ob sie in einem Blasmusikverein oder in der Guggenmusik musizieren. Wenn ich also von „schräger“ Intonation spreche, so ist das eine Beschreibung und kein negatives Werturteil.

Den Guggenmusiken ist die soziale Integration der Mitglieder viel wichtiger als das musikalische Niveau: Neumitglieder ohne Instrumentenkenntnisse, die sich unter Umständen als völlig unmusikalisch einschätzen oder eingeschätzt wurden, dürfen in den Guggenmusiken mitspielen und die Freude am gemeinsamen Musizieren entdecken.

GuggenmusikerInnen suchen gemeinsam den Spass und die fasnächtlichen Feste, an denen sie – quasi als i-Tüpfelchen – auch noch auftreten. Auch wenn sie mit dieser Motivation erstaunliche musikalische Ereignisse erzielen können, grenzen sie sich bewusst von der Blasmusik ab. Einige Guggenmusiker sind der Meinung, dass das verbindende Element der Guggenmusiker die Fasnacht ist, dass man zusammen musiziert und keinen Leistungsdruck auf die Mitglieder ausübt. Wenn ein Verein ohne diesen Leistungsdruck hervorragend spielt, sagt zum Beispiel ein Noggeler, so ist es keineswegs schon eine Brass Band, sondern bleibt eine Guggenmusik. Ein Schlagzeuger der Sonnehöbler vertritt hingegen die Ansicht, dass Guggenmusiken keinesfalls so klingen dürfen, wie Brass Bands. Warum? Die Trompeterin der Schlossruigger erklärt es: „Wenn alles stimmt, von A bis Z, dann ist es für mich keine Guggenmusik mehr. Falsche Töne gehören zur Guggenmusik.“

Referenzen

DeNora, Tia

- 2004 „Musical practice and social structure – a toolkit“, in: *Empirical musicology: aims, methods, and prospects*, ed. Eric F. Clarke und Nicholas Cook, Oxford: Oxford University Press, 35-56

Fischer, Lorenz

- 1988 *Die Guuggenmusigen* (= Faszination Lozärner Fasnacht 1), ed. Silvio Panizza, Luzern: Verlag Luzerner Fasnachtsführer

Latour, Bruno

- 1996 „On actor-network theory“, in: *Soziale Welt* 47.4:369-381

McClary, Susan

- 1991 *Feminine endings – music, gender, and sexuality*, Minneapolis MN: University of Minnesota (2002)

Nketia, J. H. Kwabena

- 1990 „Contextual strategies of inquiry and systematization – Charles Seeger Memorial Lecture, 1989“, in: *Ethnomusicology* 34.1:75-97

Panizza, Silvio (Ed.)

- 2005 *Die Zentralschweiz und ihre Guggenmusigen* (= Faszination Innerschweizer Fasnacht 1), Luzern: Comenius Verlag, 2005

Turner, Tina

- 1989 *Foreign affair*, CDP 7 91873 2, Los Angeles: Capitol Records, 1989 [Tonträger]
1991 *Simply the Best*, CDP 7 96630 2, Los Angeles: Capitol Records, 1991 [Tonträger]

Antiquarische Gesellschaft (Ed.)

- 1895 *Schweizerisches Idiotikon – Wörterbuch der schweizerischen Sprache*, Bd. 3, Frauenfeld: Huber
1925 *Schweizerisches Idiotikon – Wörterbuch der schweizerischen Sprache*, Bd. 9, Frauenfeld: Huber

Verein Entlebucher Musikgeschichte / Rotary Club Entlebuch

- 2008 *Das klingende Tal: Geschichte der Musik, des Musizierens und der musikalischen Institutionen im Entlebuch*, ed. Verein Entlebucher Musikgeschichte und Rotary Club Entlebuch, Schüpfheim: Druckerei Schüpfheim

Anmerkungen

- ¹ Überblicke der Luzerner und der Zentralschweizer Guggenmusik-Szenen geben Fischer 1988 und Panizza 2005.
- ² „Chuchi“ ist das Schweizerdeutsche Wort für Küche.
- ³ Die Tonbeispiele der Guggenmusiken können bei der Autorin angefordert werden (claudia.emmenegger@hslu.ch).
- ⁴ „Schränze“ hat mehrere Bedeutungen, unter anderem: Etwas (mit lautem, scharfem Geräusch) gewaltsam entzwei- oder aufreissen; reissen, einen Riss bekommen; zerren. Für die Guggenmusiken wichtiger ist folgende Bedeutung: einen Ton von sich geben, der mit einem Bruch oder Riss verbunden ist. Dazu gehören überlautes Schreien oder Sprechen, aber auch „auf einem Blasinstrument ohrenzerreissende Töne hervorbringen und aus voller Kraft in eine Trompete stossen, dieselbe überblasen“ (Antiquarische Gesellschaft 1929: Sp. 1641-1645).
- ⁵ Ich verwende hier die Innerschweizer Schreibweise. Im Idiotikon ist das Wort unter „chüble“ aufgeführt. Das Verb „chüble“ leitet sich von „Chübel“ ab, das ein kleines, mehr tiefes als weites Gefäss (Kübel) bezeichnet. „Chüble“ hat mehrere Bedeutungen (z.B. heftig regnen). In Zusammenhang mit den Guggenmusiken sind folgende zwei Erläuterungen wichtig: durch Schlagen auf Kübeln Lärm machen; die Trommel schlagen, meist mit ungünstigen Nebenbedingungen oder in verächtlicher Sprache (Antiquarische Gesellschaft 1895: Sp. 116f.).
- ⁶ Die zweite Rhythmus-Gitarre setzt erst nach der transkribierten Strophe ein. Sie ist deshalb Abbildung 3 nicht abgebildet.
- ⁷ Die Lyra ist ein „altes“ Guggenmusikinstrument, das in den heutigen Besetzungen kaum mehr anzutreffen ist. Die Begründung für das Verschwinden ist spekulativ: das Instrument ist zu leise, um sich gegen die Blechinstrumente durchzusetzen. Die drei Guggenmusiken meines Projekts spielen ohne Lyren.
- ⁸ Das Amt Entlebuch ist eines der fünf Ämter (Verwaltungsbezirke) des Kantons Luzern.

Musique péruvienne, migration et mondialisation

Métamorphoses urbaines dans la construction et les techniques d'interprétation de la harpe

Claude Ferrier

1 Introduction

Depuis l'arrivée des Espagnols au Pérou en 1532, la musique de ce pays a été fortement influencée par les phénomènes migratoires. Les conquistadors imposèrent leurs instruments (la harpe et le violon dans un contexte religieux, la *vihuela* et la *bandurria* dans un cadre plus profane, etc.) et coutumes musicales. Ces instruments furent rapidement incorporés tels quels (comme la harpe ou le violon) ou quelque peu modifiés aux traditions musicales locales (la *vihuela* espagnole deviendra le *charango* andin). Au XIX^{ème} siècle, avec la fin de l'époque coloniale et l'avènement de la République, l'on adopte les fanfares occidentales avec tous leurs instruments à vent et à percussion, avec lesquels sont interprétés encore aujourd'hui non seulement marches et hymnes nationaux, mais aussi des musiques traditionnelles comme le *huayno* (andin) ou la *marinera* (créole, de la côte).

Pendant la première moitié du XX^{ème} siècle, la popularité croissante du jazz américain va mener à l'incorporation dans le répertoire des musiques traditionnelles appelées '*del Centro*' (musiques originaires du centre du Pérou, région correspondant au département de Junín : il s'agit du *huaylas*, de la *chonguinada*, du *santiago*, etc.) de toute la famille des saxophones et des clarinettes sib et mib. Ces instruments viennent compléter les désormais traditionnels harpe et violon qui, entre-temps, sont passés du contexte religieux au cadre des musiques populaires péruviennes (Calvo-Manzano 1993:63), avec lesquels sont formés de véritables orchestres d'une quinzaine de musiciens (une dizaine de saxophones, deux clarinettes, deux violons et une harpe). La percussion du jazz sera par contre adoptée dans la région de Cuzco (province de Canchis) où une pittoresque batterie appelée *jazz band* accompagne désormais les *orquestines* traditionnels (petits orchestres formés de deux *queñas* – flûtes à encoche précolombiennes –, quatre violons, deux mandolines et deux harpes).

A partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, les virulents processus migratoires internes – causés essentiellement par l'exode rural (à partir de 1940), la réforme agraire du président Velasco (promulguée en 1969) et la guerre civile (1985-1995) entre l'État péruvien et le groupe d'inspiration maoïste *Sendero Luminoso* – qui amèneront la ville de Lima à compter en 2009 plus de huit millions d'habitants, vont générer une pléthore de courants musicaux dont la complexité ne peut être résumée dans le contexte de cet article. De nouveaux instruments vont faire leur apparition sur la scène musicale de la capitale et s'infiltrer peu à peu dans les genres traditionnels pratiqués dans le contexte citadin : guitare, basse, clavier et batterie électriques. Le tableau de la page suivante donne une idée des influences et des transformations qui ont amené à la genèse du phénomène musical que je vais analyser, le *huayno con arpa*.

Le but de cet article est de montrer comment les processus migratoires et de mondialisation des dernières 50 années ont métamorphosé – dans les milieux urbains – le genre musical andin traditionnel par excellence, le *huayno*, particulièrement dans son exécution par un instrument emblématique de l'histoire musicale péruvienne : la harpe. Ces métamorphoses semblent d'une part rendre possible une nouvelle cohésion culturelle de la société péruvienne urbaine contemporaine, mais d'autre part pourraient aussi, à la longue, mener à la disparition des coutumes locales en faveur d'un folklore plus global, ce qui est traditionnel en faveur d'éléments modernes, les différences en faveur d'une certaine uniformité, l'originalité en faveur de stéréotypes.

2 Le *huayno*

Le *huayno* correspond à un véritable univers musical, poétique et symbolique, possédant une histoire de plus de 500 ans marquée par les transformations, le métissage et l'acculturation.

Courants musicaux péruviens et huayno con arpa à Lima (1965-2008)

Époque	Centre géographique	Courant politique	Courants musicaux nationaux	Courants musicaux étrangers	Principaux interprètes
1965	Valle del Mantaro, Lima	Belaúnde 1	<i>Huayno andino</i> <i>Huaylas antiguo</i> (genres trad.) <i>Huayno 'acumbiado'</i>	<i>Comba</i> (Colombie), Rock, Pop (EU)	Los Pacharacos
1970	Lima	Velasco (vague de modernisation: réforme agraire)	Chicha 'ahuaynada'	Salsa (EU, Caraïbes)	Los Destellos, Los Mirlos
1975	Lima (Agustino)	Bermúdez	Chicha 'acumbiado'		Chacalón
1980	Lima	Belaúnde 2	Chicha 'ahuaynada'	Salsa Caporal (Bolivie)	Los Shapis, Karicia Los Kfarikas
1985	Lima	García 1	Huayno 'achichado'	Balada, Boléro (monde hispanique)	Elmer de la Cruz Sósimo Sacramento
1990	Valle del Mantaro Lima	Fujimori 1	<i>Huaylas techno</i>		Los Super Mañaneros Las Chicas Mañaneras
1995	(cono este) Amazonia Lima	Fujimori 2 (vague de modernisation: privatisations)	<i>Huayno romántico</i> <i>Techno romántico</i> <i>Huayno con arpa</i>	<i>Techno comba</i> (Ecuador)	Rosay War, Ada Azucena Aymara Duo Ayacucho, Antología Hermanos Gaitán Castro
2001	Sierra de Lima Lima (cono norte)	Toledo (vague de modernisation: neo-libéralisme)			Dina Páucar, Sonia Morales, Anita Santibáñez, Abencia Meza
2006	Lima	García 2	<i>Huayno pop, huayno rap</i>		Iris Flores, Laurita Pacheco

→ Influence directe
-----> Influence indirecte

Huayno Huaylas Comba Chicha Salsa Pop Rock Balada, Boléro

Il s'agit d'un genre musical considéré comme précolombien (Montoya 1996:484) qui, pour des motifs inconnus, s'est beaucoup développé après la conquête du Pérou par les Espagnols pour devenir au XX^{ème} siècle l'emblème musical (incluant chant et danse) de l'homme andin¹. Cette importance vient peut-être du fait qu'il ne s'agit pas d'un genre proprement rituel lié à une époque déterminée de l'année (comme beaucoup d'autres expressions musicales andines); grâce à cette 'flexibilité', on peut l'interpréter librement à toute occasion, lors de fêtes publiques et privées : « *Le huayno [...] a comme caractéristique principale sa grande souplesse, qui lui permet de s'adapter à différentes circonstances de la vie quotidienne et festive* » (Huamán 2006:79). Et un autre chercheur souligne: « *La structure musicale du huayno, simple et flexible (gamme pentatonique, rythme binaire), a permis au genre d'être à la base de nouveaux rythmes contemporains, rythmes hybrides qui partent de la chicha et aboutissent au rock andin* » (Robles Torre 2003).

Il existe une infinité de variétés de *huaynos* (Montoya 1996:484, Huamán 2006:95) selon les villages, les provinces et les régions, que l'habitant des Andes considère comme éléments importants de son identité : *huaynos* plus rapides, plus lents, interprétés avec des instruments à vent ou à cordes, des percussions, chantés par des femmes et (ou) des hommes. Les différentes instrumentations, très nombreuses dans les versions traditionnelles andines – harpe soliste, harpe et violon, guitares, accordéon et violon(s), orchestre de flûtes de Pan, pour ne mentionner que quelques exemples de la région centre-sud des Andes péruviennes – sont manifestement codifiées, c'est-à-dire que par exemple on ne mélange jamais les flûtes de Pan avec des instruments à cordes.

Une grande partie du département de Lima – et cela est souvent méconnu à cause de la grande irradiation de la capitale située sur la côte du pays – est constitué d'une région montagneuse appelée *Sierra de Lima* qui possède donc, comme toutes les provinces andines du pays, d'importantes traditions musicales propres. Le phénomène musical que nous allons examiner provient directement de cette région (mise en relief sur la carte ci-dessous) qui inclut aussi des portions des départements d'Ancash, de Huánuco et de Pasco.

La harpe – presque toujours avec des cordes métalliques dans le registre aigu – est un instrument fondamental de la *Sierra de Lima*, et les *huaynos* chantés accompagnés par cet instrument sont, depuis des décennies, une manifestation musicale considérée comme typique de cette région du Pérou. De ce fait, l'on pourrait affirmer que, dans la *Sierra de Lima*, une des fonctions principales de l'instrument est l'accompagnement de chanteurs.



Illustration 1: Le département de Lima

Les caractéristiques musicales du *huayno* de la *Sierra de Lima* traditionnel peuvent être résumées comme suit :

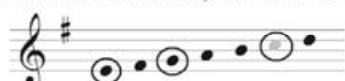
- Au niveau rythmique, il faut signaler que bien des mélodies de *huayno* (originaires non seulement de la *Sierra de Lima*, mais de toute la région andine) contiennent un nombre d'impulsions impaires, ce qui implique une notation en 1/4 ou sans mesure déterminée, la musique des Andes ne présentant pas un temps fort temps suivi par un, deux ou trois temps faibles comme la musique occidentale. Toutefois, en considérant le *huayno* d'un point de vue occidental – à l'instar de Raúl Romero –, l'on pourrait le qualifier de musique fondamentalement binaire: « *Le huayno est le genre musical et la danse la plus populaire dans les pays andins. Sa musique est en général en rythme binaire et son pouls interne est résolument syncopé.* » (Romero 2007:12)

- Au niveau mélodique, l'on remarque un usage généralisé de la gamme pentatonique d'origine préhispanique², toujours en vigueur aujourd'hui : la grande majorité des mélodies de *huayno* contemporaines est encore construite sur les cinq notes qui forment cette gamme.
- Au niveau harmonique, c'est une harmonie fondamentalement modale qui domine, basée sur l'alternance mineur/relatif majeur I – III (les deux seuls empilements de tierces réalisables dans le cadre de la gamme pentatonique³, Piston 1989:473):



Exemple musical 1: Harmonies sur gamme pentatonique

- Dans certains cas, l'accord du VI (de la gamme mineure diatonique naturelle) est utilisé :



Exemple musical 2: Sixième degré et son accord dans le cadre de la gamme mineure naturelle

Cet accord est employé pour harmoniser surtout les débuts de mélodies, d'introductions ou, plus rarement, des *fugas* (partie finale d'un *huayno* construite sur un nouveau thème, plus court que le thème principal) qui présentent les notes *mi* et *sol* comme appuis mélodiques principaux.



Exemple musical 3: Introduction d'un huayno traditionnel de Oyón, Sierra de Lima

L'exemple musical 3 est un bon échantillon de l'usage partiel de la gamme diatonique (qui tend à remplacer dans cette région la gamme pentatonique originelle) dans les styles de *huayno* de la *sierra de Lima*. Il convient d'observer dans la mélodie l'apparition répétée du deuxième degré de la gamme mineure naturelle, fa#. Cette région, de par sa proximité de la capitale, semble avoir subi d'importantes influences provenant de la côte péruvienne ou de l'Occident en général, comme nous le confirme Rivera : « 98% des habitants de cette région [la vallée de Chancay, Huaral] parlent aujourd'hui l'espagnol ; toutefois le quechua y était largement répandu jusqu'à la première moitié du XXème siècle. [...] Dans les Andes la musique diffusée par les villes et les médias tend à remplacer ou à se fondre avec la musique que chaque village a conservée pendant des siècles comme patrimoine culturel spécifique. » (Rivera Andía 2005:16)

- L'harmonie est donc basée sur les degrés I-III-VI, toutefois avec des traces de VII :



Exemple musical 4: Harmonies dans un huayno traditionnel de Oyón

Remarquons en outre la grande importance des *zapateadas* instrumentales, parties très animées qui apparaissent dans la partie finale de la pièce, où le VI joue un rôle encore plus prépondérant :



Exemple musical 5: Harmonies de VI dans un huayno traditionnel de Oyón

- Du point de vue de l'interprétation du *huayno* en général, surtout en ce qui concerne la musique instrumentale, on peut constater une forte ornementation basée sur des appoggiatures, des broderies (qui modèlent le typique 'son dense' andin) et des anticipations. Cette caractéristique de l'exécution musicale perdure auprès des variantes urbaines du *huayno* qui apparaissent à Lima à partir de 1960 comme la *chicha* (appelée aussi *cumbia* péruvienne), une preuve de la continuité entre les genres : « [Notre guitare électrique] exécutait des glissandos, des mordenti, staccatos et trémolos; il semble que bien des gens aient imité ces ornements, parce qu'elles étaient séduisantes, d'un goût musical particulièrement andin. » (Jaime Moreyra du groupe de *chicha* 'Los Shapis', Romero 2007:61).

En ce qui concerne la *Sierra de Lima*, l'on observe des ornements dans la mélodie (surtout des appoggiatures, appelées *enganches* – crochets – ou *ligados* – liés – dans la tradition de harpe d'Oyón, exécutées avec l'index et le pouce de la main droite), souvent renforcée par sa tierce parallèle exécutée avec l'index. La transcription suivante est un bon exemple d'appoggiatures traditionnelles :



Exemple musical 6: Appoggiatures et tierces parallèles dans un huayno traditionnel d'Oyón

En ce qui concerne les arpèges, l'on en découvre des 'embryons' dans l'exemple suivant :



Exemple musical 7: Embryon d'arpèges dans un huayno traditionnel de Oyón

- L'accompagnement de la main gauche se base sur un flux régulier de croches. Il s'agit d'une caractéristique commune de l'interprétation de la harpe dans toute la région de la *Sierra de Lima*, alternant souvent entre octave et quinte/tierce, figuration appelée par Olsen (1986) *boom-chick* :



Exemple musical 8: Figuration de basses traditionnelles boom-chick (par Olsen)

J'insiste sur le fait que les harpistes traditionnels d'Oyón notamment nomment cette technique d'accompagnement *bajo cajatambino* ou *bajo oyonénse*, et ses composantes rythmiques *esquina* (coin) et *centro* (centre) (cf. vidéographie, Arpa fácil 2008) :



Exemple musical 9: Figuration de basses traditionnelles esquinas-centro

C'est donc ce *huayno* que je viens de décrire, avec ces caractéristiques musicales, que le migrant andin emporte avec lui vers la capitale à partir des années '60 – '70. Il va consommer et – s'il est lui-même musicien – pratiquer cette musique dans le cadre des quelques 6000 clubs régionaux d'immigrés, fondamentaux pour la cohésion du monde andin à Lima (Altamirano 1984; Turino 1996:471).

3 Métamorphoses dans le *huayno con arpa*

A Lima, le genre musical originaire de la *Sierra* va être soumis à toute sortes d'influences, pour aboutir au XXI^{ème} siècle à la formation du *huayno con arpa* (les chanteuses Dina Páucar, Sonia Morales, Abencia Meza, Anita Santibáñez et Alicia Delgado en sont les représentantes principales) qui inclut aujourd'hui, en plus de la harpe et de la chanteuse traditionnelle, un percussionniste (à la tête d'une batterie avec éléments acoustiques et électroniques), un bassiste (avec un instrument électrique) et, dans la majorité des cas, un animateur qui se charge du contact avec le public. Pour les concerts, on embauche une ou plusieurs danseuses qui accompagnent la chanteuse sur la scène, à la manière de la *tecnocumbia* (dérivé techno de la *chicha* très en vogue entre 1996 et 2000).

3.1 Le registre grave

L'utilisation d'une basse électrique n'est pas une nouveauté apparue avec le *huayno con arpa*. Cet instrument apparaît en fait dès les années '60 dans la *cumbia* colombienne et son dérivé péruvien, la *chicha*. La basse (au début, contrebasse acoustique se présentant comme une grosse guitare) commence à être utilisée dans le *huayno* pendant les années '70, néanmoins seulement dans quelques enregistrements sur disques LP ou cassette. A partir des années '80, on enregistre régulièrement des *huaynos* avec basse électrique, mais cet instrument est toujours absent des scènes de concert. Ce n'est qu'au XXI^{ème} siècle que la basse devient pratiquement un élément indispensable de tout concert de musique traditionnelle à Lima.

Maintenant, voyons quelle conséquence l'usage d'une basse électrique a sur l'interprétation de la harpe dans la formation musicale du *huayno con arpa* précédemment décrite. Logiquement, au début on tenta d'assimiler la basse, nouvel instrument d'accompagnement secondaire, à l'instrument traditionnel, en l'occurrence à la harpe, l'instrument principal. Le bassiste essayait donc de reproduire le plus fidèlement possible la ligne de basse réalisée par la main gauche du harpiste, attribuant à son instrument la fonction de renforcer le registre grave (généralement une octave au-dessous de la harpe) du groupe musical. L'exemple suivant, *Amado mío* (daté de 1994, le nouveau genre en est à sa naissance) de Dina Páucar, donne une idée de cette interprétation andine de la basse :



Exemple musical 10: Interprétation de basse électrique au début du *huayno con arpa* (1994)

Après quelques années, vers l'an 2000, la basse prend de plus en plus d'importance et commence à disputer à la harpe son rôle de fondement rythmique et harmonique. Dans les studios d'enregistrement, on augmente le volume de l'instrument électrique au détriment des basses de la harpe. Dans la plupart des CDs produits à partir de 2001-2002, on ne distingue plus qu'à grand peine (ou plus du tout) la ligne de basses réalisée par la harpe. Comme nous allons voir, le (dés)équilibre des volumes n'est pas la seule raison de ce nouveau contexte acoustique. En effet, la

prépondérance de la basse électrique est maintenant constatée par les harpistes qui vont réagir en conséquence.

Tout musicien sait qu'une grande quantité de notes exécutées dans le registre grave dans un laps de temps restreint, soient-elles mélodiques (horizontales ou l'une après l'autre) ou harmoniques (verticales ou superposées), rendent la musique très dense et peu claire, comme un gros 'paquet'. J'ai pu constater que cette règle est appliquée également par les harpistes et les bassistes de *huayno con arpa*. Pendant une interview réalisée en 2006 à Lima, le harpiste de la chanteuse de *huayno con arpa* Nancy Arcos m'expliqua qu'en écoutant la basse électrique il percevait que ses propres basses exécutées avec la harpe ne coïncidaient pas avec celles réalisées par l'instrument électrique (il entendait un 'paquet' dans les graves). Il sentait donc le besoin de les modifier, en fait de *corriger* sa manière de jouer! Je m'explique : les bassistes qui jouent d'un instrument n'appartenant pas à la tradition andine apprennent à reconnaître à l'écoute les harmonies qu'ils doivent soutenir et, logiquement, en l'absence d'un concept *contrapuntique* que j'affirme exister encore dans la technique traditionnelle de la harpe péruvienne comme héritage de la basse continue européenne, ils appuient ces harmonies essentiellement avec les fondamentales (musicalement plus 'pesantes', parfois indispensables, je le reconnais, mais souvent pesantes) des accords construits sur les différents degrés d'une gamme. Les harpistes andins par contre, dans le cadre de leur conception plus contrapuntique, réalisent un accompagnement plus léger et exécutent avec leurs basses des renversements alternant avec les fondamentales, des notes de passage et des broderies.

Olsen confirme l'utilisation de renversements dans l'interprétation de la harpe de la région de la *Sierra de Lima* et l'accompagnement régulier de croches que j'ai mentionné dans le chapitre 2 : « Les 'patterns' les plus communs du *huayno* dans le style de Chancay sont des crochés continues, interprétées à la manière "boom-chick"; la fondamentale ou la tierce de l'accord ("boom") sont normalement suivies de la tierce et de la quinte, ou de la quinte et de la fondamentale ("chick"). Parfois on emploie d'autres renversements de ces accords » (Olsen 1986:n°57-38)

Nous pouvons observer ce type d'interprétation dans notre dernier exemple musical datant de 1994 :

Exemple musical 11: Utilisation de renversements et de notes de passage dans l'exécution traditionnelle de la harpe (Sierra de Lima)

Les interprétations si savoureuses (enrichies par les broderies et les renversements) du harpiste *Ídolo Pileño* de Yauyos des années '80 en sont un autre bon exemple :

Exemple musical 12: Utilisation de renversements et de notes de passage dans l'exécution traditionnelle de la harpe (Yauyos)

Le harpiste de *huayno con arpa*, afin d'éviter le conflit harmonique et sonore qui se créerait entre sa manière de jouer et celle du bassiste s'il continuait à jouer aveuglément selon les normes traditionnelles, va donc simplifier jusqu'à l'extrême la réalisation de ses basses en s'adaptant à la basse électrique. Il exécute désormais essentiellement des fondamentales en octaves alternées, si possible dans le registre moyen ou moyen-grave, en omettant le registre grave qu'il doit laisser libre au profit de l'instrument électrique :

Exemple musical 13: Simplification des basses de la harpe dans le *huayno con arpa*

La basse électrique a donc envahi le terrain de la harpe en se substituant à la main gauche (et en simplifiant l'interprétation avec l'exécution de fondamentales), en augmentant démesurément son volume par des moyens purement technologiques et en jouant toujours plus de notes – en voulant peut-être reproduire le flux de croches continu typique de l'interprétation de la harpe de la *Sierra de Lima*. Ce processus auquel sont soumises les basses de la harpe a évidemment des répercussions sur l'édifice musical général du *huayno*, en particulier sur la main droite du harpiste, celle qui interprète la mélodie.

3.2 Le registre aigu et les arpèges

Nous venons de voir comment la basse électrique a dépouillé la main gauche de la harpe de la plupart de ses prérogatives. Celle-ci accompagne maintenant d'une manière neutre, presque sans se faire remarquer, en remplissant le registre – peu important – moyen-grave. Le harpiste va donc se concentrer exclusivement sur sa main droite. L'accompagnement de la main gauche est désormais si sommaire qu'il ne demande pratiquement aucune concentration. La balance sonore typique de la harpe des Andes, où la main gauche avec ses improvisations de basses perpétuelles représente le moteur rythmique et le complément contrapuntique de la main droite, se voit ainsi déséquilibrée. La harpe est bien la seule qui produit des sons aigus au sein du groupe instrumental de *huayno con arpa* et, grâce à l'amplification, elle domine le registre aigu en exécutant la mélodie. En concert ou sur bien des vidéos, on peut observer l'attention presque exagérée avec laquelle les harpistes du nouveau genre urbain jouent la mélodie.

A cause du rôle prédominant de la main droite dans le nouveau style, les harpistes n'ont pas altéré le jeu d'interprétation traditionnel des mélodies de *huayno* : il reste tel quel – ou avec des variantes négligeables – comme je l'ai décrit dans le chapitre 2. Pourtant, une nouveauté fondamentale due à ses conséquences non seulement sur le jeu de la harpe mais aussi sur l'harmonie apparaît dans le style moderne de harpe urbaine : l'exécution d'arpèges.

Traditionnellement, le harpiste andin n'exécute jamais d'arpèges : ceux-ci sont un des symboles de la conception occidentale harmonique (verticale) de la musique qui s'est forgée pendant la période baroque et s'est exprimée dans toute sa grandeur pendant la période romantique au XIX^{ème} siècle; c'est également à cette époque que l'arpège devient définitivement l'emblème de la technique de la harpe classique dans les salons – surtout français – des classes aisées. Au XX^{ème} siècle l'outil musical de l'arpège est désormais tellement répandu, et ceci de façon globale, que son apparition au XXI^{ème} siècle dans le *huayno* péruvien ne peut surprendre. Ce qui pourrait surprendre, c'est son apparition si tardive qui est une preuve de la solidité du système musical andin en vigueur, solidité qui n'empêche pas une évolution et adaptation perpétuelle de ce même système.

Rappelons que l'arpège existe, de manière embryonnaire du moins, dans les styles traditionnels de harpe de Ancash et d'Oyón (cf. chapitre 2) :



Exemple musical 14: Zapateada d'un huayno traditionnel, Oyón



Exemple musical 15: Fin d'une fuga traditionnelle, Ancash

Soulignons qu'il ne s'agit que d'un simple germe d'arpège puisque que, d'un point de vue occidental, celui-ci est harmonisé traditionnellement 'à l'envers' (une basse du VII soutient un arpège du III et vice-versa). Ce type d'harmonisation est tellement caractéristique de ce style régional que personnellement je ne le perçois absolument pas comme dissonant, malgré les relations verticales de neuvième majeures, septièmes majeures et mineures tout à fait perceptibles; c'est tout simplement Oyón :



Exemple musical 16: Harmonie particulière d'une zapateada d'un huayno traditionnel (Oyón)

Voici un exemple extrêmement célèbre, probablement l'emblème du *huayno con arpa*, la chanson *Que lindos son tus ojos* de Dina Páucar, où nous observons une utilisation réitérée de l'arpège; si dans les exemples issus du répertoire traditionnels celui-ci se limite à une fonction ornementale presque fugace, ici il devient un élément fondamental du discours musical en dialoguant avec la voix humaine :

Exemple musical 17: Arpèges dans le huayno con arpa *Que lindos son tus ojos*, Dina Páucar (main droite)

Cet arpège du *huayno con arpa*, que je considère comme tendant à une simplification et une standardisation par rapport aux styles plus traditionnels, prend peu à peu la place des ornements beaucoup plus complexes (pentatoniques ou diatoniques) qui jouent le rôle d'intermède (en intercalant avec la voix) dans les *huaynos* de la Sierra de Lima :



Exemple musical 18: Ornaments dans une fuga d'un huayno traditionnel, Canta (main droite)

L'intromission des arpèges dans les techniques de la main droite de la harpe péruvienne a eu une autre conséquence, soit celle de rendre possible l'utilisation de l'arpège pour accompagner la voix en tant que soutien harmonique.

Traditionnellement, l'instrument andin qui accompagne la voix exécute toujours la mélodie parallèlement à celle-ci, en la suivant, la complétant et en l'ornant. La musicologue péruvienne Chalena Vásquez a constaté que souvent l'instrumentiste chante intérieurement la mélodie, texte inclus, et reproduit sur son instrument les micro-variantes rythmiques propres à chaque strophe (communication personnelle). Même dans la *Danza de tijeras* (Danse des ciseaux, musique rituelle des départements d'Ayacucho, Huancavelica et Apurímac), où la harpe accompagne le violon, celle-ci double la mélodie du violon aux octaves inférieures (Arce 2006:98). La main droite de la harpe n'exécute donc en aucun cas⁴ un accompagnement divergeant mélodiquement par rapport à la mélodie.

Dans *Mi libertad*, de Dina Páucar, nous observons le contexte suivant dominé par les arpèges et s'éloignant passablement des canons traditionnels; ce *huayno* devient ainsi une sorte de mélodie accompagnée teintée d'éléments occidentaux :

Exemple musical 19: Thème de *huayno con arpa* *Mi libertad*, de Dina Páucar

Cet extrait est un bon exemple de la mixtion typique du *huayno con arpa* entre des éléments occidentaux comme l'utilisation de l'arpège comme soutien harmonique, et des éléments andins, telles les valeurs très syncopées caractéristiques de l'exécution mélodique (Romero 2007:12) par la voix et l'utilisation de la harpe traditionnelle péruvienne.

3.3 Le rythme

Deux éléments ont influencé la nouvelle interprétation rythmique du *huayno con arpa* :

- la présence de la basse électrique, instrument qui exécute un type d'accompagnement en contretemps ou syncopé, considéré comme standard pour tous les genres de *huaynos* ;
- l'ascendant du rythme ayacuchano (rythme provenant des musiques du département d'Ayacucho, très en vogue à Lima pendant les années '90) qui se base sur des syncopes exécutées par la harpe⁵, le plus souvent en octaves :

Exemple musical 20: Rythme syncopé dans les basses de la harpe ayacuchana

Ce rythme syncopé est une caractéristique générale du *huayno*, cependant il n'a pas le même poids dans toutes les variantes régionales. La basse électrique du *huayno con arpa* tente incontestablement de reproduire les basses de la harpe, toutefois avec cette caractéristique rythmique importée d'Ayacucho :

Exemple musical 21: Exécution rythmique de basse électrique dans un *huayno con arpa* (*Que lindos son tus ojos*)

Le jeu typique de basses (électriques) du *huayno con arpa* observé dans le dernier exemple peut se métamorphoser comme suit (en formant un flux continu de croches, avec un accent sur la deuxième croche de chaque groupe de deux) :



Exemple musical 22: Jeu de basses (électriques) dans un huayno con arpa

Ce jeu est en fait une imitation du jeu de basses traditionnel de la *Sierra de Lima* avec son *ostinato* de croches, mis en évidence au chapitre 2 :



Exemple musical 23: Jeu de basses de harpe traditionnelle (Huaral, Yauyos)

Pour la basse électrique, le saut d'octave descendant que nous observons sur l'exemple précédent n'est manifestement pas spontané (il est par contre très naturel dans le jeu de la harpe), c'est pour cette raison que l'instrumentiste le transforme en note répétée, la première sans accent, la deuxième accentuée :



Exemple musical 24-25: Basses traditionnelles de harpe / Basse électrique (huayno con arpa)

Le saut d'octave peut également apparaître – occasionnellement – dans l'interprétation de la base électrique, comme dans l'exemple suivant :



Exemple musical 25: Saut d'octave dans l'interprétation de la basse électrique

Cependant, il faut signaler que le rôle rythmique de la note la plus aigüe et de la plus grave est inversé par rapport à l'exécution traditionnelle de la harpe :



Exemple musical 26: Saut d'octave dans l'interprétation traditionnelle de la harpe

Maintenant, sur la base de ces quelques exemples, tout semble correspondre, du moins dans les grandes lignes : apparemment le rythme de la basse électrique est extrapolé du jeu rythmique de la harpe, et conséquemment le rythme du *huayno con arpa* coïncide fondamentalement avec le rythme du *huayno* traditionnel de la *Sierra de Lima*. Mais il y a un détail : si le harpiste de Yauyos, Canta ou Oyón accentue une note de l'accompagnement de basses, c'est le plus souvent celle qui se trouve sur le temps fort (la première du groupe de deux croches appartenant au flux continu déjà mentionné), et non pas sur la note qui se trouve sur le temps faible, note renforcée par le bassiste du *huayno con arpa* :



Exemple musical 27: Accentuation du temps faible par la basse électrique dans le huayno con arpa

De plus, cette note accentuée sur le temps fort dans l'interprétation traditionnelle est exécutée par le harpiste avec le pouce de la main gauche en utilisant une position spéciale, qui produit un son *staccato* (sec) typique de ce style (ce type d'effet peut être observé également dans le style de harpe du département voisin de Junín, cf. Ferrier 2004:87) :

tiempo fuerte:



Exemple musical 28: Accentuation du temps fort dans l'exécution de la harpe traditionnelle (Yauyos, Canta, Oyón, Junín)

Le rythme du *huayno con arpa* est donc en quelque sorte à l'envers. Et si l'on analyse le rythme de basses exécuté par les harpistes Argel Dámazo (Oyón), El Idolo Pileño (Yauyos), Lucio Pacheco (Huaral), Rubén Cabello (Oyón), Germán Fuertes (Canta), Tito Ventocilla (Oyón), harpiste anonyme (Huaral), dans leurs interprétations traditionnelles de *huaynos* datées de 1980 à 2007, on ne peut que confirmer mon affirmation précédente : aucun d'entre eux n'exécute de manière conséquente ou exclusive un rythme syncopé en contretemps, qui correspond au rythme de base du *huayno con arpa* :



Exemple musical 29: Interprétation rythmique traditionnelle de German Fuertes (Canta)

Tous les harpistes du nouveau genre urbain sans exceptions exécutent leurs basses de la manière suivante,



Exemple musical 30: Exécution standard des basses dans le *huayno con arpa* (harpe)

tandis que les bassistes réalisent leur accompagnement de la manière déjà mentionnée précédemment, avec une accentuation en contretemps :



Exemple musical 31: Exécution standard des basses dans le *huayno con arpa* (basse électrique)

3.4 Transformation des harpes

Le seul instrument traditionnel encore utilisé dans le nouveau genre urbain, la harpe⁶, véritable cordon ombilical qui le relie à la tradition, subit des changements non seulement dans son interprétation, mais aussi dans sa construction.

Depuis l'époque de la diffusion de la harpe paraguayenne à l'étranger avec *Los Paraguayos* (années '50-'60), cet instrument et sa technique séduisante et virtuose d'interprétation fascine le harpiste péruvien urbain (les harpistes ruraux en ignorent l'existence pour la plupart), dont la technique diffère fondamentalement de celle du harpiste paraguayen. Il existe également des différences dans la construction de ces deux harpes latino-américaines, bien que les photos suivantes de harpes paraguayennes au début du XX^{ème} siècle et d'une contemporaine nous révèlent que ces différences étaient moindres jusqu'en 1930, et que la forme de la harpe paraguayenne a subi des influences européennes depuis cette époque-là (Llopis Areny, 2004) :



Illustration 2: Harpes paraguayennes vers 1910
 Source : www.luisszaran.org/Articulos.php



Illustration 3: Harpe paraguayenne contemporaine
 Source : www.paraguayanharp.com/arpas.html

Cette fascination pour la harpe paraguayenne dont je viens de parler a peut-être influencé les constructeurs de harpes péruviens : abandonnant leurs techniques de construction restées pratiquement inaltérées depuis le XVI^{ème} ou XVII^{ème} siècle, ils ont transformé l'instrument afin de l'adapter aux nouvelles nécessités esthétiques, musicales et peut-être bien de marché. La forme de cette nouvelle harpe péruvienne rappelle en outre celle de sa cousine paraguayenne.

Rappelons que les grandes dimensions de la caisse de résonance sont la caractéristique fondamentale de la harpe péruvienne traditionnelle (illustration 5). Pourtant, en comparant les photos suivantes, nous observons que dans sa version urbaine la caisse de résonance s'est énormément rétrécie (illustration 4, photo frontale) et sa profondeur a également considérablement diminué (illustration 4, photo latérale). Des sinuosités sont en outre visibles dans la partie inférieure de l'instrument (illustration 4, photo frontale), sinuosités qui rappellent celles des harpes paraguayennes; les ouïes symétriques typiques de la harpe péruvienne, héritage de la harpe espagnole de la Renaissance, disparaissent de la table d'harmonie – ceci comme conséquence probable de l'électrification partielle de l'instrument :



Illustration 4: Harpe pour huayno con arpa (construction année 2007)



Illustration 5: Harpe péruvienne traditionnelle (construction année 1995)

La présence de sorties électrifiées préinstallées dans les nouvelles harpes péruviennes, qui permettent l'amplification par câble (donc sans microphone) de l'instrument, est un aspect important qui a désormais également une influence sur la construction des harpes à proportions traditionnelles (large et profonde caisse de résonance) : le harpiste et luthier Roberto Urbano (2005:42-44), originaire de Huaráz, Ancash, résident à Lima depuis 30 ans, dans sa *Méthode d'accordage de la harpe*, loue la construction de sa harpe *électroacoustique*, et la répartition parfaite des microphones de contact respectifs placés à l'intérieur de l'instrument.

Dans le contexte du *huayno con arpa*, l'amplification de la harpe, instrument qui n'a pas un son particulièrement perçant et que l'on interprète désormais en compagnie d'instruments électriques comme la basse et la batterie (en grande partie électronique), est devenue aujourd'hui cruciale : la présence de parties métalliques dans l'instrument, qui nuiraient à un son purement acoustique, est *indispensable* dans le nouveau style. D'ailleurs, le son électrifié un peu criard des cordes aigües de la harpe modifiable par le système d'amplification appartient désormais à l'esthétique du *huayno con arpa*, et assure en même temps sa participation à la modernité.

4 Conclusion

L'Homme andin émigré à Lima crée de nouveaux genres musicaux ou adapte ses propres expressions musicales traditionnelles au milieu urbain, en y introduisant des éléments étrangers à sa culture d'origine. C'est cette attitude très ouverte aux influences externes qui lui a permis de survivre culturellement aux 300 ans de domination espagnole et aux presque 200 ans d'appartenance à une République qui a encore aujourd'hui de la peine à le considérer comme citoyen péruvien à part entière.

Il est évident que, d'une part, les nouvelles techniques urbaines d'interprétation de la harpe représentent un enrichissement dans le cadre du système musical traditionnel. Cependant, influencés par la mondialisation d'autre part, les harpistes ont tendance à mettre de côté les techniques régionales d'interprétation au profit d'une exécution standard de type national qui risque d'appauvrir à la longue les ressources artistiques et techniques de l'instrumentiste. De plus, nous assistons à un phénomène de relocalisation : l'épicentre du genre du *huayno con arpa* s'est déplacé des Andes vers la capitale, les représentants andins ruraux n'ont désormais que peu à dire au sujet de sa diffusion. Est-ce que les grands centres urbains multiculturels et multirégionaux comme Lima sont aptes et capables de gérer la préservation et la diffusion des traditions andines?

Le *huayno con arpa* est en même temps une expression parfaitement authentique parce qu'elle présente d'une manière très appropriée la sensibilité musicale d'une multitude d'habitants de la ca-

pitale et fortifie leur identité de migrants de 1^{ère}, 2^e ou 3^e génération. Peut-être ce genre musical est l'expression d'un moment de transition, d'une métamorphose de l'identité des migrants sous des influences multiples et contradictoires, comme peut l'être la tradition andine régionale, la salsa cubaine ou les modes pop et rock américaines. Cependant les évolutions d'autrefois (comme par exemple l'introduction au Pérou d'instruments à cordes européens telle la harpe ou l'introduction du saxophone et de la clarinette, etc.) qui duraient des siècles ou des décennies, sont-elles comparables avec les évolutions accélérées d'aujourd'hui, où un genre musical traditionnel change en quelques années ?

Quoi qu'il en soit, les éléments modernes (rythmes standards, instruments électriques, percussions de type latino-américain, introduction de techniques d'arpèges, présence de danseuses en habits légers sur la scène, etc.) inhérents au *huayno con arpa* permettent la consommation de ce produit musical à échelle nationale, et ceci à travers toutes les couches sociales du pays, même celles, installées sur la côte péruvienne depuis des siècles, qui ont méprisé pendant des siècles les expressions culturelles et musicales des habitants des Andes restés sur place ou émigrés en ville. D'une certaine manière, le *huayno con arpa* peut donc être considéré comme un élément de cohésion de la société péruvienne, d'union potentielle entre montagnards et côtiers, entre indiens, métisses et créoles.

L'une des plus grandes fractures sociales du pays, l'opposition Andes / côte, voit tomber (ou du moins s'affaiblir) ses barrières historiques sous les coups des notes qui jaillissent des mains des harpistes, bassistes et percussionnistes et de la voix des chanteuses migrantes qui résonne dans des millions d'appareils de télévision péruviens, sur des millions de CDs et DVD de production nationale et d'innombrables vidéos visibles sur YouTube depuis n'importe quel point de la terre, là où un ordinateur est connecté à Internet.

Bibliographie

- Alfaro Rotondo, Santiago
 2004 "El imperio del huayno". *El Comercio*, Perú, 16 de septiembre 2004
 2005 "Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno", en *Arguedas y El Perú de Hoy*, Pinilla, Carmen María (Ed.), p.57-76; Lima: SUR. Disponible sur le web: www.pucp.edu.pe/ridei/b_virtual/archivos/67.pdf [Consultation: 17 juillet 2008]
- Altamirano, Teófilo
 1984 *Presencia andina en Lima Metropolitana: Un estudio sobre migrantes y clubes de provincianos*, 199 p.; Lima: PUCP
- Arce Sotelo, Manuel
 2006 *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*, 168 p.; Lima: IFEA/IDE-PUCP
- Bailón, Jaime
 2004 "La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana". *Íconos*, n° 18, Flacso-Ecuador, Quito, p.53-62
- Bellenger, Xavier
 2007 *El espacio musical andino*, 321 p.; Lima: IFEA/IDE-PUCP
- Calvo Manzano, Rosa María
 1993 *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del descubrimiento*, 283 p.; Madrid: Asociación Arpista Ludovico
- Camara de Landa, Enrique
 2006 *Entre Humahuaca y la Quiaca: Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*, 382 p.; Valladolid: Universidad de Valladolid
- Fernández de Huete, Diego
 1702 *Compendio numeroso de zifras armónicas, con teórica y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano*, en Calvo-Manzano, 1992 vol. I (facsimil de la obra original) 206 p., Madrid: Ed. Alpuerto
- Ferrier, Claude
 2004 *El arpa peruana*, 123 p.; Lima: BNP y PUCP
 2008a "Noël à San Francisco de Quercó : univers de dualités dans un rituel andin". *Bulletin 2007 der CH-EM & GVP/SMPS*, Zürich
 2008b *Navidad en los Andes*, 160 p.; Lima, IDE de la PUCP

- 2008c *Huayno con arpa, huayno migrante: de arpegios y armonías en una expresión musical andina urbana*, dans *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, Actas del Xº Congreso de la SIBE: Sociedad de Etnomusicología, Vº Congreso IASPM-España, IIº Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono. Ed. por Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero) DVD
- 2009 "El arpa en la cosmovisión andina". *Paccarina* no. 2, Lima: IIDA (en presse)
- Guerrero, Fernando
1999 *El arpa en Venezuela*, 240 p.; Caracas: Alcaldía de Caracas
- Huamán López, Carlos
2006 "El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y danzística". *Latinoamérica* n°2, p.79-106; Universidad Autónoma de México
- Hurtado, Wilfredo
1994 *Chicha peruana, música de los nuevos migrantes*, 222 p.; Lima: Grupo de investigaciones económicas. ECO
- Ibarra, Hernán
2003 *Tecnocumbia, ¿fea pero sabrosa? El debate sobre un género que provoca recelos en unos y pasión en otros, sigue en auge*. Disponible sur le web: www.hoy.com.ec/sf_noticia.asp?row_id=157533 [Consultation: 17 juillet 2008]
- Llopis Areny, Pedro
2004 *Arpas históricas del Paraguay*, web: www.vanaga.com/arpandes/paraguay.html [Consultation: 17 juillet 2008]
- Mendivil, Julio
2002 "Las locas ilusiones: Apuntes sobre la migración y sus repercusiones en la producción musical popular andina". *Amérique Latine : Histoire et Mémoire*, Numéro 5-2002 - Cahiers ALHIM, Université Paris-VIII. Disponible sur le web: alhim.revues.org/document692.html [Consultation: 17 juillet 2008]
- Montoya, Rodrigo
1996 "Música chicha: cambios en la canción andina quechua en el Perú", en *Cosmología y Música en los Andes* p.483-496, Ed. M.P. Baumann. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid Iberomamericana
- Olsen, Dale
1986-87 en *Folk Harp Journal*
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 1: Introduction" n°. 53, p.48
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 2: Callejón de Huaylas-Huanuco Region", Part 1, n° 53, p.51
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 2: Callejón de Huaylas-Huanuco Region", Part 2, n° 54, p.41
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 3: Mantaro Region", n° 55, p.55
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 4: Ayacucho Region", n° 55, p.57
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 5: Urubamba-Abancay region" n° 56, p.57
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style: Chapter 6: Chancay Region", n° 57, p.38
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of style: Chapter 7: Urbanized Lima Region", n° 58, p.47
"The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of style: Chapter 8: Conclusion", n° 59, p.60
- Piston, Walter
1989 *Armonia*, 551p.; Torino: EDT/Musica
- Ramos, Cesar A.
2004 *Bailando la neurótica danza de la realidad nacional; De huayno, chicha y tecnocumbia, modernidades populares finiseculares*. Disponible sur le web: interculturalidad.org/numero1/e/arti/e_son_030404.htm [Consultation: 17 juillet 2008]
- Rivera Andía, Juan Javier – Dávila Frank, Adriana
2005 *Músicos en los Andes; Testimonios y textos escritos de dos músicos del Valle de Chancay (Sierra de Lima)*, 175 p.; Lima: PUCP
- Robles Torre, Omar
2003 "Del auge del huayno con arpa a nuestra olvidada chuscada", *Revista Kordillera*, p.6-7, Huaráz

- Robles Mendoza, Román
 2007 “Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales”.
Investigaciones Sociales, año XI n° 18, p. 67-107, UNMSM / IIHS, Lima. Disponible sur le web: sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/inv_sociales/N18_2007/a04n18.pdf [Consultation: 17 juillet 2008]
- Romero, Raúl
 2004 *Identidades múltiples : Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*, 248 p.; Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú
 2007 *Andinos y tropicales : La cumbia peruana en la ciudad global*, 104 p.; Lima: IDE-PUCP
- Schechter, John M.
 1992 *The indispensable Harp*, 288 p.; Ohio: Kent State University Press
- Turino, Thomas
 1993 *Moving away from silence*, 324 p.; Chicago: The University of Chicago Press
- Urbano Soriano, Roberto
 2005 *Método de afinación del arpa*, Lima
- Velit, Rodrigo
 2006 *La adaptación del músico andino a los instrumentos de occidente: breve comparación con los músicos tradicionales costeños y realidad musical de ambos*. Disponible sur le web: rodrigoVelit.blogspot.com/2006/11/la-adaptacin-del-msico-andino-los.html [Consultation: 17 juillet 2008]
- Vich, Víctor
 2006 “Dina y Chacalón: el secuestro de la experiencia”, *XVII Internacional symposium: Latin American Indian Representations Today*, Olentangy River Road. Disponible sur le web: huesohumero.perucultural.org.pe/textos/48/4812.doc [Consultation: 17 juillet 2008]

Discographie et vidéographie

Abencia Meza

- *Has Cambiado Mi Vida - En Concierto*, harpe: Edgar Cayetano [CD]
- *Del Perú Para El Mundo*. [CD] (2006)

Alicia Delgado

- *Toda la vida cantándole al Perú y al mundo*, Producciones musicales Danny. Lima [DVD]
- *La Princesa del Huayno Cajatambino*, harpe: Lucio Pacheco, Phenospa - LP-001 [LP]
- *La Genuina de la Canción Peruana*, harpe: Lucio Pacheco, Phenospa - LP-1003. [LP]
- *La Madam Del Huayno*, harpe: Eduardo Delgado, ALICIA LEA - 003. [LP]
- *La princesa del folklore*, Producciones El Andahuaylino, Lima [DVD]

Angel Damazo

- *Angel Dámazo y su arpa*, Lima [Cassette]

Anita Santibáñez

- *Desde Yauyos con amor*, Music EGR production. Jr. Azángaro, Lima. Harpe: Jhonny Campos [Cassette]
- *Una vez más la Muñequita de Yauyos*, Producciones musicales Danny [CD]
- *Por siempre inolvidable*, harpe: Douglas Buitrón, Producciones musicales Danny [CD]
- *El estilo único de la voz angelical*, harpe: Douglas Buitrón, Producciones musicales Danny [CD]
- *Le canto a mi Perú* (segundo concierto), harpe: Douglas Buitrón, Producciones musicales Danny [CD]

Arpa fácil, método de arpa, por David, *El arcángel del arpa*, Lima 2008 [DVD]

Dina Páucar

- *La voz del amor: Mi tesoro*, Prodisar E.I.R. Ltda., Lima [Cassette] (1994)
- *La Diosa Hermosa del Amor*, Harpe: Elmer Jesús. Danny Producciones, Lima [CD]
- *Con amor para todo el Perú*, Prodisar [CD]
- *El orgullo del Perú*, producciones musicales Danny [CD] (2003)
- *En el corazón de todos los peruanos*, producciones musicales Danny [CD]
- *La voz divina*, Prodisar [CD]
- *En la cumbre del éxito*, producciones musicales Danny [CD]

Los Shapis

- *Ladrón de amor*, Sono Records, Chile [Cassette]

Lucio y Tomás Pacheco

- *Lo mejor de sus éxitos*. Sanes, Lima [CD]

Música tradicional andina, Instituto Riva Agüero, PUCP [LP double]

Nancy Arcos, Arcos producciones, Lima [CD]

Primer festival de arpa peruana. Producciones Audio – Video Oyolo, Lima [Video CD]

Princesita de Yungay

- *Cada canción...un recuerdo inolvidable* [CD] (2003)

Rubén Cabello y su arpa

- "*Para ti...*". Ediciones fonográficas "Quillahuaca", Urb. Manzanillas, Lima 1 [Cassette]

Sonia Morales

- *1er. Concierto*, harpe: William Perfecto [CD]

- *3er. Concierto - La Internacional*, harpe: Hugo Chávez, Producciones musicales Danny [CD]

- *Dos Cervezas más..!* [CD]

- *Por Tu Amor..!* Producciones musicales Danny [CD]

- *Reyna De Corazones - La Internacional* [CD]

Notes

¹ Pour plus de détails à propos de l'origine du *huayno*, consulter Huamán 2006:83-91.

² Malgré l'existence très probable d'autres gammes, la plupart des spécialistes considèrent la gamme pentatonique comme représentative du système musical précolombien (Romero 2004:36, 40; Cámara de Landa 2006: 170-171; Alfaro Rotondo 2005:6).

³ J'ai choisi comme référence la gamme pentatonique de mi (mi - sol - la - si - ré); cependant la gamme pentatonique peut être construite sur n'importe quelle note de la gamme chromatique et utilisée de façon conséquente – dans un registre plus aigu ou plus grave selon les besoins -, comme c'est le cas dans toutes les Andes.

⁴ En fait, lorsque la harpe accompagne les orchestres *del Centro* (Junín) ou les *orquestines* de Cuzco mentionnés dans l'introduction, cela peut parfois arriver.

⁵ L'instrument d'accompagnement du rythme *ayacuchano* en vogue à Lima est la guitare et non pas la harpe. Avant le *huayno con arpa*, celle-ci n'avait jamais franchi les frontières du contexte traditionnel régional.

⁶ Pour plus d'informations à propos de l'instrument et des styles d'interprétation, consulter Ferrier 2004 et Olsen 1986-87.

Andine Kosmologie im Prozess der Fragmentierung

oder: Was ist mit der Geige in der *orquesta típica* los?

Daniel K. Rüegg¹

Abstract

The paper is based on a personal remark toward the author from a harpist of the Mantaro Valley in the Central Highlands of Peru, and member of an *orquesta típica*, made up of several saxophones (altos and tenors respectively), one or two clarinets, and the violin and harp at its core. The harpist indicated that the latter two are forming a couple of a male (violin) and a female (harp). Besides that, only recently has the violin begun to disappear, nearly unnoticed by the public in general, along with other changes in the use and in the very existence of the *orquesta típica*. In short, I am drawing a little sketch of the violin and its contemporary use within the valley. But rather to present reasons for what is going on with it, I use the harpist's hint to apply the Andean concept of cosmology, as adopted and used by Jürgen Golte among others, on the violin as an icon. It results to be a short exercise with open and fractionary results on both questions underlying (and entitling) the paper: What is going on with the violin, and what is the explanatory value or use of the so-called Andean Cosmology today?

Zusammenfassung

Das fruchtbare Mantaro-Tal im zentralen Hochland Perus ist von einem reichhaltigen Musikleben geprägt, das sich unter anderem auf ein Musikensemble mit der Bezeichnung *orquesta típica* stützt. Es besteht üblicherweise aus mehreren Saxophonen (Alt und Tenor), ein bis zwei Klarinetten sowie Violine und Harfe als seine beiden zentralen Instrumente.

Von einem Harfenisten darauf hingewiesen, dass es sich bei Geige und Harfe (diese weiblich, jene männlich) um ein Paar handle, stellte sich mir die Frage, inwiefern dieses Paar mit der so genannten andinen Kosmologie verknüpft sein könnte. Diese wird philosophisch / strukturalistisch – etwa von Jürgen Golte und vielen andern Autoren – als ein fragiles, stets umstrittenes Gleichgewicht zwischen Gegensätzen und entgegengesetzten Bedürfnissen angesehen, die sich aber paarweise zwingend bedingen und die mit Begriffspaaren wie rechts / links und oben / unten (auch bezüglich Welten und Zeithorizonten) wie auch männlich / weiblich angesprochen werden.

Die *orquesta típica* betreffend sind allerdings seit kurzem verschiedene Veränderungen zu beobachten, unter anderem ein langsames und von der Öffentlichkeit im Allgemeinen (noch) nicht bemerktes Verschwinden der Violine aus dem Ensemble, was zugleich auf Brüche in der unterschwellig immerhin vorhandenen andinen Weltansicht hinweist. Daraus ergab sich die hier vorgestellte kurze ethnographisch-theoretische Skizze mit offenem Ausgang bezüglich der im Titel gestellten – und versteckten – Frage(n).

Das Mantaro-Tal im zentralen Hochland von Peru ist nicht einfach eine weitere Ketschua-Region in den Anden. Einige seiner Besonderheiten seien hier vorab etwas verkürzt resümiert. Zwar spricht man in diesem Tal Ketschua wie in den übrigen andinen Gebieten Perus, nämlich drei oder vier Varianten des Ketschuazweigs Wanka², und die indigene Bevölkerung wurde in der frühen Kolonialzeit teilweise in von Spaniern gegründeten Dörfern, so genannten *reducciones*, zusammengezogen, aber im Tal gab es nur wenige Latifundien in Händen von spanisch-stämmigen, mestizischen oder ausländischen Landbesitzern. Dennoch entwickelte sich eine heute noch existente ökonomische Zweiteilung in der einheimischen Bevölkerung zwischen denen, die über relativ grossen Landbesitz mit Zugang zu witterungsunabhängiger Bewässerung in den zentralen (Hoch-)Ebenen verfügen, und denjenigen, die die Seitentäler und vor allem die daran anschliessenden Regionen über 3800 m ü.M. bewohnen und kleine Äcker haben, die oft nur durch Regenwasser bewässert werden. Zusätzlich spielte die Entstehung einer bedeutenden Minenindustrie gegen Ende des 19.Jhs. im extremen Norden des Tals (La Oroya, aber auch Cerro de Pasco noch nördlicher, jenseits des Mantaro-Tals) eine Rolle in der nachhaltigen öko-

nomischen Veränderung der Region: Durch das anhaltende Arbeitsangebot kam beständig fließendes Geld ins Tal, und Anfang des 20. Jhs. wurde die Bahnlinie Callao (Lima)–La Oroya bis nach Jauja und Huancayo verlängert, was zu einer Verdreifachung der Reisegeschwindigkeit zwischen Huancayo und Lima und somit zu deren Verkürzung auf eine Eintagesreise führte. Dies alles führte zur raschen, modernen Kommerzialisierung der Landwirtschaft samt Entwicklung der damit verbundenen Administration (tertiärer Sektor). Diese Kommerzialisierung wiederum führte in der ersten Hälfte des 20. Jhs. zur Entstehung einer neuen lokalen (einheimischen) Oberschicht, einer relativ kleinen, aber kapitalkräftigen Gruppe von interregionalen Händlern insbesondere in den Städten Jauja im Norden und Huancayo im Süden des Tals. Und bis vor kurzem waren es vor allem sie, die ihr Selbstverständnis und Selbstbewusstsein aktiv in Richtung einer modernen Identität veränderten, aufgrund derer ein Individuum alles Mögliche erreichen kann, auch mehr oder weniger unabhängig von andern. Neben anderen Personen sahen die Händler die traditionellen rituellen Manifestationen und unter diesen gerade auch die verschiedenen Musik-Ensembles als ideales Feld an, um ihr Bild einer modernen, aber andinen Identität zu projizieren.³

Die angeführten Besonderheiten des Mantaro-Tals führten – gemäss der allgemeinen Meinung in der Bevölkerung, aber auch gemäss der ansonsten in vielen Aspekten divergierenden Ansichten von Experten – neben vielen anderen, gewichtigeren Veränderungen zur Vergrößerung und Entwicklung eines bestimmten Musik-Ensembles, das im 19. Jh. vielleicht nur aus Harfe und Violine bestanden hatte, bis zur zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts jedoch die Grösse eines ausgewachsenen Orchesters mit 24 und mehr Musikern erreichte, ohne den Sänger / die Sängerin und einen allfälligen Schlagzeuger mitzuzählen, die beide nach wie vor als fakultativ angesehen werden (vgl. Valenzuela 1984 und Romero 2001:68-73).

Dieses Ensemble, *orquesta típica* genannt, wird seit Mitte 20. Jh. primär aus folgenden Stimmen gebildet, die normalerweise von semiprofessionellen Musikern – heutzutage alle in der Lage, Musiknoten zu lesen – gespielt werden:

- eine Geige und eine Harfe, die ein Paar bilden und das Herz des Orchesters sind,
- zwei Klarinetten, die in einer Tanzliedmelodie aufeinander bezogen die erste und zweite Stimme (2. durchgehend im Unterterzabstand parallel zur 1.) spielen,
- vier bis acht Saxophone, aufgeteilt in die Register Alt und Tenor, die je wieder paarweise die erste und zweite Stimme einer Tanzliedmelodie intonieren.

Diese Instrumentation lässt sich je nach den finanziellen Möglichkeiten und Wünschen eines Vertragnehmers und nach der Gelegenheit vergrössern: ein einfacher Schlagzeug, zusätzliche Perkussion, eine Sängerin oder ein Sänger, ein bis zwei Bariton-Sax und vor allem bis zu 22 Saxophone; total demnach maximal 30 Saxophone, akustisch so aufgeteilt, dass Alt und Tenor musikalisch-akustisch das gleiche Gewicht haben, also eine leicht erhöhte, aber in der Regel geradzahlige Anzahl von Alt-Saxophonen.

Der verschmelzende und dichte Klang, den so viele durchgehend *forte* geblasene Saxophone erzeugen, steht in direktem Zusammenhang mit dem Prestige des Vertragnehmers, normalerweise ein Priost oder Mayordomo, also Festgeber oder auch Pate / Patin einer Hochzeit, Geburt etc. Dies trotz des Umstands, dass man eigentlich auf eine Blaskapelle (ebenfalls eine im Tal vorhandene traditionelle Musikformation) zurückgreifen muss, wenn grösstmögliche Repräsentanz oder offizielles Prestige verlangt sind, etwa bei staatlichen und halbstaatlichen Anlässen.

Am Zusammenhang zwischen Festgeber und Prestige lässt sich allerdings ein bedeutsamer Unterschied zwischen einheimischen traditionellen Festlichkeiten und solchen in andern andinen Regionen Perus und ausserhalb erkennen. Hier sind es weder die Gemeinschaft (*ayllu*) noch gegensätzliche Dorfhälften (*hanan / urin partes*), die ihr Prestige in einem schön gestalteten Fest suchen, sondern Einzelpersonen. Wenn es sich bei Letzteren einfach um Mestizen handeln würde, wäre die Sache klar: Man befände sich am Rand oder gar ausserhalb des traditionellen andinen Kosmos. Aber im Gegensatz zu den meisten anderen Andenregionen unterscheiden die Einheimischen in diesem Tal nicht zwischen Eingeborenen und Mestizen. Vielmehr fühlen sich alle als authentische Alteingesessene und

nennen sich stolz «*serranos*» oder gar «*cholos*». Daneben gibt es noch die Antwort, «ich bin vom Land» oder «ich bin vom Dorf xy», wenn man jemanden nach seiner Herkunft fragt. – So viel zur Identifikation im Spannungsverhältnis zwischen Mestize und Indio.



Unbekanntes Ad-hoc-Orchester spielt für eine Hochzeit vor der Inmaculada-Kirche, Huancayo, Nov. 2004
(von links: Baritonsaxophon, vier Tenorsaxophone, sechs Altsaxophone, Harfe, zwei Klarinetten, Geige)

Um zur zentralen Frage zurückzukehren, gehe ich von einer Fussnote Raúl Romeros in seiner publizierten Dissertation aus, die er andernorts wiederholte: «*Harp and violin ensembles are locally considered more traditional than the orquestas típicas, but they do not play a role in the local narratives and discussions of authenticity*» (2001:158). Ich kann nur bestätigen, dass man bis heute nichts über die Geige und auch wenig über die Harfe hört. Wenn man die Harfe für einmal auf der Seite lässt – ihr Fall ist insbesondere in akustischer, aber auch in musikalischer Hinsicht verschieden von der Geige –, ist es in der Tat so, dass nicht einmal die Musiker in der Lage sind, sich zur Bedeutung der Violine zu äussern. Sie erzählen sehr wohl fantastische Geschichten über berühmte Instrumente italienischer und deutscher Geigenbauer, als ob sie welche in ihrem Besitz hätten, und ordnen dabei locker die Instrumente Jacob Stainers der italienischen und diejenigen Antonio Stradivaris der deutschen Geigenbautradition zu. Aber weder sie noch sonst jemand äussert sich zu ihrem spezifischen Wert im Komplex der im Tal verwendeten Instrumente. In andern Hochlandregionen Perus werden wenigstens Legenden erzählt (vgl. Mires und Vélez 1989:154-7), die den schützenden oder reinigenden Wert hervorheben, die die Violine aufgrund ihrer sakralen Bedeutung hat.⁴ Im Mantaro-Tal aber spricht und schreibt man schlechterdings nicht über die Geige. Dies ist eine signifikante Leerstelle, wenn man bedenkt, wie eloquent und oft leidenschaftlich über den Sinn und gesellschaftlichen Zweck anderer Instrumente wie Saxophone, Klarinetten und selbst über die Kena und das Charango verhandelt wird.⁵ Daraus lässt sich folgende Frage ableiten: Warum behauptet die Geige ihren Platz in der *orquesta típica*, wenn man gar nicht über sie spricht?

Ein anderer 'still-schweigender' Aspekt der Geige ist die akustische (Nicht-)Präsenz ihres Klangs im Orchester. Seit sehr langer Zeit ist es sie, die zusammen mit der Harfe jedes Tanzlied im Tal einleitet. Ihre musikalische Funktion besteht darin, die Liedgattung, die Tonhöhe sowie den Rhythmus anzutönen und dann den Einsatz für das Tutti aller Bläser zu geben – etwa vergleichbar mit der Funktion eines Taktgebers. Im weiteren musikalischen Verlauf füllt die Geige die Zwischenspiele zwischen den Potpourri-artig zusammenhängenden Tanzliedern mit einem Muster melodischer Sequenzen, sekundiert von der Harfe, um sodann den Ton des nächsten Lieds anzugeben sowie den Tutti-Einsatz vorzu-

bereiten. In den langen Phasen des Tutti-Spiels übernimmt die Geige das höchste Register aller Instrumente – aber dies kann man heutzutage normalerweise schlicht nicht heraushören.

Und es kommt noch schlimmer: Der Anfang und die Zwischenspiele – früher bis zu drei Minuten und länger, heute tendenziell immer kürzer, wenige Sekunden lang dauernd – sind musikpraktisch nicht unbedingt auf die Violine angewiesen. Sowohl die Klarinette wie ein Altsaxophon oder gar die Harfe allein können die Rolle ausfüllen, die früher der Geige zugeschrieben wurde. Wenn man daher bedenkt, dass der Einsatz eines Instrumentalisten verhältnismässig teuer ist und bei vielen Leuten im Tal die Mittel knapp sind, lässt sich schon mal fragen: Warum wird ein Musiker mehr engagiert – und bezahlt –, wenn man sein Instrument meistens nicht hören kann und allem Anschein auch nicht wirklich braucht?⁶

Der letzte Aspekt des Schweigens der Geige scheint in seiner Einfachheit zunächst eine Art postmoderne Antwort auf diese Frage zu sein. Aber statt den präsentierten Widerspruch aufzulösen, stellt er ein noch viel dornigeres Problem auf. Es ist nämlich so, dass etwa seit der Jahrhundertwende beobachtet werden kann, wie *orquestas típicas* tatsächlich ohne die Geige gebucht werden. Etwas was vorher während mehr als vierzig Jahren – das heisst während beinahe zwei Generationen – unmöglich erschien. (Vor den Sechzigerjahren war das Problem der 'stummen Geige' aufgrund der kleineren Anzahl Saxophone in den *orquestas* akustisch nicht aktuell). Und deshalb stellt sich hier die Frage: Warum wird die Violine seit kurzem aus dem Orchester herausgenommen und so tatsächlich zum Schweigen gebracht?

Die drei Fragen werden hier zusammengefasst, um anschliessend zu einer Interpretation zu gelangen, die weniger eine Lösung der Titelfrage (zum Verbleib der Geige) als einen Fragenkomplex über die Zukunft der andinen Kosmologie in der modernen Welt darstellt:

1. Warum äussert sich niemand zu Violine und Harfe, wenn dies alle Welt über die Klarinetten und Saxophone tat oder noch tut?
2. Warum wird in der *orquesta típica* ein Instrument weiter verwendet, wenn es seiner akustisch-musikalischen Funktionen grösstenteils enthoben ist?
3. Warum wehrt sich anscheinend niemand gegen ihr langsames Ausscheiden aus der *orquesta típica*, wenn die Geige vorher lange Zeit trotz hoher Kosten beibehalten wurde?

Die Antwort auf die erste Frage liegt auf der Hand, auch wenn sie mir – als Fremdem – nicht so einfach zugefallen ist, wie sie klingt: Das Ensemble 'Violine und Harfe' gehört zur eigenen Vergangenheit und repräsentiert sie, wie auch Romero (2001:68) und viel früher schon Arguedas (1966) festhielten. Diese Vergangenheit, andin und indianisch begriffen, wird von allen Einheimischen geteilt. Die Instrumente werden daher akzeptiert und respektiert als Elemente der eigenen Geschichte und Identität. Deshalb braucht man sich dazu nicht weiter zu äussern.⁷

Diese simpel klingende Antwort steht hingegen in einem grösseren diskursiven Kontext, denn bis in die Achtziger Jahre hinein konnte man von einigen Einheimischen Klagen, von anderen Lob zum Gebrauch von Saxophonen und selbst von Klarinetten in der *orquesta típica* hören. Und bis heute etwa streitet man sich über Sinn und Zweck des Schlagzeugs in der *orquesta típica*. Zudem gibt es äusserst harsche Reaktionen zum Keyboard (mit Speicherkapazität zum Sampeln aller möglichen Klänge), das neuerdings ins Orchester integriert wird oder selbiges gar ganz ersetzt. Und schliesslich wird ausserhalb des Mantaro-Tals bis heute schlichtweg bestritten, dass Saxophone aber auch alle weiteren Instrumente der *orquesta típica* überhaupt Bestandteil des kulturellen Erbes der Anden sein könnten. Die Diskussionen der Einheimischen über Saxophone und Klarinetten hingegen sind eng mit der Debatte über die eigene Identität verknüpft, wie Raúl Romero in seiner Arbeit zu verschiedenen Aspekten und kulturellen Besonderheiten des Mantaro-Tals der Achtziger und Neunziger Jahre facettenreich erläutert (2001, v.a. Kap.3).⁸ – Geige und Harfe sind ebenso innig mit der Herkunft des Wanka-Selbstbewusstseins verknüpft, aber da im Tal unbestritten, implizit: Es wird nicht darüber gesprochen.

Das zweite Phänomen und die Frage dazu fielen mir eigentlich zuerst auf und waren einer der Gründe, warum ich mehr über die Geige und ihre Funktion in der *orquesta típica* wissen wollte. Erst im Zusammenhang mit den Untersuchungen darüber stellte sich mir auch die erste Frage, die von den Leuten eigentlich gleich beantwortet wurde wie die zweite. Als ich 1993 die Musiker, die Vertragspartner oder auch irgendjemanden im Publikum fragte, warum man den Geiger mit der *orquesta típica* unter Vertrag nahm, obschon man ihn beinahe nicht hören konnte, antworteten sie mir: «Das muss so sein» oder «Das kann nicht anders sein». Andere sagten: «Einfach so; die Geige und die Harfe gehen zusammen, sie sind wie ein Paar.» Als ein Harfenist mir gegenüber auch noch erwähnte, dass die Geige den männlichen und die Harfe den weiblichen Part⁹ dieses Paares darstellten, begann mir zu dämmern, dass dies etwas mit dem viel besprochenen Konzept der andinen Dualität und ihrer Suche nach dem Gleichgewicht zwischen zwei entgegengesetzten Kräften oder Einheiten, die ein Paar bildeten, zu tun haben könnte.¹⁰ Aufgrund dieser Vorstellung und wegen des Ansehens der beiden – entsprechend sakralen – Instrumente als Bestandteil der eigenen Vergangenheit ist es logisch und nachvollziehbar, dass über die Präsenz der Geige im Orchester weder verhandelt werden muss noch darf.

Gerade deshalb ist es von Bedeutung – um das Thema der dritten Frage anzuschneiden –, dass seit ein paar Jahren ein klammheimliches Verschwinden der Geige aus der *orquesta típica* beobachtet werden kann. Wenn man nach den Gründen für diesen Wandel fragt, vermuten die Musiker in der Regel, dass der Vertragspartner wohl einfach nicht genügend Geld habe, um mehr Leute anzustellen. An einem Aufrichtfest 2003 in Huancayo konnte ich feststellen, dass man lediglich sechs Musiker angeheuert hatte. Sechs ist praktisch die Minimalzahl¹¹, um in einer *orquesta típica* das kosmologische Gleichgewicht der Instrumente einigermaßen einzuhalten, weil im Idealfall neben dem zentralen Geige-Harfe-Paar alle notwendigen Instrumente als Paare vertreten sind, oder wenigstens anstelle fehlender Klarinetten die Saxophone mit Alt und Tenor je paarig besetzt sein können. Nun, die aktuelle Besetzung war anders: Die Festgeber des Aufrichtfests hatten zwei Alt-, zwei Tenorsaxophone, die Harfe und ein Bariton-Sax engagiert. Neben der Tatsache, dass es sich bei Letzterem um eine Innovation jüngeren Datums handelt, bricht der Bariton mit zwei andinen Elementen zugleich: Erstens erweitert er die Klangqualität des Orchesters in die tiefen Register im Gegensatz zur traditionellen andinen Ästhetik, die eine Präferenz zugunsten der höchsten Register aufweist,¹² und zweitens kommt es zu einem Bruch mit dem Dualitätsprinzip und dem Gleichgewicht paarig verteilter Stimmen, da die Violine weder klanglich noch musikalisch-funktional ersetzt und die Anzahl Saxophone auf fünf, das heisst auf eine unpaarige Zahl erhöht wird.

Trotzdem feierten die Teilnehmer des Aufrichtfestes fröhlich und zufrieden, denn die Musik klang so, wie es heute in aller Welt Mode ist und gern gehört wird: mit verstärktem Bass. Im Rahmen andiner Höflichkeit wird man auch nie Kritik in Gegenwart von Aussenstehenden zu hören bekommen. Es scheint generell so, dass das neue Phänomen – *orquesta típica* ohne Geige – niemanden bekümmert ausser die Geiger aus ihnen höchst naheliegenden Gründen.

Ausserhalb des Fest-Zusammenhangs konnte man zwar kritische Bemerkungen hören, wenn man auf der Neuheit dieser Erscheinung bestand, aber nur von Seiten einiger Alter und der Musiker. Verschiedene Informanten sprachen sodann von einer weiteren Neuerung, die sich anbahne, weil sie die klangliche Präsenz einer ganzen *orquesta típica* und dazu noch die beliebten peruanischen Varianten karibisch geprägter Musik ermögliche, ohne dass dafür mehr als zwei oder drei Musiker engagiert werden müssten: Sie sprachen vom Keyboard, allenfalls begleitet von einem E-Bass und / oder einer Sängerin beziehungsweise einem Sänger. Also: Was ist los im Tal?

Ist es möglich, dass die einheimische Bevölkerung begonnen hat, sich vom andinen Traditionszusammenhang zu lösen? In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es genug gravierende, die ganze peruanische Gesellschaft erfassende Ereignisse, die eine solche Entwicklung einleuchtend erklären könnten, darunter eine Bodenreform in den Siebziger Jahren, die Landwirtschaftsland aus quasi-feudalen sowie andin-kommunalen Verhältnissen in modernes Kapital umwandelte, eine verstärkte Land-Stadtmigration, die verschiedene Ursachen aufwies, oder auch eine damit verbundene zuneh-

mende Übernahme alternativer Denk- und Lebensweisen zu einer als traditionell und andin verstandenen Lebensart.

Während sich allerdings die (nach wie vor noch nicht abgeschlossene) Landreform schlechterdings nur marktwirtschaftlich – also völlig unabhängig von andinen kosmologischen Erklärungsmustern – als Entstehung modernen, handelbaren Grundeigentums erklären lässt, können die Veränderungen im Zusammenhang mit Migration und Globalisierung auch im Rahmen einer andinen Weltansicht interpretiert werden.

Besonders die tiefgreifende Destabilisierung der peruanischen und vor allem der andinen Gesellschaft durch die Guerilla-Tätigkeit und den Abwehrkampf der Regierung zwischen 1980 und 1998 mit Risiken bis tief hinein in die Familien der betroffenen Bevölkerung lässt sich als eine Art grosse Zeitenwende unter andinen Vorzeichen interpretieren: eine Art *hatun tinku* (grosses Zusammentreffen zweier entgegengesetzter Mächte), das ein *pachakuti* (Umkehren des bisherigen Welten-Gleichgewichts) auslöst und die jetzt bekannte Welt auf den Kopf stellt oder noch stellen wird.

Anstatt nun eigene pro- oder kontra-andinistische Spekulationen über ablaufende und kommende Veränderungen im Mantaro-Tal anzustellen, möchte ich zum Abschluss einen versöhnlichen Versuch Jürgen Goltes aufgreifen, der die zwei sich widerstreitenden Erklärungsansätze miteinander verbindet und so das Konzept der andinen Kosmologie für die peruanische Gegenwart fruchtbar zu machen sucht. In einem Aufsatz (Golte 1996:519-31) resümiert er zuerst die beiden einander entgegengesetzten Interpretationsdiskurse andiner Realität und Ethnohistorie. Dabei bezeichnet er den einen als historischen Pragmatismus und den anderen als strukturalistisches Modell (nämlich andine Kosmologie); gemäss seiner Ansicht sollen sich die beiden Linien 'pragmatischer Geschichtsverlauf' und 'Geschichte als Realisation eines Strukturmodells' nicht widersprechen, sondern einander ergänzen (1996:528). Im Verlauf seiner Ausführungen stellt er zu diesem Zweck verschiedene Aspekte aus der andinen Vergangenheit und Gegenwart vor – unter anderem Moche-Abbildungen auf Vasen, gewisse Rituale, aber auch Ernährungsgewohnheiten, um zu demonstrieren, wie gewisse Ereignisse, bei denen (im andinen Verständnis) entgegengesetzte Pole einander begegnen und so die Möglichkeit für Veränderungen eröffnen, in denen sich ganz neue Verhältnisse etablieren können und nicht einfach nur die teilweise bis totale Umkehrung bestehender Verhältnisse, wie es das traditionelle andine Strukturmodell vorgibt (1996:522). Um es mit den Worten Goltes zu sagen:

Die orquesta típica im Internet

Klang- und Videoaufzeichnungen zur *orquesta típica* lassen sich im Internet leicht finden, etwa indem man auf einschlägigen Websites wie YouToube oder MySpace den Begriff *orquesta típica* ins Suchfeld eingibt. Zur Eingrenzung beziehungsweise Erweiterung dienen Begriffe wie *Peru*, *Huancayo* oder *Jauja*. Nützlich sind auch folgende musikstilistischen Suchwörter: *huayno* (für peruanische Tanzlieder aller Art), *wayño* (für dasselbe aus Bolivien), oder aber eines der folgenden: *huaylarsh* (bzw. *waylarsh* oder *huaylash* / *waylash*), auch *muliza* sowie *chonguinada* (evtl. *tunantada*). 'Ases de Huayucachi' und 'Ases de Huancayo' stehen für die beiden renommiertesten *orquestas típicas* des Mantaro-Tals. 'Picaflor de los Andes' ist der Künstlername eines berühmten Sängers der Region, der zeit seines Lebens gerne mit *orquestas típicas* auftrat. Die Trefferquoten sind allerdings nicht immer eindeutig und auch nicht vollständig, weil nicht alle raufgeladenen Aufzeichnungen vollständig oder gar richtig bezeichnet sind. Mit etwas Geduld erhält man jedoch einen reichhaltigen akustischen und visuellen Eindruck zur *orquesta típica* und ihrem Umfeld.

Wenig verlässlich ist zurzeit dagegen Wikipedia (in allen mir zugänglichen Sprachen Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Portugiesisch und – natürlich – Spanisch) in diesem Zusammenhang, da die bisher von mir eingesehenen Einträge oft parteiischer Natur sind, sei es von Seiten folkloristischer Organisationen mit puristischen, d.h. normierenden Erklärungsansätzen, sei es von Seiten unbekannter Autoren, deren Beiträge bezüglich wissenschaftlicher oder auch journalistischer Qualität nicht überprüft werden können.

In dieser Form ist es perfekt möglich, die anscheinend unveränderlichen Verhältnisse zu überwinden, die auf eine Ordnung von homologisierten Kategorien in entgegengesetzten Paaren reduziert sind; die Begegnung dieser Paare in einer konkreten historischen Situation wäre denkbar und könnte jede Art von Wandel in den historischen Macht-Beziehungen begründen. (1996:522; Übers. D.R.)¹³

Diesem Erklärungsansatz zufolge liesse sich auf die im Titel gestellte Frage eine verhältnismässig tröstliche Antwort geben etwa in folgendem Sinne: Aufgrund des letzten *hatun tinku* (des Zusammenstosses zwischen einer peruanischen Guerillabewegung und der ebenso peruanischen Staatsmacht ca. 1980–1999) befinden wir uns jetzt in der Phase *pachakuti*, die unter anderen, wichtigeren Konsequenzen auch Änderungen bei der *orquesta típica* zur Folge hat, die möglicherweise zum Verschwinden der Geige (und allenfalls Harfe) führen. Ihre strukturelle Funktion würde aber durch etwas Neues ausgefüllt, das man bisher lediglich noch nicht sehen kann: von einem neuen – oder auch (ur-)alten – Instrumentenpaar vielleicht?

Persönlich neige ich allerdings zu einer eher pragmatischen, das heisst wenig tröstlichen Ansicht, dass sich die Veränderungen in der *orquesta típica* oder im Gebrauch der Violine mit den gravierenden und nachhaltigen, aber einheimischen Veränderungen der letzten Jahrzehnte in Peru und den Anden nicht genügend erklären lassen. Inwiefern diese Ereignisse und Prozesse die andine Kosmologie und infolgedessen sowohl Identität wie auch kulturelle Praxis der Hochland-Bevölkerung beeinflussen und verändern, muss jedoch noch genauer beobachtet und untersucht werden.

Literatur

Arguedas, José Maria

1966 «Raúl García: Un intérprete de la música completa de Ayacucho». *Dominical* (Sonntagsbeilage von *El Comercio*), Ausgabe vom 26. Juli 1966

Baumann, Max Peter [Hrsg.]

1994 *Kosmos der Anden: Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*. München: Diederichs

Die Beiträge verschiedener Autoren bieten eine für Musikethnologen gute Einführung in die im Titel genannte Thematik.

In Peru und Bolivien geht die Debatte um die andine Kosmologie gegenwärtig allerdings noch wesentlich weiter und erfasst mittlerweile auch populistische politische Bewegungen, die an der realen Macht im Land partizipieren respektive möchten. Im Unterschied zum Sendero Luminoso, der Guerilla im Peru der Achtziger und Neunziger Jahre, ist eine aktuelle andinistische Bewegung um einen Ex-Militär und Vertreter dieses Indigenismus neuer, teilweise rassistischer Art,¹⁴ Ollanta Humala, nicht marxistisch, sondern millenaristisch orientiert (Hoffnung auf eine »Rückkehr des Inka«).

Bourdieu, Pierre

1976 *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. Frankfurt/M: Suhrkamp (1972^{franz.})

Golte, Jürgen

1996 «Una paradoja en la investigación etnohistórica andina», in M.P. Baumann (ed.), *Cosmología y Música en los Andes*. Frankfurt/M [etc.]: Vervuert, pp. 519-531

Mires Ortiz, Alfredo / Vélez Quevedo, Jorge

1989 *¡Música maestro! Instrumentos musicales en la tradición cajamarquina*. Cajamarca: Proyecto Enciclopedia Campesina

Romero, Raúl R.

2001 *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. New York etc.: Oxford UP

Taípe, Jesús R.

2008 «Alicia Maguiña: Criolla con alma andina». *Variedades: Semanario del Diario Oficial El Peruano* 89 (Ausg. 29.9.09):10-11. – Zip-Format zum Download:

www.elperuano.com.pe/edc/2008/09/29/var89.zip; Konsultation: 1. Mai 2009

Das Zitat im Original: «Sobre el huaylarsh [Maguiña] tiene varias observaciones: que las orquestas típicas del valle del Mantaro se han convertido en una suma de saxofones, lo cual carece de sentido cuando se presentan en un teatro. ›Le han ido quitado [sic] dulzura, belleza y armonía, y atentan contra la limpieza de la música«, enfatiza.»

Anmerkungen

- ¹ Der Aufsatz basiert auf einem ursprünglich 2006 in Sevilla am 52. Internationalen Amerikanistenkongress auf Spanisch gehaltenen Referat. Für die CH-EM Tagung wurde es stark überarbeitet und jetzt noch um die Endnoten erweitert.
- ² Da Ketschua ursprünglich eine rein orale Sprache war, gibt es für das Wort Wanka verschiedene Schreibweisen. Heute kann man eine starke ideologische Differenz ausmachen zwischen Autoren, die *wanka* verwenden, und anderen, die *huanca* vorziehen. Auch wenn aus einer Schreibweise nicht immer klar wird, wie jemand über das Folgende denkt, lässt sich festhalten: Modernisten und 'pro-mestizisch' Denkende schätzen die Formulierung *huanca*, während Konservative sowie Post-Modernisten und pro-*wanka* sowie (neo-) indigenistisch / pro-inkaistisch Denkende *wanka* vorziehen. Letztere stecken oft in einem unerkannten Dilemma, weil pro-inkaische Ideologien dem anti-inkaischen Geschichtsverständnis im Süden des Mantaro-Tals diametral entgegengesetzt sind.
Dies und andere repräsentative, kulturelle Praxen (im Sinne Bourdieus, siehe Endnote 3) offenbaren einen Diskurs über die andine Realität und Identität im Mantaro-Tal, hinter dem sich eigentlich ein Diskurs (oder gar Kampf) über die politische und die Repräsentationsmacht in der Region und darüber hinaus verbirgt. All dies ist nicht deklariertes Thema dieser kleinen Studie, sondern soll in einer im Entstehen begriffenen Dissertation zur Sprache kommen.
- ³ Die hier zugrundeliegenden theoretischen Aspekte von Kultur, Identität und Gesellschaft stützen sich vor allem auf die Ideen von Pierre Bourdieu, der seine komplexen sozio-kulturellen Konzepte auf die Individuen als Akteure zentrierte, die so teilweise ihr Schicksal selbst bestimmen, aber in einem sozio-ökonomischen Umfeld, das grösser als sie selbst ist. Bourdieu begann mit der Entwicklung seiner Konzeption in den frühen siebziger Jahren (siehe dazu Bourdieu 1976). – Zu Begriffen und zur Konzeption andiner Kosmologie siehe u.a. Baumann (1994).
- ⁴ Auch die Harfe gilt als heiliges Instrument, aber weder die Gitarre noch das Charango noch einige Aerophone. Relativ einfach lässt sich herleiten, dass diese Unterscheidung auf die Kolonialzeit und den nachhaltigen katholischen Einfluss in den Anden zurückgeht; aber das Resultat – der sakrale Charakter verschiedener Instrumente – ist für Mestizen und insbesondere für Indios nicht gar so christlich, wie man sich vorstellen könnte. Doch dies muss andernorts erörtert werden.
- ⁵ Kena und besonders Charango sowie ihre Spielweisen sind heute – unter dem indigenistischen und neo-indigenistischen Einfluss – aufgeladen mit Authentizität, sei es indianische, sei es mestizische, und dies nicht nur im Süden Perus und in Bolivien, sondern auch im Mantaro-Tal, wo die althergebrachten Flöten inklusive Kena seit längerem am Verschwinden begriffen sind und wo das Charango nie wirklich beheimatet war.
- ⁶ Mit Ausnahme der renommiertesten *orquestas típicas* mit einem fixen Minimum von 12 oder 16 Musikern sind es eigentlich die Vertragnehmer, die deren Anzahl gemäss ihren Finanzen bestimmen. Die Durchschnittsgage für einen Musiker beträgt pro vollen Einsatztag von mindestens acht oder mehr Stunden etwa 100 Soles (2009 ca. Fr. 40.-; plus Transport, Verpflegung und allfällige Unterbringung). Die Gage von durchschnittlich 100 Soles (unter Freunden mindestens 50 Soles) pro Musiker war über die letzten Jahrzehnte erstaunlich stabil und entspricht etwa 7 Tageslöhnen männlicher Landarbeiter.
- ⁷ Diese Schlussfolgerung findet sich allerdings weder bei Romero noch bei Arguedas.
- ⁸ Noch kürzlich fand sich ein Echo davon in der wöchentlichen Kulturbeilage «*Variedades*» der Regierungszeitung «*El Peruano*» vom 29.9.2008: Alicia Maguiña, eigentlich eine Vertreterin der *Criollo*-Musik wird dort vom Journalisten bezüglich der *orquesta típica* beim Tanz-Genre *huaylarsh* als Kritikerin zitiert: «[...] Sie meint dazu, dass sich die *orquestas típicas* des Mantaro-Tals in eine Masse von Saxophonen verwandelt hätten, was des Sinnes entbehre, wenn sie auf einer Bühne auftreten. «Sie haben ihm [dem *huaylarsh*] Süsse, Schönheit und Harmonie genommen und vergehen sich an der Reinheit der Musik», betont sie» (Taipe 2008:11).
- ⁹ Was dem generischen und grammatischen Geschlecht der Instrumente und ihrer Namen in allen lateinischen Sprachen entspricht und so ins Ketschua übernommen wurde.
- ¹⁰ Besonders erfreut war ich zunächst, dass damit der Beweis oder wenigstens ein starker Hinweis dafür gefunden war, dass der Modernisierungsprozess im Mantaro-Tal nicht vergleichbar ist mit Mestizisierungsprozessen andernorts unter – selbstverständlich nur teilweise gelingender – Ausgrenzung möglichst alles Indianischen, sondern einen eigenen Weg mit positiv wertender Integration traditioneller andiner Werte geht. Natürlich ist der Sachverhalt insgesamt komplizierter und es ist noch nicht ausgemacht, ob die sozialen und

kulturellen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts im Mantaro-Tal eher als andine (indianische) Modernisierung oder doch eher als (herkömmliche) Mestizierung zu verstehen sind.

- ¹¹ Das absolute Minimum sind natürlich Geige und Harfe beziehungsweise Geige / Harfe und Klarinette / Alt-sax oder zwei Klarinetten oder zwei Saxophone, aber bei bis zu sieben Instrumenten ist die Paarigkeit nicht wirklich vorgeschrieben. Und in allen diesen Fällen wird das Nicht-Erreichen der Zahl acht als 'Dualität im Gleichgewicht' als Konzession an die ungenügenden Finanzen des Festgebers akzeptiert, die sich selbst wieder damit begründen lässt, dass die aktuelle Epoche selbst defizient sei, verglichen mit einer früheren – nicht unbedingt inkaischen.
- ¹² Diese Beobachtung verdanke ich Claude Ferrier, dem Harfenisten – auch wenn sie für alle offensichtlich wird, wenn sie etwas Typisches und Altes in der vernakulären Musik der Anden suchen. Dies lässt sich leicht anhand vieler Tondokumente überprüfen, die vor etwa 1980 aufgenommen wurden. Siehe etwa die aufbewahrten Aufzeichnungen im Archiv des Musikethnologischen Instituts der Katholischen Universität in Lima, die eine der grössten Sammlungen der Welt an Feldaufnahmen der Anden besitzt.
- ¹³ Das aus der diachronen Pragmatisierung andiner Kosmologie entstehende Relativismus-Problem wird von Golte (1996) nicht angesprochen und muss wohl andernorts weiter ausgeführt werden.
- ¹⁴ Von Anhängern dieser Bewegung (*Partido Nacionalista Peruano*) wurden mir im Wahljahr 2006 – sie zog ins Parlament, nicht aber in die Regierung ein – ins Spanische übersetzte, aus dem Internet heruntergeladene Auszüge von Gobineaus vierbändigem *Essai sur l'inégalité des races* als relevante Grundlagen-Literatur für den andinen Neo-Indigenismus gezeigt und zur Lektüre empfohlen. Natürlich wurde die «andine Rasse», völlig losgelöst von Gobineau, positiv bewertet.

L'epica, tra tradizione orale e tradizione scritta

Marcello Sorce Keller¹

"During this century, as I say, the epic tradition has been saved for the world by, of all places, Hollywood."

(Jorge Luis Borges, in G. Plimton, a cura di, *Latin American Writers at Work – The Paris Review*, Marzo, 2003, Chapter I.)

"Cantami o Diva, del Pelide Achille l'ira funesta che infiniti addusse lutti agli Achei...", queste sono le parole di Vincenzo Monti (che da studenti ironicamente chiamavamo "il traduttore dei traduttori d'Omero", dato che egli non fece riferimento al testo greco) con cui inizia la sua traduzione dell'*Iliade*. Queste sono probabilmente anche le prime parole che vivide tornano in mente a tutti gli italofoeni in associazione al concetto di "poesia epica". La parola "epica" ci ricorda dunque in primo luogo l'*Iliade*, poi più generalmente Omero, Esiodo e anche, naturalmente, non appena mettiamo a fuoco i nostri ricordi scolastici, la poesia dell'Ariosto e del Tasso. Eppure, e la citazione di Jorge Luis Borges che ho posto all'inizio di questo scritto aiuta bene a ricordarlo, i territori dell'epica sono assai più vasti. Alcuni di essi, anche se assai meno emblematici di Omero, per esempio l'Ariosto, il Tasso e Cervantes, fanno pur sempre parte del proscenio nell'orizzonte letterario delle persone colte. Altri, penso invece a cicli epici quali la grand'epopea sumero-babilonese *Gilgamesch*, all'*Edda* finlandese, alla *Chanson de geste*, alla *Chanson de Roland*, al *Nibelungenlied* e, magari, al *Kalevala* finlandese, compilato nel 1935 da Elias Lönnrot e reso accessibile al pubblico italiano da Domenico Comparetti con un suo famoso studio del 1891, occupano solamente una posizione satellitare in quest'orizzonte. Dato poi che la formazione letteraria che ci è stata data è fondamentalmente eurocentrica, il *Ramayana* e il *Mahabharata* dell'India, e il *Shahnameh of Ferdowsi* Persiano, sono per i più solo dei nomi – quindi, non più nemmeno satelliti, ma planetoidi esterni all'orbita di Plutone.

Eppure, il campo dell'epica si estende ben oltre ancora, ben al di là della letteratura scritta; ed è forse qui che troviamo i suoi esempi più straordinari. Molte, infatti, furono e ancora sono le società non letterate che mantennero e mantengono la memoria dei loro miti attraverso canti epici trasmessi oralmente (si dice in inglese con bell'espressione: *by word of mouth*). Ed è proprio in questo ambito che possiamo cogliere una delle caratteristiche fondamentali dell'atteggiamento poetico epico – il suo forte legame con il processo orale nel quale affonda le radici. Del resto proprio da ciò ebbe origine la famosa "Questione omerica". Il primo a sollevarla, François Hedelin d'Aubignac, sostenne nel 1676 che l'*Iliade* era una raccolta di canti sparsi, elaborati nel tempo da numerosi aedi, giungendo così a negare che Omero, in quanto entità individuale, contrariamente a quanto si era sempre ritenuto, fosse mai esistito. Analoga opinione fu espressa nel Settecento da Giambattista Vico (adducendo come prove le numerose incongruenze linguistiche, cronologiche e storiche dei poemi). Queste valutazioni non furono tuttavia prese in seria considerazione fino a quando Friedrich A. Wolff, nel 1795, le ripropose nel *Prolegomena ad Homerum*. Dopo di lui le portò avanti la critica romantica, interpretando la produzione omerica alla luce della propria tesi sull'origine popolare della poesia epica. Quale fascino esercitasse la questione dell'oralità sui romantici lo si verifica appieno con James Macpherson (1736-1796), il quale pubblicò nel 1760 – attribuendoli al leggendario bardo gaelico Ossian figlio di Fingal (III desc. d.C.) – i cosiddetti *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language* e dichiarati come provenienti da un gruppo di manoscritti dei secoli XII-XVI. Poi nel 1765 i poemetti popolari apocritici di Macpherson, *Fingal* (1761) e *Tremora* (1762) furono ripubblicati insieme ai precedenti e pure attribuiti al mitico Ossian. Esplose così un fenomeno che pose le premesse per lo sviluppo dell'interesse romantico per la poesia e la letteratura "del popolo". A questi falsi canti di Ossian si affiancarono, però, nello stesso anno 1765 che ne vide la riedizione col nome del poeta, in qualità di solo "traduttore", le autentiche *Reliques of Ancient English Poetry*, antiche ballate scozzesi raccolte ed edite dal vescovo anglicano Thomas Percy.

Ritornando ad Omero, oggi è dato per acquisito che i 27.000 versi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* furono a lungo tramandati oralmente prima di trovare la loro forma scritta. I poemi omerici costituiscono

quindi un vero e proprio ponte tra due mondi, quello della tradizione orale e quello della scrittura e costituiscono dunque uno degli esempi più affascinanti di quel processo di “letterarizzazione” che, in Occidente è rappresentato al suo meglio prima nell’epica omerica e poi nel canto Gregoriano il quale pure, dopo un processo generativo che ebbe luogo per alcuni secoli in ambito orale, approdò alla notazione.

Il carattere intrinsecamente orale della poesia epica è peraltro reso evidente dal fatto che, anche quando essa è chiaramente il prodotto di un poeta individuale e letterato (quando a monte di essa c’è dunque il *Kunstwollen* di Alois Riegl, vale a dire “l’intenzione estetica” tipica dell’autore letterato), essa tende spesso ad “oralizzarsi, a filtrare nelle tradizioni orali, dove acquisisce quello che il musicologo Walter Wiora chiamava *zweites Dasein* (un suo secondo modo di essere). Questo è il caso, per esempio, in Italia, del “cantar ottave” nel Maggio drammatico: cantare strofe di poemi epici e particolarmente dell’*Orlando Furioso*, servendosi di tipi melodici prefissati (schemi di procedere melodico, adattabili secondo l’occasione e le situazioni metriche) ai quali si erano anche dati nomi quali: la Romanesca, il Ruggiero, la Follia. In questo caso abbiamo dunque un processo di “oralizzazione”, di segno contrario a quello citato prima della “letterarizzazione”. I “cantori in ottava rima” manifestano la loro creatività estemporanea in modo simultaneo e coordinato sia nel testo poetico che nella componente musicale e comunemente osservano un obbligo di rima secondo il quale l’inizio di ogni ottava deve rimare con il distico di chiusura dell’ottava precedente, secondo lo schema ABA-BABCC/CDCDCDEE.

A proposito di “oralizzazione” è interessante ricordare l’interpretazione che ne venne data in ambito austro-tedesco. Infatti, la persistente visibilità di questi fenomeni in quest’ambito linguistico-culturale, indusse i folkloristi della scuola positivista, a formulare la cosiddetta *Rezeptionstheorie* (John Meier e Hans Naumann in primo luogo) e a ritenere che nella *Volksmusik* non vi fosse altro che *gesunkenes Kulturgut* (migrazione e decadimento) di prodotti dell’alta cultura. Si sarebbe trattato, secondo loro, di un tipo di “discesa” che implicherebbe addirittura una considerevole misura di distorsione o di degrado, come risultante di *zersingen*: usura generata dal cantare e “ri-cantare” senza riferimento alla pagina scritta (il termine corrispondente adoperato dai folkloristi inglesi fu *wearing-down*). Uno dei sostenitori della *Rezeptionstheorie*, E. Hoffman-Kreyer, arrivò addirittura ad affermare “Das Volk produziert nicht, es reproduziert nur”. Si sosteneva così la sostanziale non-creatività dei ceti sociali illetterati. La *Rezeptionstheorie*, dunque, non comprese che la ricezione in ambito orale di un testo (letterario e/o musicale originariamente scritto) non è un fatto passivo e meccanico ma, al contrario, un processo selettivo in cui gusto, senso della forma, e generale atteggiamento nei confronti dell’arte si esplicano creativamente. Il cosiddetto *zersingen* non è quindi altro che l’espressione di un processo creativo che riplasma un prodotto originariamente estraneo in un altro che, a metamorfosi avvenuta, può a buon diritto convivere con quelli che già da tempo fanno parte della tradizione di accoglienza.

Entrambi i processi di oralizzazione e di letterarizzazione sono assai frequenti ovunque (per esempio, anche, nel campo del melodramma italiano) e stanno testimoniare come tra i settori della tradizione orale e di quella scritta non siano ermeticamente sigillati e mutuamente esclusivi come si potrebbe ritenere (in *Music in the Romantic Era*, del 1947, Alfred Einstein ricorda come a Brahms fosse capitato di vedere uno dei suoi *Lieder*, *In stiller Nacht*, pubblicato in alcune raccolte di canti popolari; da buon romantico qual’era, fu molto gratificato dal pensare che una sua composizione potesse vivere nella musicalità collettiva suopopolo). Oggi comunque si è tutti convinti che la trasmissione orale e quella scritta non sono fenomeni antitetici e mutualmente escussivi, così come ritenevano i primi studiosi della questione omerica, dal Vico, a Friedrich Wolf, al Lachmann.

Un aspetto interessante della questione omerica (nella quale naturalmente non entro più di tanto, perché di essa conosco solo quanto interessa l’epica e la trasmissione orale, dal punto di vista dell’etnomusicologia) è che essa per la prima volta contesta esprime l’idea veramente occidentale che ogni produzione poetica debba fare capo ad un “autore” individuale. La questione omerica quindi, non sarebbe pensabile come “questione”, per esempio nell’ambito della cultura indiana, a proposito del *Ramayana* e *Mahabharata*.

Ma torniamo all'oralità per osservare che di tradizioni epiche oralmente tramandate ne esistono in tutto il pianeta. Che sia così, può bastare a indicarlo anche una parziale elencazione dei repertori e dei loro nomi: in Grecia i canti a contenuto epico prendono il nome di "canti kleftici", in Ukraina si chiamano "dumy", in Georgia "mestwrebi", in Russia "bylini", in Romania "hora lunga", tra gli Ainu del Giappone essi prendono il nome di "yukar", ecc. ecc. Il genere epico è quello più estesamente diffuso e, quindi, il più caratterizzante delle tradizioni orali dell'Asia Centrale. È interessante anche notare che esistono aree culturali nelle quali sono invece, se non assenti, fortemente marginali, per esempio, nei paesi di lingua inglese. Quando si parla di canti epici si intende, ovviamente, canti narrativi a lunga gittata (possono durare anche ore) e nei quali, per usare la classificazione dei generi letterari di Northrop Frye, il protagonista può essere superiore agli altri, ma non all'ambiente (nel mito, invece l'eroe, il protagonista, può essere nettamente superiore sia agli altri che all'ambiente, e allora abbiamo non più l'epica ma piuttosto il "mito". I canti epici hanno tutti la caratteristica di non essere strofici ma basati sul singolo verso e ogni verso offre un'idea completa, o una parte completa di un'idea maggiore, e questa è sovente riesposta con altre parole nel verso seguente.

I canti epici sono spesso basati su di un numero limitato pochi "tipi melodici" costantemente utilizzati e riutilizzabili all'interno di ogni singola tradizione (nel Kalevala il più noto tra questi tipi melodici viene chiamato, significativamente, la "melodia Kalevala") e sono spesso accompagnati da uno strumento musicale, in Finlandia dal *kantele* (un tipo di salterio), in Bosnia e Montenegro dal *gusle* (un cordofono monocorde ad arco), in Grecia dal *bouzouki* (cordofono a corde pizzicate da un plettro) e in Corsica dal violino. Il canto epico, specie nell'area Mediterranea, è spesso fortemente melismatico (p. es. le *Saetas* dell'Andalusia), cioè, fa uso di più note per ogni sillaba, di cioè di quello che nel canto gregoriano vengono chiamati "melismi". La narrazione tratta in genere una serie di eventi relativi alle gesta di un solo eroe, viene proposta da narratori/esecutori professionisti o semi-professionisti (veri e propri "rapsodi"), capaci di agganciare l'attenzione del pubblico a volte letteralmente per ore. Nello *Ione*, Platone paragona appropriatamente l'effetto del rapsodo che avvince il pubblico con la sua vivida narrazione di scene epiche a quello di una calamita su degli anelli di ferro!

Il canto epico si basa inoltre su di una tecnica detta "formulaica" (e di ciò sarà utile dire qualcosa in più tra poco), e si tratta di un repertorio che viene giudicato, dai folcloristi e dagli studiosi di letteratura comparata, come dalle radici assai più antiche di quello delle "ballate" (canti narrativi, anche detti in italiano "canti epico-lirici", in inglese *ballads*, in cui gli elementi epici coabitano con una forte componente lirica e, in ogni caso, mettendo insieme numerose ballate non è possibile costruire dei "cicli" e, quindi, delle entità narrative estese composte da grandi episodi collegabili tra loro).

La questione della composizione "formulaica" ci conduce ad un tema che pochi al di là degli specialisti di folklore e di studi classici conoscono ed è quella dello studio del canto epico dei "guslari" (suonatori di "gusle") nel Montenegro condotto da Milman Parry e Albert B. Lord, verso la metà del secolo scorso, e della loro opinione che il repertorio di questi bardi, capaci di produrre extempore delle performance epiche della durata di qualche ora, rappresenti l'ultimo stadio conosciuto di una tradizione che ha le sue radici proprio in quella omerica.

Una motivata valutazione, basata su di un'accurata analisi delle caratteristiche del testo, dell'origine "orale" dei poemi omerici, fu prodotta da Milman Parry (1902-1935), il quale riuscì a mostrare in modo convincente che essi fanno uso costante di formule fisse, ed espressioni ripetitive che soddisfano principalmente esigenze metriche e che all'aedo recitante sicuramente consentivano non solo una più facile memorizzazione ma anche un processo di composizione "orale". Il suo studente Albert B. Lord, poi come lui Parry professore ad Harvard, partendo dal lavoro di Parry riuscì rivoluzionare la questione omerica così come era stata trattata da generazione di studiosi di letteratura classica, i quali avevano studiato l'*Iliade* e l'*Odissea* partendo dal presupposto che a monte di queste opere ci fosse un autore, nel senso moderno della parola e, per giustificare questa presupposizione ricorrevano alle "costruzioni più ingegnose" per spiegare le caratteristiche peculiari del linguaggio omerico e delle caratteristiche della narrazione. Lord affermò che i classicisti (lui invece era un folclorista e uno studioso di

letteratura comparata e slavistica), non potendosi scostare dall'idea di un autore che stendesse su carta la propria creazione "non riuscirono a rendersi conto che potesse esserci un altro modo di comporre un poema che non fosse quello noto alla loro esperienza". Albert B. Lord era partito dallo studio della composizione estemporanea di canti epici in Serbia e Montenegro. Arrivò alla convinzione che la composizione estemporanea, oltre che essere basata su di un repertorio di elementi narrativi attinti dalla tradizione, si realizzava attraverso un abile uso di "formule" e per questo parlò proprio di "composizione per formule" (*formulaic composition*). Per formula Lord intendeva un gruppo di parole regolarmente impiegate, quando le stesse condizioni metriche si ripresentavano, e capaci di esprimere una breve essenziale idea. La "composizione per formule, così lui spiegò, consiste nel costruire versi e semi-versi sulla base di formule stereotipe che vanno combinate di volta in volta secondo le esigenze narrative del contesto. I temi della narrazione, a loro volta, sono gruppi di idee regolarmente usate nel racconto di una vicenda e utilizzabili anche quando si raccontano vicende simili. Questo si verificava nei canti epici dei guslari e questo stesso processo Lord riconobbe nelle caratteristiche narrative dei poemi omerici.

Una cosa è sicura, che le formule sono ubiquite e ricorrenti nelle narrazioni epiche di ogni tradizione. In rapporto al *Kalevala* Comparetti descrive il loro uso (peraltro non ne colse l'essenzialità per il canto epico in generale e per il suo processo compositivo, come fece Lord invece, spiegando così come potesse un bardo produrre una esecuzione della durata di alcune ore) in modo assai poetico, dicendo: "Il cantore, il laulaja ripete e crea ad un tempo; la massa di canti che ha nella mente considera e sente come cosa di tutti e sua; è quella il suo sapere, il suo esemplare, la sua materia e ad un tempo il suo ordigno nell'opera propria. Versi di un canto che noi diremmo lirico ei contesse con un canto che diremmo epico o magico, e fa anche l'inverso: ei procede in ciò liberamente, come chi impiega per varie occasioni le parole, le frasi, le formole di un linguaggio che è proprietà di tutti e da tutti inteso. Per questo diritto che i cantori sentono di avere, e assai usano, per la natural vicenda pure che deve subire una poesia commessa alla memoria e propagantesi solo oralmente, grandissimo è il numero delle varianti che ciascun canto presenta, non solo differendo da cantore a cantore, ma anche un cantore stesso non mai ripetendo due volte lo stesso canto in modo precisamente uguale, o anche dando oggi legati assieme e combinati in uno canti che ieri dava separati e distinti." (Comparetti, *Il Kalevala*, op. cit., p. 45-46).

Albert B. Lord, assai accortamente, non parla mai di "improvvisazione", una parola che può causare fraintendimenti di ogni genere perché, quando non è usata da chi abbia familiarità con l'esperienza del produrre musica o poesia in modo estemporaneo, comunica l'impressione che l'artista eserciti una forma di creatività libera al massimo grado, al limite dell'anarchia. L'estemporaneità è, invece, sempre e ovunque governata da costrizioni di tipo stilistico e costruttivo che provengono dalla tradizione di riferimento. C'è anche da aggiungere, e mi ricollego a quanto detto precedentemente in queste pagine, che "oralità" e "scrittura" sono tipi ideali nel senso inteso da Max Weber, cioè, nella loro forma pura e assoluta, non esistono nella realtà. Improvvisazione e interpretazione di un testo (che esso sia scritto o sia un "oggetto mentale") possono essere dunque considerati come estremi di un continuum, all'interno del quale esistono infinite graduazioni di casi non ideali ma, invece, "reali". Non esiste dunque l'improvvisazione totale, come non esiste la riproduzione totale e completa di un testo scritto (esiste naturalmente la riproduzione fonografica di un brano; ma anche in questo caso, il processo della ricezione crea delle differenze...).

Comunque, anche se mai usa il termine "improvvisazione", Albert B. Lord spiega chiaramente come l'abilità di comporre rapidamente dei guslari si basi sì sulla preventiva memorizzazione di numerosissime formule stereotipe, ma anche e soprattutto nel saperne creare di nuove per analogia usando gli schemi consolidate dall'uso tradizionale.

Occorre aggiungere ora che le teorie di Milman Parry e Albert B. Lord, non sono unanimemente accettate. Più volte voci critiche hanno osservato che un'alta concentrazione di formule stereotype sono riscontrabili anche in poesie e poemi composti da un autore letterato. Si è così sostenuto che la semplice presenza di un linguaggio fortemente ricco di formule non costituisce una prova della sua origine nel processo orale. Tutto ciò è certamente vero. È però altrettanto vero che la composizione estemporanea

di entità narrative di lunga gittata non è possibile e, quindi, non si riscontra mai, in assenza di procedimenti formulaici. Rimane quindi assai bella e avvincente la tesi di Parry Lord che Omero possa essere semplicemente stato un aedo, erede di una ricca tradizione il quale, vissuto nel momento in cui la poesia sempre più cominciava ad essere scritta, decise di trascrivere le proprie performance orali a loro volta nutrite dal repertorio narrativo della tradizione nella quale era cresciuto. Qualcosa di simile ad Omero fece in tempi moderni Elias Lönnrot assemblando il Kalevala – solo che lui non era un bardo e utilizzò quindi solo le performance altrui. Similmente avvenne di certo con il canto Gregoriano quando la notazione musicale cominciò ad essere intesa come una guida prescrittiva e non più come un semplice aiuto mnemonico e numerosi portatori della tradizione iniziarono a scriverlo. In tempo molto più recenti, in pieno periodo romantico, Clara Schumann, che aveva sempre improvvisato, decise di trascrivere alcune di queste sue performances e nacquero così i suoi preludi (Valerie Woodring Goertzen, op.cit.). I passaggi tra l'oralità e la scrittura, e viceversa, costituiscono uno dei processi più affascinanti e forse più caratteristici della cultura occidentale. Certamente il campo dell'epica è uno di quelli in cui queste transizioni e ri-transizioni possono meglio essere viste e studiate. Ma non dimentichiamo comunque che – come Borges ci aiuta a ricordare – l'epica è tutto questo e, come anche gli altri contributi per questo numero di *Cenobio* ben mostrano, molto altro ancora.

Bibliografia

Comparetti, Domenico

1891 *Il Kalevala o la poesia tradizionale dei Finni. Studio storico critico sulle origini delle grandi epopee nazionali*, (Ristampa anastatica, Milano, Guerini e Associati 1989)

Edda

1964 *Edda (Die)*, Übertragen von Felix Genzmer, Düsseldorf/Köln, Eugen Diederich Verlag

Kesich, Giovanni

1986 *I poeti contadini* (con il saggio "Cantar l'ottava" di Maurizio Agamennone), Roma, Bulzoni

Frye, Northrop

1957 *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957

Woodring Goertzen, Valerie

1998 "Clara Schumann's Preludes", in *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 237-260

Lindahl, Carl

1979 "Recent Folkloric Approaches to Oral-Formulaic Theory," *Folklore preprints Series*, Vol. 6, No. 5, pp. 1-20

Lord, Albert B.

1960 *The Singer of Tales*, New York, Atheneum, (Reprint 1971)

Magrini, Tullia (a cura di)

1992 *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, Bologna, Edizioni Analisi

Nettl, Bruno / Russell, Melinda

1994 *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998. Charles Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca & London, Cornell Univ. Press

Parry, Milman

1930 "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, I: Homer and Homeric Style", *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. XLI, pp. 37-147

1932 "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry", ibidem, Vol. XLIII, pp. 1-30

Pressing, Jeff

1988 "Improvisation: Methods and Models", in John A. Sloboda, *Generative Process in Music - The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, Oxford, Clarendon Press, pp. 129-178

Nota

¹ Questo articolo è comparso l'anno scorso in *Cenobio* (LXVII, 2008, no. 4, pp. 39-48), una bella rivista di cultura generale, ma non letta specificamente da studiosi di folklore e di etnomusicologia. Per questa ragione sono ben lieto che possa comparire adesso anche in questo Bollettino della GVS/CH-EM, in modo da essere più facilmente accessibile alle persone che condividono i miei interessi.

Confréries et minorités religieuses du Kurdistan et leur univers musical

Barzan Yassin

Le Kurdistan est un territoire culturel partagé par quatre pays, la Turquie, l'Iran, l'Irak¹ et la Syrie. Divisé par des frontières politiques qui ont été déterminées par les puissants vainqueurs après la première guerre mondiale, le territoire rassemble une population d'une même identité culturelle, historique et linguistique qui est subdivisée en plusieurs dialectes. Sur son territoire vivent aussi des Assyro chaldéens, des Turkmènes et des Arabes, générant un espace de diversité culturelle très riche.

Musée des religions, le Kurdistan est souvent cité dans les médias du monde entier pour les horreurs infligées par les divers régimes qui le divisent. Si ses ressources naturelles sont bien connues, en revanche ses richesses culturelles sont ignorées ou mal identifiées parce que très souvent assimilées aux cultures des quatre pays qui se partagent son territoire. Géographiquement, c'est une région très riche dans tous les domaines. Elle fut le berceau de plusieurs civilisations remontant à la nuit des temps et dont les Kurdes sont issus.

Sur le territoire kurde, non seulement les dialectes et les tribus se déclinent au pluriel mais également les religions. Certaines, très anciennes et antérieures à l'Islam comme le Mithraïsme, le Mazdéisme, le Zoroastrisme, le Judaïsme et le Christianisme, ont cohabité plus ou moins harmonieusement des siècles durant². Si certaines ont disparu, d'autres en revanche se sont fondues non sans laisser des traces encore visibles dans les traditions et les croyances locales. Les dernières religions des Kurdes avant qu'ils ne se tournent majoritairement vers l'Islam furent le Zoroastrisme, le Christianisme et le Judaïsme.

Une partie importante du répertoire musical kurde a hérité non seulement du patrimoine des anciennes cultures et religions du passé, mais s'est enrichie ou s'est modifiée au contact des nouvelles religions. Cette mosaïque religieuse trouve un écho dans certains événements historiques et religieux, par exemple l'épisode de l'arche de Noé qui, selon la Bible, s'échoua sur les flancs du Mont Ararat, autrefois lieu de culte des Zoroastriens, alors que les traditions locales chrétiennes, musulmanes et yézidi s'accordent sur le Mont Djoudi³. Le Coran confirme que cet événement se produisit sur le Mont Djoudi situé au Nord de la frontière Sud-est de la Turquie (Kurdistan de Turquie)⁴. De même, sur le sommet du Djoudi, il y a un grand sanctuaire (ziaretgah ou mazargah), où chaque année au moins d'août, une grande fête a lieu à laquelle prennent part des milliers de Musulmans, Chrétiens et Yézidi, qui grimpent par un sentier très abrupt jusqu'au sommet à 7000 pieds sous la chaleur accablante de l'été, pour rendre hommage à Noé⁵. De son côté, un auteur russe⁶ rapporte que « Noé commença à construire l'arche près du village d'Aïn Spiyna » qui se trouve dans le Cheikan à quinze kilomètres de Badrieh et à soixante kilomètres de Mossoul (Kurdistan d'Irak)⁷.

De nos jours, les Kurdes sont largement islamisés et en majorité sunnites et de rite chaféite, suivis par les chiites installés principalement au Kurdistan d'Iran et les Qizil-bash ou Alévi, qui eux résident principalement au Kurdistan de Turquie. Les autres se partagent entre minorités chrétiennes (nestoriens et assyriens), juives, yézidi et diverses confréries.

Musique et mystique, des liens très anciens au Kurdistan

Musique et religion unies par de nombreux liens ont marqué de manière considérable la musique kurde. Cette dernière inséparable du chant et le chant de la poésie, a été par excellence le mode d'expression de la mystique depuis Zoroastre (Zardasht en kurde).

Très ancienne, elle tire son expression à la fois de la nature et des cérémonies de temple si bien que bon nombre de musiciens traditionnels et de musiciens religieux encore vivants revendiquent ce patrimoine unique, hérité d'un passé lointain. C'est ainsi que la vie religieuse kurde a su protéger une

grande partie de l'immense richesse musicale de l'antique Iran et des civilisations de la Mésopotamie.

Les premiers textes soufis en persan l'expriment dès le X^e siècle, mais il faut remonter sans doute à des temps bien plus anciens où les prêtres mazdéens pratiquaient l'incantation, de sorte que le nom même de Zoroastre évoquait la fonction sacrée de chantre. Tandis que le paradis était appelé « la maison des chants ». Près de vingt siècles plus tard, Rûmi évoque la maison de l'amour divin, dont les murs et les portes sont faits de musique, de mélodies et de poésies.⁸.

L'avènement de l'Islam

L'arrivée de l'Islam au Kurdistan au VII^e siècle a changé beaucoup de coutumes et de traditions. Il est aisé de constater les transformations engendrées dans une culture lorsque dans son histoire le peuple est amené à adopter une nouvelle religion, perdant ainsi une grande partie de ses anciennes racines culturelles.

Si les docteurs de la Foi ont contrôlé la créativité et l'expression artistique c'est aussi dans la perspective de maintenir le pouvoir car, selon eux, la beauté paraît suspecte voire diabolique lorsqu'elle ne s'adresse pas au divin. De ce fait, l'interdiction de la musique eut pour conséquence d'amoindrir son prestige et son éclat. Pourtant, le mysticisme et l'amour de la musique ont profondément imprégné le tempérament kurde tant dans le passé que dans le présent.

Chez les Kurdes, Sunnisme et Chiisme se confondent avec Soufisme. Sur le plan du contenu religieux, les mouvements des différents Chiismes s'inspireront nettement du néoplatonisme grec mais surtout de la religion des Mages⁹. Le soufisme a été le grand protecteur de la musique et grâce à sa tolérance, une partie importante de l'héritage musical passé a pu être conservée dans la culture kurde. Une préservation du patrimoine religieux rendue possible également par la naissance d'autres formes religieuses proches du Zoroastrisme comme le Yézidisme, la confrérie des Yarsan ou « Ahl-i haqq » littéralement « Fidèles de Vérité » ou encore par la présence des Alévi qui ont protégé à eux seuls une grande partie du répertoire religieux.

L'influence de l'Islam au Kurdistan et l'application de la chariia dans la foi ont transformé certaines musiques profanes en musique sacrée par l'intermédiaire de musiciens religieux ce qui a contribué à leur sauvegarde. Notons également, qu'après l'avènement de l'Islam, les Kurdes réussirent à conserver leur culture et leur connaissance musicale de deux manières; d'une part en ayant recours aux rituels religieux présents parmi certaines sectes et d'autre part en adaptant la musique religieuse du passé (en changeant le texte originel pour un texte profane), mais aussi les traditions musicales de la vie profane. Par ailleurs, chaque communauté religieuse ou chaque région possédaient et possèdent encore un instrument de prédilection indispensable qu'elles utilisent dans les cérémonies rituelles et durant les fêtes sociales.

Musique dans les confréries religieuses

Avec l'avènement de l'Islam, la musique a été réduite aux instruments peu sonores. En butte aux religieux, la musique s'est faite discrète, aussi les soufis jouent des instruments de peu « d'étendue sonore » tels que le blur ou le shabâba, une sorte de flûte utilisée par les Yézidi, ou le tanbur joué par les Yarsan.

La confrérie sunnite Qaderi pratique les chants sacrés en s'accompagnant du daf. Soulignons qu'elle emploie aussi le yaktapla¹⁰ et le sanj¹¹. L'utilisation de ces percussions puissantes montre combien cette branche influente de l'Islam sunnite était protégée contre des forces orthodoxes.

Bien que l'Islam sunnite condamne l'usage d'instruments musicaux et ne reconnaisse que la voix humaine pour seul auxiliaire dans les cérémonies religieuses, l'importance de la confrérie Qaderi est telle qu'elle incita tout naturellement l'Islam orthodoxe à utiliser dans leurs mélodies rythmées certains instruments à percussion comme le daf et le yaktapla qui sont utilisés dans la cérémonie pour la naissance du Prophète. Aujourd'hui encore, les religions et les confréries du Kurdistan font usage de

la musique qui constitue une part importante des rituels dans leurs cérémonies.

Les confréries kurdes d'influences chiïtes, quant à elles, utilisent des instruments à cordes à manche long, comme le tanbur, le saz et parfois le kemantché. Quant ces confréries n'étaient pas en confrontation et sous les menaces des orthodoxes de l'Islam, elles utilisaient aussi parfois le daf et le zurna.

Le peuple kurde est considéré actuellement comme musulman, mais son Islam a toujours été particulier. En effet, dû à l'attachement des Kurdes à leurs racines et à des croyances et pratiques culturelles du passé, ils ont cherché à affirmer leur identité de manière singulière. Il suffit de regarder la diversité de sectes ou de confréries mystiques qu'ils ont fondées.

Cependant, leurs croyances érigées sur fond d'organisation tribale de la société et sur des entités géographiques régionales, n'ont pas favorisé leur rapprochement sous la bannière d'une seule tendance religieuse, dans une période où seule la religion était le facteur d'unification et de valorisation d'un peuple. Beaucoup de ces minorités religieuses et des confréries mystiques se sont isolées dans les montagnes ou se sont fondues dans les grandes villes en s'assimilant à la population avec l'idée de se protéger des attaques perpétuelles de l'orthodoxie de l'Islam¹².

Les confréries sunnites

Les confréries sont des ordres soufis formés autour d'un maître. Le terme désigne les paroles et les actes du Prophète donnés comme exemple comme bases de la Loi. Ils reconnaissent les quatre premiers khalifes, n'attribuent aucune fonction religieuse ou politique particulière aux descendants d'Ali, gendre du Prophète, et adhèrent à l'une des quatre écoles juridiques sunnites¹³. Il existe deux grandes confréries d'inspiration sunnite chez les Kurdes : les Qaderi et les Naqshbandi.

La tarîqat Qaderi est une confrérie mystique dont l'origine remonte à un saint très populaire de l'Islam oriental nommé Abdulqadr-y Gailâni (1077-1166) et d'origine kurde. La légende en a fait un personnage surnaturel, invoqué plus qu'aucun autre saint musulman, d'où son nom de ghaws « secours ultime ». Vers 1300, le petit-fils d'Abdulqader y introduisit la pratique du zikr et du samâ ou « l'écoute mystique ».

Les mélodies des chants qaderi ne jouent aucun rôle dans le zikr, l'importance est donnée au daf dont le rythme se confond avec les paroles des chants et crée un état de hal (transe). Le rôle du daf est donc essentiel. Pour cela, chaque communauté qaderi a ses propres mélodies pour chanter dans les moments de zikr. Le timbre du daf qaderi est énergique et puissant. Le tambour, par sa forme ronde, est chargé de significations symboliques, chères aux soufi. L'idée du cercle évoque chez eux le mouvement infini du cosmos et de la vie humaine, suggéré par leur danse tournoyante, par laquelle ils réalisent leur désir d'union avec Dieu¹⁴. Abdul Karim al-Kasnazani, le plus grand cheikh des Qaderi en Irak est kurde. Lors de ses déplacements, on accomplit devant lui un grand zikr qui comprend jusqu'à vingt daf.

Quant à la tarîqa Naqshbandi, elle est une branche fidèle à la sunna qui honore la chariia. Des maîtres illustres en Asie Centrale, en Inde et au Kurdistan ont contribué à développer son contenu et ses structures, la Naqshbandiyya-Mujaddidiyya-Khalidiyya. La confrérie exige deux conditions de ses disciples : suivre le chemin du Prophète et le respect total pour le cheikh qui dirige la tarîqa, car il est le délégué du Prophète sur le chemin du zikr¹⁵ pour arriver à Dieu. Cet ordre mystique fut fondé au XIV^e siècle, mais ne se popularisa d'une manière générale au Kurdistan qu'au début du XIX^e siècle. Aujourd'hui, c'est la plus puissante des confréries mystiques. Le terme Naqshband est d'origine persane-kurde, il signifie « impression de l'image (pour qu'elle demeure) », « peintre » ou « celui qui dessine des tableaux incomparables de la Science Divine ». La plupart des auteurs s'accordent à penser qu'il s'agit là d'un surnom attribué à Baha al-Din¹⁶ (1317-1389) natif de Bukhara. C'est le fondateur de la confrérie qui vit le nom d'Allah se graver dans son cœur et qui a créé une pratique purement mentale du zikr. Après lui, vint Mawlânâ Khalid (1779 - 1827) qui devint alors mourshid (le guide spirituel) de la doctrine¹⁷.

Selon M. Admons, au Kurdistan irakien, les Naqshi seraient plus portés vers l'extrémisme que les Qadarites ; mais le même auteur affirme que dans le Sud, tout du moins, les premiers sont appelés de préférence soufi, et les seconds derviche. L'ordre naqshbandi hostile à la pratique de la musique et de la danse se distingue par le zikr silencieux, opposé au zikr à haute voix.

Les confréries chiïtes

Partisans d'Ali, les chiïtes soutiennent que ce dernier avait un droit divin au khalifat, c'est-à-dire à la succession du Prophète. Ils considèrent donc Ali comme leur autorité spirituelle. Le chiïsme fit son apparition peu après la mort de Mohammed, dans le refus d'admettre la légitimité des trois premiers khalifes et des dynasties qui leur succédèrent.

Parmi ces confréries, les Yarsan sont plus volontiers connus en Occident sous l'appellation d'Ahl-i haqq (les gens ou adeptes de la Vérité ou gens de l'Absolu), Haqq signifiant vérité (véracité) et justice dans la langue courante, mais c'est aussi l'un des noms d'Allah. Yari, ou Yarsan, est le nom par lequel ils se font appeler. Yar est le bien aimé, Yarsan est le lieu des adeptes.

Les Chiïtes duodécimains d'Iran appellent Ali Ilahi « les adorateurs d'Ali », une secte hétérodoxe qui, comme les Druzes ou les Nusayrî, se tient aux franges extrêmes du chiïsme¹⁸. Ses membres se composent de populations de langues Lur et Gourani du Zagros occidental autour de Kermanshah et, en particulier, de la grande tribu des Papi. Cette secte s'est diffusée chez les Bakhtiyari, mais elle est également prédominante chez les Gouran, voisins septentrionaux des Lurs, entre Kermanshah, Sina et Hamadân, et elle est plus ou moins répandue parmi les tribus kurdes voisines (Lak). Les Ali Ilahi sont aussi disséminés dans tout l'Azerbaïdjan, notamment au nord de Tabriz, même parmi les tribus kurdes Khodjavad installées à la fin du XVIII^e siècle dans le Kalâr Dacht dans les montagnes de Guillân¹⁹.

La littérature des Yarsan est fondée sur la poésie qui en est donc la base, comme il est d'usage chez les Alévi et qu'il était d'usage chez les Zoroastriens. C'est exactement pour cette raison que nous trouvons un grand nombre de poètes parmi eux. Tous leurs poèmes sont très mélodiques afin de pouvoir être chantés en s'accompagnant du Tanbur.

Le Tanbûr, dit Sâz-e Shâh Khoshînî (instrument de Shâh Khoshîn) ou Nedâ al-Haqq, est l'instrument sacré de prédilection. Avant de jouer, les musiciens Yarsan présentent le tanbur vers le ciel pour adresser la musique à Dieu puis l'embrasse, en signe de respect.

Une autre communauté religieuse, les Shabak vivent à l'Est de Mossoul en Irak, au voisinage des Yézidi. Cette région est le foyer d'une grande diversité de populations paysannes et de croyances diverses. D'après le recensement irakien de 1960, elle comptait 15 000 membres vivant dans 35 villages. Les Shabak sont des Kurdes qui parlent une branche du dialecte gourani, mais la grande majorité a été arabisée depuis 1970 sous l'influence du gouvernement irakien²⁰. La langue de prière est le turc et apparenté à celle des Alévi aratoliens (kizilbash). Certains de leurs poèmes religieux chantés dans les assemblées rituelles sont attribués à Shah Ismail Safavide et au saint Alévi Pir Sultan Abdal. Allah, Mohammed et Ali constituent une trinité dans leur croyance mais c'est Ali qui apparaît la manifestation dominante de la divinité mais on n'y recèle aucune trace d'influences chiïtes extrémistes. Ils sont proches des Kakai et des Badjalani, (ils sont kurdes aussi) avec qui ils pratiquent des mariages mixtes, et aussi avec les Turcomans. Chez les Shabak, la musique est présente lors de deux cérémonies : l'une est secrète et réservée uniquement aux adeptes et l'autre ouverte à un auditoire extérieur où sont admis les membres des autres sectes²¹.

La deuxième cérémonie est une sorte de pèlerinage sur les tombeaux des saints, vénérés également par d'autres communautés religieuses. Dans ces fêtes populaires tout le village danse sur le rythme du dahol²² et du zurna²³. Mais dans la cérémonie des disciples, comme dans toutes les confréries d'inspiration chiïte, les Shabak utilisent le luth à manche long comme les Ahl-i haqq et comme les Alévi.

Quant à la confrérie des Alévi elle est souvent considérée comme chiite, mais en dépit de la présence du nom d'Ali dans leur dénomination, leurs doctrines ne correspondent pas vraiment au Chiïsme en tant que tel. Ils professent une religion que l'on trouve principalement en Syrie, mais aussi au Liban et en Turquie. Leur secte a été légitimée comme rameau de l'Islam.

Le terme arabe alawi (plur. Alawiya) veut dire « partisans d'Ali » et la racine alev « le feu », en référence aux anciennes religions perses dont les rites étaient liés au feu et à la lumière²⁴. Leurs croyances et pratiques, comme dans des sectes similaires, sont extrêmement hétéroclites et varient d'un groupe à l'autre. Certains éléments sont issus du Christianisme ou encore du Zoroastrisme. Ils sont considérés comme des hérétiques, parce qu'ils n'acceptent pas la charia, ne considèrent pas comme obligatoire les cinq piliers de l'Islam, ne pratiquent pas les ablutions rituelles, n'attribuent aux livres saints qu'une importance de témoignage, ne se réunissent pas dans les mosquées, ne se rendent pas à La Mecque et ne respectent pas l'arabe comme langue de culte. Ils ont leur propre fête dite fête des « Douze Imams ».

Le Alévisme est une structure profonde, religieuse et identitaire de la communauté, kurdophone zaza et kurmandji de la région de Dersim²⁵. La musique et les chants constituent l'élément le plus profond de l'identité des Alévi, même dans les moments de persécution ou de tristesse, la musique a subsisté comme l'ultime rempart de l'identité des Alévi kurdes. Chez les Alévi, la musique a une fonction rituelle de grande importance. La plupart des mélodies se joue sur la même gamme de base qui s'appelle Husseini ou Kurdi dans le système musical du Moyen-Orient ; cette gamme est d'origine kurde. On peut donc considérer que l'élément dominant de la musique populaire des Alévi d'Anatolie est l'élément kurde. Aujourd'hui, il existe une manière proprement kurde de ce mode. Bien que le turc soit la langue obligée des Alévi, ils ont bien conservé le timbre et la technique de la voix avec leur spécificité musicale. Chez les Alévi, le chant est à l'égal de la prière et le musicien de l'assemblée qui gère les séances s'appelle Pir. Avec l'interdiction de la langue kurde en Turquie, toutes les terminologies kurdes sont devenues turques, c'est pourquoi Pir devient Dédé, qui signifie grand-père en turc. Ce sont les Alévi kurde qui ont intégré le saz en Turquie et l'ont popularisé.

Le Yézidisme, une minorité religieuse

Difficile de cerner le Yézidisme tant il est composé d'éléments empruntés à différentes croyances dont certaines très anciennes relèvent d'un vieux fond babylonien. Cette religion syncrétique s'apparente toutefois aux sectes gnostiques comme les Ahl-i-Haq.

La doctrine yézidi, telle qu'elle se trouve formulée dans le *Mishefa Reş* « Bible noire » et dans le *kitab-il djilwa* « Livre de la révélation », révèle une étonnante fusion de traditions vraisemblablement antérieure au Zoroastrisme. Ces deux livres sacrés sont écrits en kurde dans un alphabet spécial, inventé et lisible uniquement par eux, pour qu'il ne soit pas lu par leurs ennemis qui, au cours de l'histoire, ont été nombreux.

Leur nom dériverait de Ezdan qui en ancien kurde signifie dieu et Ezidi « Celui qui m'a créé »²⁶. Certains historiens arabes affirment que ce groupe doit appartenir au califat Omeyyade Yazid fils de Mo'awia, d'où l'appellation en arabe al-Yazidiyya ou « les partisans de Yazid ». Bien qu'il n'existe à leur sujet aucune trace écrite, ils considèrent qu'ils sont affiliés à la religion de Nabu (religion de Babylone) et de Mithra, le dieu indo-iranien antérieur à Zoroastre. Selon une hypothèse, le yézidisme actuel serait une survivance du mithraïsme qui existait dans la même région²⁷. Ils partagent cependant avec le Zoroastrisme un grand nombre de points communs.

Leurs croyances sont un mélange d'éléments très divers : ils vénèrent l'ange du soleil « Cheikh Sem » et l'ange de la lune « Cheikh Sin » de l'antique Babylone, ils empruntent à l'Islam la circoncision, le jeûne, les coutumes sacrificielles, les inscriptions sur les tombes, les pèlerinages et l'étiquette musulmane officielle. Au Christianisme, ils ont adopté la vénération de Jésus (Issa), le partage du pain, la communion, la visite aux églises et la consommation de vin. Quant à la ressemblance avec les pratiques zoroastriennes, elle est davantage présente chez les Yézidi que chez les autres Kurdes et apparaît dans divers éléments : dualisme, pratique de la musique dans les rituels, port de vêtements

blancs pour les enterrements, vénération du feu, pour lequel ils ont un respect absolu (ce qui leur a valu à tort la réputation d'adorateurs du feu). A cela il faut ajouter le soleil qui reflète la lumière divine et les astres en général, le repos du samedi emprunté au judaïsme, le respect pour le diable issu des rites païens et les danses extatiques insufflées par le chamanisme.

La musique profane des Yézidi est identique à celle des autres régions kurmandji, aussi bien par sa nature et par les circonstances où elle est exécutée que par le choix des instruments. Mais leur musique sacrée est différente de toutes les autres musiques sacrées des confréries kurdes. Ils appellent leur musicien-religieux, qawwâl, un terme riche de sens. D'origine arabe, il est le pluriel de qawl, qui veut dire parole, langage, dire, promesse. Pour les Yézidi, qawl, « le dit », désigne tout chant, accompagné ou non, proféré à l'occasion des diverses cérémonies religieuses²⁸.

Les instruments utilisés dans les cérémonies religieuses des Yézidi se composent d'une flûte (shabâba) et du daf à cymbale, un instrument à percussions. La flûte présente un peu partout au Kurdistan est utilisée dans la musique profane sous l'appellation de blur par les bergers et les autres Kurdes. Le daf à cymbalettes est sacré uniquement chez les Kurdes Yézidi. Dans tout l'Irak, le daf à cymbalettes est connu comme daf sindjari (la région où vivent les Yézidi).

Dans les répertoires musicaux de ces confréries, on trouve des modes musicaux, des intervalles ou des sonorités comme codes de communication entre les adeptes et le divin. En effet, selon leur appartenance à un courant religieux particulier ou à l'enseignement d'un maître, les répertoires varient au sein de la même confrérie. Ces derniers diffèrent également en raison des lieux géographiques ou selon l'appartenance tribale de ses membres et des dialectes régionaux en usage.

A l'heure actuelle, toutes les confréries sont sorties de la clandestinité et répondent volontiers aux invitations diverses lancées par les centres culturels ou festivals de musique du monde entier. Les concerts spirituels qu'elles offrent relèvent autant de l'envie de faire entendre une tradition séculaire que du désir de partager leur foi et de transmettre à l'auditoire leurs croyances.

Notes

- ¹ Après la chute du régime de Saddam Hussein, les kurdes font partie du nouveau gouvernement de coalition.
- ² Bois, Thomas : *Connaissance des Kurdes*, Khayats, Beyrouth, 1965.
- ³ Nikitine, Basile : *Les Kurdes, étude sociologique et historique*, Editions d'Aujourd'hui, Paris, 1956.
- ⁴ Pasha, Ihsan Nouri : *La révolte de l'Agri Dagh, « Ararat »*, Préface de I. Ch. Vanly, Présente par Peresh, Ed. Kurde Genève & Atelier P.V., 1986.
- ⁵ Dickson, Captain B. : *Journeys in Kurdistan*, in Journ. Royal Geogr. Soc., 1910, n. 4.
- ⁶ Kartsev, Colonel : *Bull. de la Filiale du Caucase de la Soc. Imp. De Géographie*, livre XIII, fasc. II, 1891.
- ⁷ Nikitine, Basile : *Les Kurdes, étude sociologique et historique*, Editions d'Aujourd'hui, Paris, 1956.
- ⁸ During, Jean : *Musique et Mystique, dans les Traditions de l'Iran*, Ifri/Peters, Paris, Téhéran, 1989.
- ⁹ Delcambre, Anne-Marie : *La schizophrénie de l'Islam*, Desclée de Brouwer, Paris, 2006.
- ¹⁰ Le yaktapla ou tasse est une timbale à une caisse uniquement en métal, en forme de cuvette.
- ¹¹ Le sanj parfois appelé zil, est une symbale constituée de deux disques de cuivre ou de bronze identiques.
- ¹² De Planhol, Xavier : *Minorités en islam, géographie politique et sociale*, Flammarion, France, 1997.
- ¹³ Sourdel, Janine et Dominique : *Dictionnaire historique de l'islam*, puf, Paris, 1996.
- ¹⁴ Hassan, Schéhérazade Qassim : *Les Instruments de Musique en Irak, et Leur Rôle dans la Société Traditionnelle*, Mouton éditeur, Paris, 1980.
- ¹⁵ L'évocation du nom de dieu ou la récitation répétée d'un texte coranique qui est la base fondamentale des mystiques musulmans.
- ¹⁶ Hakim, Halkawt : *Confrérie des Naqshbandis au Kurdistan au XIX^e siècle*, Thèse de doctorat de 3^e cycle non publié, sous la direction de Jean-Paul Charnay, Université de Paris –Sorbonne Paris IV, 1983.
- ¹⁷ Aslan, Mustafa : *Pouvoir de guérir, pouvoir social et prestige religieux : au tour du cheikh kurde*, Thèse non publiée, pour le doctorat nouveau régime en Anthropologie, Université D'aix-Marseille-III, 1998.
- ¹⁸ De Planhol, Xavier : *Minorités en Islam, géographie politique et sociale*, Flammarion, France, 1997.
- ¹⁹ De Planhol, Xavier : idem.

-
- ²⁰ Bruinessen, M. van : « Shabak », in *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, Tome IX, Leiden, Brill, 1998.
- ²¹ Hassan, Schéhérazade Qassim : *Les Instruments de Musique en Irak, et Leur Rôle dans la Société Traditionnelle*, Mouton éditeur, Paris, 1980.
- ²² C'est un tambour à deux faces. La grande caisse.
- ²³ C'est un instrument à vent à anche double de la grande famille des hautbois
- ²⁴ Sourdel, Janine et Dominique : *Dictionnaire historique de l'islam*, puf, Paris, 1996.
- ²⁵ Kieser, Hans-Lukas : *Les kurdes aléviés et la question identitaire : le soulèvement du Kocgiri-Dersim (1919-21), Islam des Kurdes*, les annales de l'autre Islam, n 5, INALCO-ERISM, Paris, 1998.
- ²⁶ Sammali, Jacqueline : *Être Kurde, un délit ? Portrait d'un peuple nié*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1995.
- ²⁷ Wahby, Tofiq : *The Remnants of Mithraism in Hatra and Iraq-Kurdistan and its traces in Yazidism*, Londres, 1962.
- ²⁸ Hassan, Schéhérazade Qassim : idem.

L'auteur

Né en 1964 au Kurdistan d'Irak, Barzan Yassin initié au violon à l'âge de neuf ans dans sa ville natale de Soulaïmanie, part pour l'Italie et intègre en 1985 le conservatoire « Benedetto Marcello » de Venise pour y parfaire non seulement l'apprentissage de cet instrument mais pour s'initier aux subtilités de la musique occidentale européenne. Il fait partie de l'orchestre de musique de chambre « Giovanile Veneziana » en tant que violoniste. Ayant également appris le saz, il se produit sur de nombreuses scènes européennes avec différentes formations traditionnelles kurdes et accompagne le groupe grec « Skaros ». Il enseigne le violon à l'école « Arci » de Venise en 1989, obtient un DEA en musicologie à la Sorbonne en 2006, donne des cours à l'université Salahadin d'Arbil au Kurdistan d'Irak et mène une recherche approfondie sur les instruments de musique du Kurdistan et leur rôle dans la tradition qui aboutit en 2008 à l'obtention d'un doctorat en ethnomusicologie à Paris IV, Sorbonne. Musicien, enseignant, compositeur pour le théâtre, programmateur, il a réalisé un film sur la flûte nay et écrit un livre en kurde sur Haydn, Mozart, Beethoven. Il a également enregistré plusieurs CD de musiques traditionnelles kurdes qu'il a collectées durant ses nombreux séjours. Discographie :

- De Soran à Hawraman. Chants du Kurdistan. Al Sur. France 1994
- Musique du Kurdistan. Vol 11. Ensemble Zalm. Al Sur. France 1997
- Musique du Kurdistan. Vol III. Lawk u Hairan. Al Sur. France 1997
- Tania Arab. Chants du Kurdistan. Aîa music. France 1999
- Memê Alan. Chants épiques. Amori. Suisse 2001

Musikethnologie im Unterricht

Susanne Böhm, Martine Bally und Marc-Antoine Camp

Für den Unterricht an Schulen bietet das Fach Musikethnologie ausgezeichnete Möglichkeiten, um junge Menschen an das Phänomen Musik und seine gesellschaftlichen Zusammenhänge heranzuführen. Dies liegt einerseits am weiten Gegenstandsbereich des Fachs, der traditionelle und populäre Musikkulturen mit ihren schauspielerischen und tänzerischen Ausdrucksweisen einschliesst. Andererseits verbindet Musikethnologie als transdisziplinäres Fach Ansätze der Sozial- und Geisteswissenschaften und kann Schülerinnen und Schülern Einblick in verschiedene theoretische Konzepte geben. Folgende Gedanken zur Musikethnologie im Unterricht entstanden aus Erfahrungen des musikethnologischen Unterrichts an den Universitäten Heidelberg und Zürich sowie an der KV Business School in Zürich.

Musikethnologie im Zentrum

Seit Jahren wird Transdisziplinarität an Universitäten als Lösung für aktuelle Forschungsbedürfnisse propagiert. In der Musikethnologie ist diese Transdisziplinarität schon länger institutionalisiert. Bereits in seinen Anfängen hat das Fach durch die Verbindungen von Musikwissenschaft mit der Psychologie, der Akustik und dem – selbst transdisziplinären – Fach Ethnologie einen Methodenpluralismus und Dialog zwischen Spezialisten erfolgreich gepflegt. Das heutige Verständnis der Musikethnologie als eigenständiges Fach geht zu einem grossen Teil auf institutionelle Entwicklungen in den Vereinigten Staaten von Amerika der 1950er Jahre zurück. Diese beeinflussten ähnliche Forschungstraditionen in anderen Ländern. An der Universität Zürich beispielsweise besass Musikethnologie während fast vierzig Jahren mit seinem Archiv und seinem Lehrgang den Status einer eigenen, in die internationale musikethnologische Forschungslandschaft eingebundenen Disziplin. Studierende der Musikwissenschaft, der Ethnologie und weiterer Fächer wie Publizistik oder Sprachwissenschaften haben Musikethnologie als Nebenfach besucht; dazu kamen die Studierenden der Musikhochschule, die sich für den Musikunterricht an den Mittelschulen ausbildeten. An der Universität Heidelberg wiederum wird periodisch im Rahmen der Ethnologie ein Seminar zur Musikethnologie angeboten; allerdings fehlen hier ein eigener Studiengang und eine spezialisierte Bibliothek.

Im Rahmen des einjährigen Pflichtwahlfaches Ethnologie an der KV Business School in Zürich, welches KV-Lehrlinge ab 15 Jahren neben Biologie, Geografie, Musik, Spanisch und Italienisch wählen, stellt sich eine andere Ausgangslage für den Musikethnologie-Unterricht. Sowohl ethnologische wie auch musikethnologische Konzepte sind den Lernenden unbekannt. Musikethnologische Themenfelder sind in diesem Ethnologie-Kurs auch nicht der eigentliche Fokus des Unterrichts, werden aber immer wieder bevorzugt von Schülerinnen und Schülern für Präsentationen in der Klasse gewählt. Musik wurde im Unterricht der vergangenen Jahre denn auch vermehrt nicht zur „Auflockerung“, sondern für vertiefende Behandlungen von Themen genutzt. Schülerinnen und Schüler setzen sich dabei sowohl mit fremden Musikpraktiken wie auch mit solchen ihres Alltags auseinander. Themen, die sich für die Vermittlung ethnologischen Wissens besonders eigneten, waren beispielsweise:

- Rastafari und Reggae, die für viele Jugendliche einen hohen Identifikationsgrad besitzen, weil sie in ihrer Freizeit gerne die „entspannte“ Musik Bob Marleys hören und daher motiviert sind, sich mit dem sozialkritischen Hintergrund, der Religion und den visuellen Symbolen dieser Subkultur auseinanderzusetzen;
- Capoeira, die von brasilianischen Sklaven als Tanz getarnte, von Schlaginstrumenten und Gesang begleitete Kampftechnik, die von Lernenden selbst in Zürich kennen gelernt oder sogar praktiziert werden kann und daher anderen Lernenden einer Klasse mit Begeisterung vermittelt wird;
- Rechtsextremismus und Rechtsrock, die Lernende für ein brisantes Thema und die Funktion von Musik (als Träger aggressiver Botschaften oder als Ventil der Aggressivität) sensibilisiert und – da ein öffentliches Vorspielen der Musik illegal ist – nur zusammen mit einer intensiven kritischen Reflexion im Unterricht Unterrichtsthema sein können;
- Roma-Musik, bei der sich Lernende mit einem Migrationshintergrund in Balkanländern durch eigene Kenntnisse einbringen.

Was ist Musikethnologie?

Musikethnologinnen und Musikethnologen kennen die freundlich ratlosen Gesichter, die ihnen begegnen, wenn sie sich mit ihrer Berufsbezeichnung vorstellen. Obwohl sich die Musikethnologie als globale Musikwissenschaft versteht und ihren idealen Gegenstandsbereich alle musikalischen Ausdrucksweisen umfassen soll (vgl. *The new (ethno)musicologies*, hrsg. v. Henry Stobart, Lanham: Scarecrow, 2008), ist das Fach im deutschsprachigen Raum wenig bekannt. In einem Grundkurs, der in die Musikethnologie einführt, besteht denn auch meist Erklärungsbedarf über die Ziele des Fachs. Der Einstieg erfolgt daher sinnvollerweise über eine Klärung des Gegenstandes der Musikethnologie und der zur Forschung genutzten Methoden.

An der KV Business School haben Lehrlinge über die Arbeit von Musikethnologinnen und Musikethnologen wenige und unterschiedliche Vorstellungen. Auf die Frage, was Musikethnologie sei, antworteten Schülerinnen und Schüler im ersten Lehrjahr beispielsweise zu Beginn der Ethnologie-Kurse im Sommersemester 2008:

- „Ich stelle mir vor, dass es sich auf die Einwirkung von Musik auf den Menschen bezieht.“
- „Vielleicht verschiedene Musik zu verschiedenen Kulturen.“
- „Wie sich Musik in verschiedenen Völkern eingelebt hat.“
- „Ich denke, es geht einfach um Musik, wie sie sich entwickelt hat und wie die Hörer sind.“

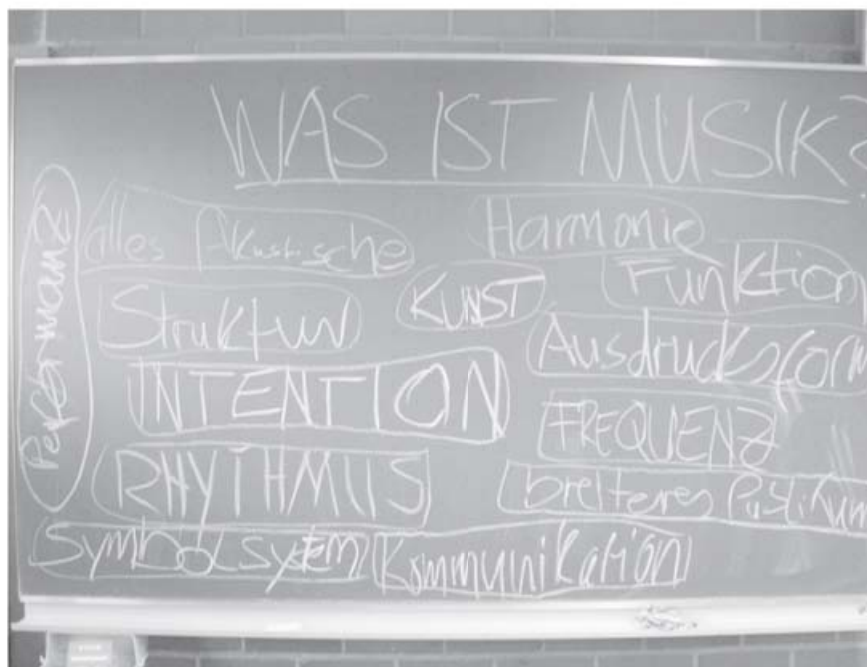
Die Unsicherheiten und die Schwierigkeiten, eine Fach- und Musikkonzeption zu verbalisieren, sind bei Schülerinnen und Schülern dieses Alters zu erwarten. Zwischen ihrem regelmässigen Umgang mit dem musikethnologischen Gegenstand – der Musik – und der Unkenntnis über das akademische Fach scheint eine Kluft zu bestehen. Musik ist bei ihnen meist täglicher Begleiter auf der Hin- und Rückfahrt zur Schule, begleitet manche bei der Arbeit, ist wichtiger Teil der Freizeit, wird von einigen selbst praktiziert. Doch was soll die Erforschung von Musik? In den vier wiedergegebenen Aussagen sind gleichwohl wichtige Themen der Musikethnologie implizit enthalten: die Konzeption von Musik in einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, die Fragen von emotionalen und physiologischen Wirkungen von Klängen auf Rezipienten, der historische Wandel von Musik.

„Musik“ begreifen die Lehrlinge der KV Business School primär aus der Perspektive ihrer eigenen musikalischen Präferenzen, also der populären Musik. Traditionelle musikalische Ausdrucksweisen bezeichnen sie anfänglich häufig als „uncool“. Der musikethnologische Unterricht bietet die Möglichkeit, Schülerinnen und Schüler zur Einnahme einer Metaposition zu befähigen, aus der eine Musik in ihrem gesellschaftlichen Zusammenhang, in ihren Symbolwelten und Verbindungen zu bestimmten Werthaltungen hörbar wird. Die zuweilen quasi-religiöse Einstellung, durch die die präferierte Musik ins Zentrum gestellt und gegenüber anderen musikalischen Ausdrucksweisen abgegrenzt wird, lernen Schülerinnen und Schüler durch den musikethnologischen Zugang, um ein Interesse für die musikalische Vielfalt zu ergänzen – und dabei auch für die ihnen oft fremde Kunstmusikkultur europäischer Tradition Neugier zu entwickeln. Die Einbindung des musikethnologischen Unterrichts im Fach Ethnologie, das für musikalische Themen sehr viele Anknüpfungspunkte zu anderen Bereichen des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens bietet, erweist sich dabei als besonders hilfreich. Kernaussagen eines allgemeinen Musikkonzepts, wie es beispielsweise Mark Slobin und Jeff Todd Titon vorschlagen (*The music culture as a world of music*, 3. Auflage, New York: Schirmer, 1996), regen Berufsmaturanden zum Nachdenken und zu Diskussionen an:

- Menschen schaffen Musik in vielfältigen klanglichen Ausdrucksweisen.
- Musik ist ein universales Phänomen, deren Konzeptionen und Benennungen in verschiedenen Gesellschaften decken sich aber nicht zwingend.
- Musik ist in ihren gesellschaftlichen Zusammenhängen – in den Verbindungen zu Lebensweisen, Glaubenssystemen und Tradierungsformen – zu begreifen, denn erst durch Interaktionen von Menschen werden Klänge zu Musik.

An der Universität Zürich, wo Musikethnologie als eigenständiges Nebenfach gelehrt wurde, waren die Fragen nach dem Fachverständnis und dem Gegenstandsbereich ebenso Teil der Einführungen. Für die Lehrperson war es aus didaktischen Gründen von Vorteil, zu Beginn eines Kurses die Vorstellungen und Vorkenntnisse der Studierenden kennen zu lernen. In den Umfragen der Jahre 2000 bis 2003 wurde Musikethnologie von Studierenden häufig in einer Negativdefinition beschrieben: als Studium jeglicher Musik weltweit mit Ausnahme der Kunstmusik europäischer Tradition, die von der Historischen Musikwissenschaft behandelt wird. Ebenso oft nannten Studierende den lokalen und kulturellen Kontext als übergeordnete Untersuchungseinheit der Musikethnologie, die Relativität von Tonsystemen in verschiedenen Kulturen, die Schulung in kulturspezifischen Hörweisen, der vergleichende Aspekt bei der Erforschung der musikalischen Vielfalt, Gebrauch und Funktionen von Musik, die Geschichtlichkeit von Musik und die Frage nach der entwicklungsgeschichtlichen Entstehung des Phänomens Musik. Das grosse Vorwissen über das Fach, das sich in den Antworten ausdrückt, lag

unter anderem daran, dass viele Studierende nicht im ersten Semester an der Universität studierten, sondern bereits zwei oder mehr Semester in ihrem Hauptfach absolviert hatten und zudem das Fach von älteren Musikethnologie-Studierenden kannten.



Brainstorming zur Bestimmung des Musikbegriffs in einer Musikethnologie-Einführung an der Universität Heidelberg.

Verschiedene Zielgruppen des Unterrichts

Die Anforderungen an den Musikethnologie-Unterricht an einer akademischen Ausbildungsstätte und an einer solchen, die Lehrlinge zur Berufsmatur führt, sind unterschiedlich. Wie die Beispiele zeigen, bestanden bei Studierenden der Universitäten Heidelberg und Zürich vorgängig ein Interesse an der Musikethnologie und häufig bereits wissenschaftliche Vorkenntnisse. An der KV Business School Zürich müssen Voraussetzungen wissenschaftlicher Hör- und Betrachtungsweisen geschaffen und ein Interesse für musikethnologische Konzepte geweckt werden. An beiden Bildungsinstitutionen kann aber Musikethnologie mit Erfolg und mit Gewinn für die Studierenden gelehrt werden. Durch einen hörenden Zugang zu fremden Kulturen oder eigenen Subkulturen ermöglicht die Musikethnologie den Schülerinnen, Schülern und Studierenden eine Sensibilisierung für kulturelle Vielfalt und gesellschaftliche Zusammenhänge.

Für das Fach Musikethnologie war und ist die Vielfalt der Themen eine besondere Herausforderung für die Lehre, aber auch ein Grund, weshalb Musikethnologinnen und Musikethnologen immer wieder innovative Ansätze zur Untersuchung von Musikkulturen entwickeln konnten. Durch Globalisierungsprozesse ist diese Vielfalt in unserem Alltag stärker wahrnehmbar als in der Vergangenheit. Für einen gegenwartsbezogenen Unterricht ist denn auch die Offenheit für die Vielfalt eine Bedingung geworden. Musikethnologie bietet als Fach jungen Menschen ein Wissensfeld, zu dem sie durch eigene musikalische Erfahrungen einen Zugang finden.

Concert de percussion et poésie iranienne

Madjid Khaladj et Nicole Coppey, Sion, 13 mai 2009

Concert pour le moins original que celui donné en mai 2009 au centre Rencontres-Loisirs-Cultures de Sion à l'initiative de l'artiste et pédagogue Nicole Coppey, fondatrice de l'Ecole pédagogique d'Art musical « Un, Deux, Trois, Musiques... » de Sion.

Le parcours artistique et la pensée pédagogique de Nicole Coppey ont toujours été sillonnés par des réflexions englobant plusieurs arts, que ce soit la musique, la poésie, la danse, la peinture, la sculpture mais aussi les cultures. Tous ces domaines la passionnent. Dans son cheminement, elle se plaît à « repérer » les personnes et les cultures qui font appel à davantage de profondeur. L'Art iranien par exemple lui parle tout spécialement et l'idée a germé de développer un concert « culturel » en associant la percussion et la poésie iranienne.

Ce concept de concert a permis aux artistes de créer un moment de connivence dans la beauté, la générosité, l'amour et le partage avec un public fort varié, provenant de toute la Suisse romande, de Suisse alémanique et de France voisine également. Le merveilleux maître percussionniste Madjid Khaladj et l'artiste sensible Nicole Coppey ont su nous offrir un instant magique par lequel nous avons pu découvrir non seulement la richesse esthétique de la percussion et de la poésie iranienne, mais également la qualité artistique, extrêmement forte et authentique de deux interprètes sincèrement habités. Et Nicole Coppey y a aussi associé un calligraphe pour cet événement.

Un tel concert permet non seulement de s'approcher artistiquement de la beauté musicale mais également de ressentir la responsabilité dans la transmission. C'est pour cela que ce concept a été si merveilleusement développé par ces deux personnalités fortes, Madjid Khaladj et Nicole Coppey. Le sens aigu de la transmission vivante de l'art permet à chacun de goûter à un moment « hors du temps ».



Madjid Khaladj et Nicole Coppey, emmenant le public « hors du temps »

Moments intenses où la virtuosité et la finesse du jeu très varié de la percussion transcende le support et touche l'âme. Instants privilégiés où les poèmes persans de Rûmî et Hâfez resurgissent des XIIe et XIIIe siècle et prennent subtilement vie dans les vers déclamés avec talent et profondeur. Langages beaux et touchants, s'entremêlant subtilement, comme pour mieux s'identifier avant de retrouver l'unité fusionnelle de l'instant premier.

Le nombreux public, composé de toutes tranches d'âge ne s'y est pas trompé : de telles rencontres n'arrivent pas tous les jours. Après l'apport du gamelan et de la musique indonésienne à Sion par Nicole Coppey, nous ne pouvons qu'être agréablement surpris de suivre le parcours d'une artiste qui n'a pas fini de nous surprendre....

Autres informations

Nicole Coppey, École pédagogique d'Art musical « Un, Deux, Trois, Musiques... » pour l'enseignement pluridisciplinaire de l'art musical, Sion, www.123musique.ch

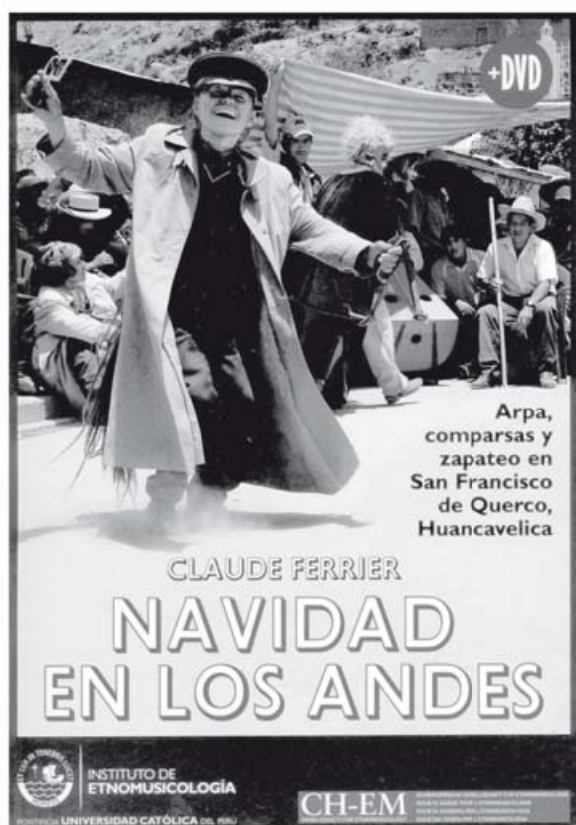
Navidad en los Andes

Arpa, comparsas y zapateo en San Francisco de Querco, Huancavelica

von Claude Ferrier, herausgegeben vom Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú und von der Schweizerischen Gesellschaft für Ethnomusikologie CH-EM, 2008, 160 Seiten (spanischer Text) mit DVD

Die von der CH-EM mitherausgegebene Publikation "Navidad en los Andes" ist eine dichte Beschreibung eines jährlich stattfindenden Weihnachtsrituals in einem kleinen Dorf Zentralperus. Musikalische und soziale Prozesse werden aus nächster Nähe beschrieben, gleichzeitig die Studie als Beitrag zu den Fragen konzipiert, die sich bei den gegenwärtigen Transformationsprozessen traditioneller Musikkulturen stellen.

Der Autor Claude Ferrier, Schweizer Musiker und Musikethnologe, hat während Jahren die jeweils mehrtätigen Weihnachtsfestivitäten in San Francisco de Querco untersucht und dokumentiert. Die in einem Buch und einem ethnographischen Film präsentierten Resultate seiner Forschungen zeigen die komplexe Konstellation zwischen prähispanischen Ritualtraditionen der Sommer-Sonnenwende (*Qhapaq Raymi*, „Hauptfest“) und dem christlichen Weihnachtsfest. Die im andinen Raum verbreiteten Dualismen wie beispielsweise diejenigen von Sonne und Mond oder Mann und Frau prägen die rituelle Praxis bis heute.



Ausführlich stellt Claude Ferrier die Bedeutung und die Spielpraxis der Harfe dar – das Hauptinstrument des Festes. Er beschreibt die dargebotenen Tänze mit den Rhythmusmustern, die durch choreographiertes Aufschlagen der Schuhe gegen den Boden hervorgebracht (Zapateos) und als „Gesang“ zu den Harfenmelodien verstanden werden. Ausgesprochen gefährlich erscheinen einem auswärtigen Besucher des Festes die Vorführungen, in denen sich Männer wie auch Frauen in Gleichgewichtsakrobatik messen. Der Wettbewerbscharakter, der sich hier zeigt, durchzieht das ganze Weihnachtsritual, wird jedoch unter Kontrolle gehalten durch allseits anerkannte Regeln und der häufigen Präsentation von Gesten der Verbundenheit zwischen rituellen Rivalen.

Von besonderem Interesse sind die Hinweise zu den jüngsten Transformationen im Ritual von San Francisco de Querco, da diese von Faktoren ausgehen, die ähnlich auch in anderen Orten der Welt auf traditionelle Kulturen wirken. Solche Transformationen regen in San Francisco de Querco vor allem jenen Teil der Dorfbevölkerung an, der in die Küstenstädte migriert ist, für Festivitäten

aber regelmässig ins Dorf zurückkehrt und aktiv daran teilnimmt. Zudem beeinflussen die modernen, im Lebensalltag integrierten Kommunikationsmedien – darunter vor allem das heute im Dorf verbreitete Fernsehen – die angestammten Traditionen. Claude Ferrier führt uns mit seiner Analyse über die heutige Traditionsbewahrung zu Einsichten, die über den eigentlichen Forschungsgegenstand der ethnographischen Studie weit hinaus weisen.

Das Buch kann beim Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (<http://www.pucp.edu.pe>) oder zum Preis von CHF 50.00 direkt beim Autor (ferrier.cuadros@sunrise.ch) bezogen werden.