

Musikhochschule Luzern, Fakultät II

Diplomarbeit Schulmusik

Abgabetermin: 17.10.2005

Innovation in der Ländlermusik

Analyse über das Phänomen der Ablehnung gegenüber Neuerungen und Weiterentwicklungen in der Schweizer Volksmusik

Diplomarbeit von Sonja Fuchsli

Abgabetermin: 17.10.2005

Innovation in der Ländlermusik

Analyse über das Phänomen der Ablehnung gegenüber Neuerungen und Weiterentwicklungen in der Schweizer Volksmusik

Studierende:

Sonja Fuchsli
Rossbergstrasse 9
6410 Goldau
041/855 15 66
078/897 48 04
sonja@fuchslin.ch

Referent:

Heinz Rellstab
Steinhofstrasse 33
6005 Luzern
041/310 25 46
079/625 06 03
heinz.rellstab@edulu.ch

Co-Referent:

Dr. Dieter Ringli
Musikethnologisches Archiv der Universität Zürich
Andreasstrasse 15
8050 Zürich
044/635 22 37 (Büro)
d.ringli@gmx.ch

1. Inhaltsverzeichnis

1.	Inhaltsverzeichnis	S. i
2.	Abstract	S. iii
3.	Vorwort	S. iv
4.	Wissenschaftlicher Teil	S. 1
4.1.	Einleitung	S. 1
4.2.	Grundlagen	S. 2
4.2.1.	Die Wirkung der Mythen auf die Schweizer Volksmusik	S. 4
4.2.2.	Der Begriff Ländlermusik	S. 4
4.2.3.	Fragestellungen aus der These	S. 5
4.3.	Methodik	S. 5
4.4.	Beschreibung der Arbeit	S. 6
4.4.1.	Die Geschichte der Ländlermusik	S. 6
4.4.1.1.	15. bis beginnendes 19. Jahrhundert	S. 6
4.4.1.2.	1800-1900	S. 7
4.4.1.3.	1900-1920	S. 10
4.4.1.4.	1920-1950	S. 10
4.4.1.5.	1950-1960	S. 13
4.4.1.6.	1960-1970	S. 13
4.4.1.7.	1970-1980	S. 14
4.4.1.8.	1970 bis Ende 20. Jahrhundert	S. 15
4.4.1.9.	Innovationen in der Ländlermusik	S. 15
4.4.2.	Die Schweizer Volkskultur	S. 17
4.4.2.1.	Die Schweiz und ihr Mythos	S. 17
4.4.2.2.	Die Schweiz und ihre Bräuche	S. 18
4.4.2.3.	Die Schweiz und die Industrialisierung	S. 19
4.4.2.4.	Die Schweiz und ihre Kultur	S. 20
4.4.2.5.	Die Schweiz und die Stereotypen	S. 21
4.4.2.6.	Die Schweiz und die Volksmusik	S. 22
4.4.3.	Die Innovation in der Ländlermusik	S. 23
4.4.3.1.	Ältere erneuernde Komponisten	S. 24
4.4.3.2.	Die Hujässler	S. 25
4.4.3.2.1.	Die Musiker	S. 25
4.4.3.2.2.	Die Besetzung	S. 26
4.4.3.2.3.	Ihr Stil und die interpretierten Komponisten	S. 27
4.4.3.2.4.	Ihre Konzerte	S. 27
4.4.3.2.5.	Ihre Arrangements und Kompositionen	S. 28
4.5.	Fazit und Ausblick	S. 28
5.	Praktischer Teil	S. 32
5.1.	Einleitung	S. 32
5.2.	Grundlagen	S. 32
5.3.	Methodik	S. 32
5.4.	Beschreibung der Arbeit	S. 33
5.4.1.	Die Rolle des Klangereignis, der musikalischen Struktur und des musikalischen Ereignis	S. 33
5.4.2.	Die Harmonik und die Formen	S. 34
5.4.3.	Der Rhythmus und die Begleitung	S. 35
5.4.4.	Die Melodik	S. 35
5.4.5.	Die Akkordchiffrierung	S. 36
5.4.6.	Die Improvisation und Zweitstimmbegleitung	S. 36
5.4.7.	Die verschiedenen Tanztypen	S. 38
5.4.8.	Die Besetzungen und ihre Stile	S. 39
5.4.9.	Die Arrangements	S. 41
5.5.	Ergebnisse	S. 41
5.6.	Fazit und Ausblick	S. 44
6.	Literaturverzeichnis	S. 46
7.	Disco- und Filmographie	S. 48
8.	Anhang	S. 49

2. Abstract

Die Entwicklung der Ländlermusik stagniert seit 50 Jahren. Dies zeigt die Geschichte der Ländlermusik im wissenschaftlichen Teil dieser Arbeit. Sie erfreut ein Liebhaberpublikum, kommt aber nicht auf eine grössere Zahl Interessenten. Da bei diesen Liebhabern die Ablehnung gegenüber Neuem sehr gross ist, scheint sich diese Musik innerhalb der Ländlerszene nicht weiterentwickeln zu können. Trotzdem gibt es Weiterentwicklungen, die von den jüngeren Generationen angeführt werden. Diese Subkultur, die sich hier entwickelt, führt häufig zu heftigen Diskussionen. Einige sehen dies nicht mehr als Ländlermusik, andere hingegen halten das für die richtige Ländlermusik. Die traditionellen Ländlermusiker können sich damit meist nicht mehr identifizieren. Die „Hujässler“ sind ein Beispiel einer innovativen Ländlerkapelle. Ihre Veränderungen sind in den Bereichen Melodie, Rhythmus, Harmonik und Artikulation zu suchen. Dadurch ergibt sich eine ganz andere Aussage dieser Musik. Sie wirkt rassistischer, rhythmischer und mitreissender. Doch, obwohl die Hujässler immer noch im Ländlermusikbereich anzusiedeln sind, ist auch dieser Stil für Viele schon zu viel des Guten. Sie werden als «Verhunzer» taxiert. Trotzdem finden sie einen immer grösser werdenden Kreis von Zuhörern und Nachahmern. Man sollte bedenken, dass Erneuerer aus früheren Generationen heute zum Inventar der Ländlermusik gehören. So hat vielleicht auch die Weiterentwicklung durch die Hujässler eine Chance in dieses Inventar der Ländlermusik Eingang zu finden. Trotz ihren Veränderungen bleiben sie beim Ursprünglichen und adaptieren es an die heutige Zeit. Diese Ländlermusik spricht viele junge Menschen an und die Hujässler sind heute Vorbild vieler junger Ländlermusiker.

Der praktische Teil zeigt die spezifischen Merkmale des Spiels in der Ländlermusik. Die Begleitakkorde sollen locker und leicht, die Grundtöne lang und klar sein. Eine ewige Gleichheit über alle Teile fördert die Eintönigkeit der Musik. So werden in den verschiedenen Teilen möglichst vielfältige Variationen eingebaut. Die Arbeit mit Daniel Häusler, dem Klarinettenisten der Hujässler, zeigt auch gleichzeitig die Neuerungen, mit denen er und seine Kapelle arbeiten. Trotzdem bleiben die Arrangements harmonisch im herkömmlichen Bereich. Die Stücke wurden nicht reharmonisiert, sondern auf einige Instrumente im Zusammenspiel arrangiert. Die Instrumente sind nicht alles typische Ländlerinstrumente. Trotzdem sind sie sehr gut einsetzbar. Die Klangmöglichkeiten sind erstaunlich vielseitig.

3. Vorwort

Eine Diplomarbeit zu schreiben bedeutet eine intensive Auseinandersetzung mit einem Thema. Somit ist klar, dass die Themenwahl gründlich durchdacht sein muss. Für mich war schon zu Beginn meiner Studienzeit klar, dass meine Diplomarbeit mit unserer Schweizer Volksmusik, genauer gesagt mit der Ländlermusik, zusammenhängen wird. Doch stellte sich mir plötzlich ein Problem. Ich kannte die Art der wissenschaftlich fundierten Arbeit überhaupt nicht und hatte deshalb Zweifel, ob eine solche Themenwahl wissenschaftlich vertretbar wäre. Doch ich musste das Thema nur von der richtigen Seite angehen. Für zwei Subjekte in diesem grossen Themengebiet konnte ich mich begeistern.

Erstens lernte ich vor ca. einem Jahr die innovative Gruppe Pareglisch kennen. Für mich war das Schweizer Volksmusik auf erfrischende Art und Weise gespielt. Bei einer angeregten Diskussion mit meinem Vater musste ich allerdings merken, dass meine Ansicht nicht allgemeingültig ist. So war mein Interesse geweckt über diese Gruppe und ihre Interpreten mehr zu erfahren und diesem Phänomen auf den Grund zu gehen. Der zweite Punkt hat sich im Laufe des Studiums herauskristallisiert. Immer wieder musste ich erfahren, dass die Schweizer Volksmusik von vielen klassisch ausgebildeten Dozenten und Studenten belächelt wird. Diese Musik ist für sie dilettantisch, auf tiefem Niveau und somit nicht relevant. Diese enge Sichtweise hat mich immer massiv gestört. Doch auch die Volksmusiker sehen die Klassiker als langweilige, nicht improvisationsfähige Musiker, welche zwar auf sehr hohem Niveau spielen, doch das „normale“ Volk nicht ansprechen können, da sie auf einer höheren Ebene kommunizieren. Auch mit dieser Ansicht hatte ich so meine Mühe.

Aufgrund dieser zwei Themengebiete machte ich mich auf die Suche nach Material. Im Laufe der Zeit kristallisierte sich dann heraus, dass ich das Verhältnis zwischen Volksmusikern und Klassikern nicht behandle. Es ist ein Thema, das mich immer noch sehr interessiert, doch musste ich mich eingrenzen. So wird sich meine Arbeit hauptsächlich mit der Thematik der neuen innovativen Volksmusik auseinandersetzen. Die Schweizer Volksmusik ist ein sehr breites Gebiet. Ich beschränke mich auf die Ländlermusik (Alphorn, Jodel, Mundartrock, Volkslieder, Schlager, etc. gehören nicht dazu). Zusätzlich müssen allerdings die Mythen, Kulturen, Sitten und Bräuche der Schweiz zur Sprache kommen.

Ich wurde während dem Lesen für die Arbeit immer wieder aufs Neue überrascht. Viele Aspekte habe ich überhaupt nicht so wahrgenommen und war umso mehr erstaunt, dass diese mir vertraute Musik so neu und doch so eng ist. Meine Meinung musste ich immer wieder überdenken und korrigieren. Mir war am Anfang überhaupt nicht bewusst, welch grosses Spektrum der Begriff „Schweizer Volksmusik“ beinhaltet.

Die Vorgehensweise in dieser Arbeit war hauptsächlich das Lesen von vielen Büchern, Zeitschriften und Texten. Gespräche mit eingefleischten Volksmusikern, mit klassisch ausgebildeten Personen und auch mit nicht musikausübenden Personen ergänzten diese schriftlichen Informationen. Das Thema ist sehr schwierig einzugrenzen. Denn je nach Ansichtweise haben verschiedene Meinungen alle ihre Berechtigung und können und sollen nicht korrigiert werden. Diesen Punkt nicht aus den Augen zu verlieren, war beim Schreiben der Arbeit immer wieder ein Problem, das mir eine genaue Definition oder Lösung teilweise verunmöglichte.

Für den praktischen Teil hatte ich mir in den Kopf gesetzt, etwas zu gestalten, von dem ich persönlich und auch andere Personen viel profitieren können. Eine Lektion zu erarbeiten fand

ich im Rahmen dieses Themas keine gute Möglichkeit. Daher kam ich auf den Gedanken eines Lagers oder eines Workshops. Da das Lager zeitlich nicht möglich war, entschied ich mich für einen Workshop.

Die Frage: „Was macht das volkstümliche Spiel aus?“ stand immer wieder im Vordergrund. Ich möchte wissen, wie oder auf welche Weise gespielt wird, damit die Ländlermusik (nach den uns bekannten Vorstellungen) nach Ländlermusik tönt. Wie wird sie genau gespielt? Ich habe schon viele klassisch ausgebildete Personen Ländlermusik interpretieren hören. Doch meiner Ansicht nach fehlte dabei immer etwas. Die Stücke waren fehlerfrei, schnell und perfekt gespielt, doch das gewisse Etwas fehlte. Und genau dieses gewisse Etwas wird mit einem Workshop mit Daniel Häusler aufgezeigt. Er arbeitete mit meiner Gruppe an drei Stücken. Die Aufnahmen und Erfahrungen sind die Grundlage der herausgefilterten Punkte der Arbeit mit Daniel Häusler. Das Vorher-Nachher-Bild ist ein äusserst spannender und erstaunlicher Vergleich.

Dank: Bedanken möchte ich mich bei Dieter Ringli für seine tolle Betreuung während meiner Arbeit. Er hat mich durch den ganzen Prozess der Arbeit sehr zuverlässig und kompetent beraten. Sein Einsatz war sehr gross und hat mir sehr geholfen. Auch Heinz Rellstab war bei Fragen und anderen Problemen immer ansprechbar. Weiter geht mein Dank an Daniel Häusler, der sich die Zeit nahm mit uns zu arbeiten. Es war ein tolles und äusserst lehrreiches Erlebnis für alle. Auch bei den Mitwirkenden im Workshop möchte ich mich herzlich bedanken. Dazu gehören Sarah Füchslin (Klarinette), Rahel Landolt (Violine), Roman Füchslin (Bass), Cyrill Greter (Bratsche) und Reto Höhener (Fagott). Ihr Einsatz und ihre Bereitschaft zum Üben und Musizieren bereitete mir grosse Freude. Für das Redigieren meiner Arbeit stellten sich Cyrill Greter und meine Mutter zur Verfügung. Die Zusammenstellung der CD übernahm mein Bruder Roman. Auch dafür ganz herzlichen Dank. Ein weiterer Dank geht an Jörg Wiget. Er hat mir viele Originalaufnahmen von namhaften Ländlermusikanten zur Verfügung gestellt, die ich dann für die Zusammenstellung der CD benutzen durfte. Auch die vielen Diskussionen mit verschiedenen Personen, ob klassisch ausgebildete Berufsmusiker, Studenten oder Ländlermusiker, waren sehr bereichernd und äusserst interessant.

4. Wissenschaftlicher Teil

4.1. Einleitung

Dieser Teil soll sich mit der Ländlermusik in der Schweiz befassen. Die Einbettung der Ländlermusik in die Schweizer Volksmusik wird einen wichtigen Teil der Arbeit umfassen. Die Geschichte der instrumentalen Schweizer Volksmusik, also der Ländlermusik, ist nur in wenigen Büchern, Dokumenten oder Texten schriftlich erfasst. Dies birgt das Problem, dass der ganze Themenbereich etwas einseitig dargestellt wird, da auch die Quellen immer wieder von den gleichen Personen hinterfragt, recherchiert und aufgeschrieben wurden.

Der Begriff Schweizer Volksmusik ist sehr kritisch anzugehen. So werde ich die Begriffsklärung zwischen Schweizer Volksmusik und Volksmusik in der Schweiz ebenfalls als wichtigen Bestandteil einbringen. Der Begriff „Schweizer Volksmusik“ ist sehr weit gefasst. Daher grenze ich mich hier ein. Ich beziehe mich in der ganzen Arbeit hauptsächlich auf die Ländlermusik. Volkslieder, Mundartrock, Liedermacher und Schweizer Schlager behandle ich nicht. Es geht mir in erster Linie um die instrumentale schweizerische Volksmusik. Auch örtlich muss eine Eingrenzung stattfinden. Ich bewege mich hauptsächlich in der Innerschweizer Ländlermusikszene. Die anderen Gebiete werden zwar auch zur Sprache kommen, doch in Verbindung mit meiner Fragestellung geht es um die Innerschweizer Ländlermusik. Es gibt heutzutage sehr viele Neuerungsbewegungen in der Schweizer Volksmusik. Ich kenne einige davon und habe über sie auch einiges gelesen¹. In dieser Arbeit werde ich als ein mögliches Beispiel die „Hujässler“ vorstellen. Ich bin mir durchaus bewusst, dass dies ein einseitiger Blickwinkel ist. Ich habe mich mit anderen Erneuerern ebenfalls auseinandergesetzt, aber aufgrund des Umfangs der Arbeit ist es mir nicht möglich, mehr Neuerungsbewegungen anzusprechen. Die „Hujässler“ sind aus meiner Sicht eine typische innovative Gruppe aus der Innerschweiz.

In diesem eingegrenzten Gebiet bewegt sich meine These: **„Es gibt historische und soziokulturelle Gründe für die Ablehnung der Ländlermusiker gegenüber den innovativen Gruppen.“**

Diese Frage kann von verschiedenen Seiten angegangen werden. Es gibt die theoretische Seite, die ohne auf die Praxis zu achten alles analysiert, historisch überlieferte Begebenheiten sammelt und sich daraus eine Antwort zusammenstellt. Bei dieser theoretisch-historischen Seite spielt die Praxis auch durchaus eine Rolle. Der Historiker beruft sich auf fassbare, genau wiedergegebene Punkte. Die praktische Seite geht nicht von den historisch bewiesenen Angaben aus. Sie lässt sich über die Musik selber führen, über die Emotionen, welche diese Musik auslöst und über das, was schon lange so war und auch so weitergegeben wurde. Hier ist es nicht wichtig, was genau in den Büchern geschrieben steht, oder wie es analytisch musikalisch richtig wäre. Das Musizieren, die Traditionen und die eigene persönliche Interpretation liegen hier im Vordergrund und werden nicht kritisch untersucht.

¹ Ich verweise auf S. 23 und Ringli, Schweizer Volksmusik im Zeitalter der technischen Reproduktion, 2003, S. 176-248

Beide Sichtweisen haben ihre Berechtigung, doch keine beinhaltet die einzig wahre oder richtige Lösung. Es müssen immer beide Aspekte betrachtet werden.

4.2. Grundlagen

Das Gebiet der Schweizer Volksmusik ist riesig. Daher ist es wichtig den Begriff Schweizer Volksmusik zu klären und zu definieren. Zu definieren, was denn Schweizer Volksmusik genau sei, ist allerdings nicht möglich. Je nach Perspektive ergibt sich eine andere Definition. Das Wort Volksmusik kann vom Volk (von den ausübenden Musikanten) oder von der Musik (von den Liedern, Tänzen, Musikstücken) als Zentrum ausgehen.

a) Der soziologische Ansatz: Das Volk als Träger ist der Ausgangspunkt. Doch birgt sich hier sogleich ein Problem: „*Das Volk als Gesamtpopulation einer Nation ist grundsätzlich nur in seltenen Ausnahmefällen Träger der musikalischen Volkskultur.*“² Alle Musikstücke finden ihre Verbreitung und Ausübung in kleinen Gruppen, die für sich alleine stehen. Mit dem ganzen Volk haben sie wenig gemeinsam.³

b) Der essentialistisch-normative Ansatz: Das Lied als Ausgangspunkt wird auf ausschlaggebende Punkte hin überprüft. Wenn alle Punkte zutreffen, gilt es als Volksstück. I. *Oralität* (mündlich vermittelt), II. *Popularität* (Bekanntheit und Volksge-läufigkeit), III. *Anciennität und Persistenz* (sehr alt, sehr lange von Mund zu Mund weitergegeben), IV. *Dignität* (Wert, Schönheit, ästhetische Qualität), V. *Anonymität* (Verfasser soll unbekannt sein).⁴ Hier ist allerdings dagegenzuhalten, dass die Schriftlichkeit schon früh auftauchte und der Bekanntheitsgrad wohl wichtig, aber nicht ausschlaggebend ist. Die Stücke, die im Kleinen (als Beispiel zwischen Kind und Mutter) aufgeführt werden, werden nicht von der Allgemeinheit gehört. Jedes Stück war einmal neu und eine Altersgrenze anzugeben ist sehr schwierig. Auch ist fraglich, ob ein Stück plötzlich als Volksstück gelten kann, wenn es vorher als neues Stück galt. Ob ein Stück anonym ist, wird nicht im Voraus kontrolliert. Die Stücke werden dargeboten und ausgeübt ohne auf die Anonymität zu achten.⁵

c) Der funktional - interaktionale Ansatz: Dieser Ansatz stammt von Ernst Klusen. Er geht von der Musik aus. Dabei interessiert es ihn, ob sich die Musik in all ihren verschiedenen Sparten durch die unterschiedlichen Interaktionsformen der Musikausübung beeinflusst. Er untersucht den Aktivitätsgrad der beteiligten Personen.⁶

d) Der operationale Ansatz: Hier sind die Einstellung und das Verhalten der ausübenden Personen grundlegend, die sich mit der Musik auseinandersetzen.⁷

e) Der phänomenologische Ansatz: Die typischen Merkmale in der Musik werden herausgefiltert und unter dem Aspekt der Schweizer Volksmusik untersucht.⁸

² Ringli, *Schweizer Volksmusik im Zeitalter der technischen Reproduktion*, 2003, S. 7.

³ Vgl. Ringli, 2003, S. 7-8, wie Anm. 2

⁴ Ringli, 2003, S. 8, wie Anm. 2

⁵ Vgl. Ringli, 2003, S. 8-9, wie Anm. 2

⁶ Vgl. Ringli, 2003, S. 9, wie Anm. 2

⁷ Vgl. Ringli, 2003, S. 9, wie Anm. 2

⁸ Vgl. Ringli, 2003, S. 9, wie Anm. 2

f) Der empirisch-statistische Ansatz: Der Musiker steht im Vordergrund. Es wird untersucht, wer wo was musiziert.⁹

All diese Ansätze sind für sich richtig, aber keiner vermag allein zu überzeugen. Wenn das Objekt im Mittelpunkt steht, wird die Situation, in der es stattfindet, nicht berücksichtigt. Steht das Subjekt im Mittelpunkt, fehlt der Bezug zur musikalischen Struktur.

Auch muss eine Unterscheidung zwischen den Begriffen *Schweizer Volksmusik* und *Volksmusik in der Schweiz* gemacht werden. Gibt es die Schweizer Volksmusik überhaupt? Existieren in unserer Volksmusik allein für die Schweiz typische musikalische Merkmale? Die Volksmusik hat sich aus vielen verschiedenen Einflüssen aus anderen Ländern entwickelt (Krieg, Migration etc.) So fragt sich, ob der Begriff „Schweizer Volksmusik“ überhaupt gerechtfertigt ist.

Der Begriff „Volksmusik in der Schweiz“ ist umfangreicher.¹⁰ Unsere Volksmusik wurde von vielen anderen Ländern beeinflusst. So ist sie jetzt ein Gemisch aus vielen verschiedenen Kulturen. Es stellt sich die generelle Frage, ob es überhaupt eine Schweizer Volksmusik gibt.

„...Die Antwort ist einfach. Gäbe es eine Schweizer Volksmusik, müsste ein gemeinsamer Nenner nicht nur zwischen appenzellischer, bündnerischer, innerschweizerischer, berneroberländischer Volksmusik zu finden sein, sondern auch zwischen Volksmusik aus der deutschen, der französischen, der italienischen, der rätoromanischen Schweiz. Aus bestimmtem Blickwinkel gibt es den sogar, nur ist an diesem gesamtschweizerischen Nenner nichts mehr Schweizerisches. Was die Volksmusiken der Schweiz verbindet (der Plural hört sich doch gleich erträglicher an), ist, was sie mit den Volksmusiken querweltein verbindet.“¹¹

Peter Rüedi erwähnt hier allerdings nicht, dass der Begriff *Schweizer Volksmusik* existiert und auch benutzt wird. Daher muss die Rolle der Mythen und Klischees der Schweiz in Bezug auf die Schweizer Volksmusik dargelegt werden.

4.2.1. Die Wirkung der Mythen auf die Schweizer Volksmusik¹²

In unserer Musik gibt es sehr viele Bezugspunkte. Es gibt musikalisch-strukturelle und historische Tatsachen. Doch diesen gegenüber stehen die Mythen und Klischees. Den Mythen wird häufig mehr Glauben entgegengebracht, als den historisch korrekt recherchierten Fakten. Die Wirkung der Mythen ist unbestritten. Die Verbindung der Mythen mit der Musik ist enorm an unser Gefühl gebunden. Jodel und Alphorn kennen wir heute als Nationalsymbol. Doch dass das Alphorn nur durch eine gezielte Förderung wieder Eingang in die Schweizer Volksmusik fand und das Jodeln noch bis ins 20. Jahrhundert als typische Tiroler Spezialität galt, ist vielen nicht bekannt und interessiert sie auch nicht weiter. Somit gibt es eine kollektive Vorstellung von unserer Musik, die durch Mythen und Klischees geprägt ist, die wichtiger sind, als die historischen Fakten.

⁹ Vgl. Ringli, 2003, S. 9, wie Anm. 2

¹⁰ Vgl. Hugger, *Handbuch der schweizerischen Volkskultur*, 1992, S. 1378

¹¹ Peter Rüedi in: Seiler, *Verkaufte Volksmusik*, 1994, S. 9

¹² Vgl. Ringli, 2003, S. 44-61, wie Anm. 2

4.2.2. Der Begriff Ländlermusik

Der Begriff Ländlermusik besteht ebenfalls aus zwei Worten. Ihn zu definieren ist bedeutend einfacher. Der Begriff manifestiert sich erst nach 1900. Er beinhaltet die schweizerische Instrumental-Folklore. Der „Ländler“ war und ist heute noch ein Tanz. Gleichzeitig stand der Begriff für die Bewohner der Täler und Ebenen oder generell für die Landbevölkerung (im Gegensatz zu Bergler, Städter). Oder wie es im Schweizerischen Idiotikon heisst: „*Bewohner der Urkantone, im weiteren Sinne der 5 Orte mit Einschluss des Entlebuch*.“¹³ Der Begriff Ländlermusik setzte sich gegenüber dem älteren Begriff der Bauernmusik erst durch, als in den 1920er Jahren die ländliche Tanzmusik in den Städten populär wurde. Eine typische Ländlerbesetzung entstand allerdings erst um die 1940er Jahre. Vorher wurde mit den Instrumenten gespielt, die zur Verfügung standen und gespielt werden konnten.¹⁴

4.2.3. Fragestellungen aus der These

Die Fragestellungen, die sich mir am Anfang der Arbeit stellten, sind folgende: „Was ist Schweizer Volksmusik?“, „Wie hat sich die Ländlermusik entwickelt?“, „Gab es schon früher eine solche Skepsis dem Neuen gegenüber?“, „Hat sich dieses „Neue“ integriert und wird es heute als „normal“ behandelt?“, „Wie ist der Einfluss der Schweizer Volkskultur auf die Musik, auf das Neue in der Musik?“, „Liegt der Grund der Skepsis in unseren Traditionen, Kulturen und Bräuchen?“, „Wie beeinflussen unsere Traditionen, Sitten und Bräuche unsere Einstellung zu Veränderungen in der Schweizer Volksmusik?“, „Wie ist frühe innovative Ländlermusik in der heutigen Zeit akzeptiert?“, „Was verändern die innovativen Gruppen in den urtümlichen Stücken?“, „Ist unsere Volksmusik nur von schweizerisch typischen Merkmalen geprägt?“

4.3. Methodik

Ich wählte die Methode des Lesens, Recherchierens und Analysierens. Das Lesen und Recherchieren nimmt bei mir sehr viel Platz ein. Aus dem Gelesenen habe ich für mich wichtige Punkte herausgeschrieben. Immer wenn ich ein neues Buch las, kam ein weiterer Teil zu meinem lückenhaften Wissen dazu. Ich las und recherchierte so lange, bis ich das Gefühl hatte, dass alle Lücken, die ich gehabt hatte, verschwunden waren. Es gäbe immer noch mehr zu lesen und das Wissen zu erweitern. Doch dann würde die Materialfülle des Stoffes den Umfang der Arbeit sprengen.

Die Analyse brauchte ich bei der Gruppe Hujässler und ihren „innovativen“ Stücken. Die Analyse wollte ich als praktischen Bezug in die wissenschaftliche Arbeit integrieren. Es ist mir klar, dass dies ein sehr einseitiger Blickwinkel ist. Ich kenne auch andere Gruppen, möchte aber aufgrund der Eingrenzung nicht auf sie einge-

¹³ Schweizer Idiotikon, Bd. 3, 1875, S. 1310, nach Ringli, 2003, S. 63, wie Anm. 2

¹⁴ Ringli, 2003, S. 62, wie Anm. 2

hen. Auch hat meiner Meinung nach die Gruppe Hujässler als Neuerungsbe-
wegung echte Chancen zu überleben.

Der ganze wissenschaftliche Teil basiert auf Gelesenem, Gehörtem und Recher-
chiertem. Doch damit ich die Neuerungsbe-
wegung auch praktisch zeigen kann,
möchte ich ein Beispiel präsentieren können, das die Probleme und Veränderungen
aufzeigt. Daher hat neben dem historischen und traditionellen Aspekt auch die
Analyse einer innovativen Gruppe Platz.

Gerade zu diesem behandelten Gegenstand wären Umfragen sicherlich gerechtfertigt.
Er handelt vom Volk, von vielen Leuten, von einer Gruppe, welche die Schweiz
nach aussen hin definiert. Trotzdem verzichte ich absichtlich darauf. Denn ich
glaube, dass ich dadurch kein klares Bild über mein Thema bekomme, da die meis-
ten Ländlermusik-Hörer nicht in der Lage sind, die Gründe für ihre Präferenzen
konkret zu formulieren.

4.4. Beschreibung der Arbeit

4.4.1. Die Geschichte der Ländlermusik

Die Ländlermusik gilt in der Volksmusikforschung als sehr schlecht erforscht. Der
ganze geistesgeschichtliche Hintergrund fehlt. Als eigener musikalischer Stil ent-
steht sie erst um 1900 (wird erst dreissig Jahre später zur Nationalmusik erhoben).
Die Schweiz galt damals als rückständiges Land. Genau dies machte sie interessant.
Zu dieser Rückständigkeit gehörten die Bauern und Älpler. Sie galten als urchig,
typisch schweizerisch. So wurde ihre Musik als die typische Ländlermusik benannt,
da sie von ihnen aktiv und passiv gepflegt wurde. Obwohl es historisch ganz an-
ders belegt ist, wurde dieser Mythos bis heute so weitergetragen. Diese weit ausei-
nandergehenden Ansichten, welche zur heutigen Stagnierung der Ländlermusik
beitragen, sollen anhand der Geschichte dargestellt werden.¹⁵

4.4.1.1. 15. bis beginnendes 19. Jahrhundert

Es gibt Aufzeichnungen aus dem 16. Jahrhundert, die belegen, dass das Feldspiel, d.
h. die Querpfeife und die Trommel, als Tanz- und Unterhaltungsmusik in der
Schweiz existierte. Die Querpfeife ist ein Vorgängermodell des heutigen Basler Pik-
kolos. Die Intonation in jener Zeit liess stark zu wünschen übrig, sodass es nur zu-
sammen mit der Trommel gespielt werden konnte.

Die Volks- und Militärmusik stand in einer engen Verbindung. Als 1875 die kan-
tonalen Feldmusikkorps aufgelöst wurden, bildeten sich in vielen Dörfern Blasmusik-
vereine. Sie hatten sowohl eine musikpädagogische als auch eine sozial-
politische Bedeutung. Sie ermöglichten vielen Personen eine musikalische Grund-
ausbildung. Aus den Blasmusikvereinen bildeten sich kleine Formationen, *Vierer-*,
Sächser-, *Nüner-* oder *Buremusig* genannt. Sie spielten aus dem Stegreif. Noch
heute finden wir im Tessin sogenannte Bandellas.¹⁶

¹⁵ Vgl. Ringli, 2003, S. 62, wie Anm. 2

¹⁶ Vgl. Brigitte Bachmann-Geiser in: Hugger, 1992, S.1380-1383, wie Anm. 10

Auch die Geige und das Hackbrett findet man schon 1804 in der Tanzmusik. Daraus entstand dann später die *Appenzeller Striichmusig* (erweitert mit einer Violine, Cello und Bassgeige).¹⁷

Die häusliche Volksmusik darf nicht vergessen werden. Davon existieren zwar keine früheren Quellen, es wurde aber mit Sicherheit viel gesungen. Auch die Handharmonika (Langnauerli und importierte Instrumente aus Österreich, Deutschland und Italien) fanden in der Hausmusik ab den 1830er Jahren Verwendung.

Die älteste Abbildung eines Alphornbläusers findet sich 1595. Das Alphorn wurde als Begleitmusik zum Melken gebraucht. Diese Begleitmusik gibt es heute immer noch im Kuhstall (Radio, das habe ich bei meinem Grossvater selber erlebt). 1754 gibt es dann erste Schilderungen von herbeigelocktem Vieh via Alphorn. Die Förderung des Instrumentes kam erst um 1900 auf.¹⁸

4.4.1.2. 1800-1900

In dieser Zeitspanne gab es anfänglich nur umherziehende fahrende Musikanten. Sie waren gesellschaftlich nicht integriert. In der Innerschweiz formierten sich um 1850 erste sesshafte Tanzmusikkapellen. Das Hackbrett, die Pfeifen, die Trommeln und die Drehleiher waren zu dieser Zeit bereits verschwunden. Als alltägliche Instrumente benutzte man Geige, Klarinette, Trompete, Flöte und Kontrabass. Durch die Entstehung einer Tanzmusikszene gab es mehr Auftrittsmöglichkeiten für die Musiker. Dies bedeutete, dass der Musikerberuf zu einem Teil- oder Nebenberuf sesshafter Musikanten mutierte und die fahrenden Musiker seltener wurden. So konnten sich regionale Stile bilden. Auch das Repertoire wurde dadurch einheitlicher gestaltet. Die verschiedenen Mischungen verschwanden, da die Musiker vorzugsweise in ihrer Gegend auftraten. Die Sesshaftigkeit der Musiker bedeutete gleichzeitig auch eine Normierung und Qualitätsgarantie.

Es bildeten sich drei verschiedene Besetzungen heraus:

a) *die Blasmusik*: Sie machte konzertante Marschmusik. Entstanden war sie wie oben erwähnt aus den Feldmusikkorps des Militärs. Als eine der einflussreichsten Blasmusiken ist die 1861 gegründete Schwyz-Brunnen-Musik zu erwähnen. Die Leiter hiessen Franz und Dominik Tschümperlin. Ihre Fähigkeit, Noten zu lesen und zu schreiben galt als aussergewöhnlich. Dieser Verein konnte sich mit den besten Bläsern aus der Umgebung schmücken. Durch ihr Spiel nach Noten, die von den Gebrüdern Tschümperlin arrangiert wurden, konnten sie anspruchsvollere Literatur spielen.¹⁹ Kleininformationen aus diesen Blasmusiken spielten, wie erwähnt, auch zum Tanz auf.

b) *die Streichmusik*: Sie bestand aus zwei Streichern und Kontrabass für die Begleitung, aus Klarinette und Trompete für die Melodie. Als ein Beispiel wäre die Fuchsmusik aus Einsiedeln zu erwähnen. Diese Kapelle wurde auch „Hudelimu-

¹⁷ Vgl. Brigitte Bachmann-Geiser in: Hugger, 1992, S. 1384-1385, wie Anm. 10

¹⁸ Vgl. Brigitte Bachmann-Geiser in: Hugger, 1992, S. 1390, wie Anm. 10

¹⁹ Vgl. Ringli, 2003, S. 64-66, wie Anm. 2

sig²⁰“ genannt. Davon lässt sich vermutlich der Begriff „Hudigägeler“ ableiten. Alle Mitglieder dieser Kapelle hatten einen anderen Hauptberuf und übten die Musik nur nebenbei aus.

Im Bündnerland gab es die Fränzelimusig (Engadin) und die Sepplimusig (Chur bis Walenstadt). Sie waren nach ihren Vorläufern Franz Josef Waser (Violine) und Giuseppe Metzger (Klarinette) benannt. Danach wurden alle ihnen ähnlichen Formationen in diesen Gebieten Fränzeli- oder Sepplimusig genannt.²¹

c) *die Klaviermusik*: Sie bestand aus Geige, Klarinette, Klavier, Trompete und Kontrabass. Hier übernahmen das Klavier und der Kontrabass die Begleitung, die Geige hatte die Melodiestimme.²²

Durch die unterschiedlichen Besetzungen wurden auch verschiedenartige Repertoires zusammengestellt, da bei jeder Besetzung ein anderes Instrument die Melodiestimme innehatte.

Eine wichtige neue Erfindung war die Handorgel (um 1830). Als ursprünglicher Vorläufer gilt die *Mundäoline*²³, die Christian Friedrich Ludwig Buschmann 1805 in Thüringen erfand. Er setzte verschiedene Metallzungen (System wie bei der Maultrommel) zusammen. So konnten die Zungen durch die Luft in Schwingung gebracht werden. Er fertigte ebenfalls eine *Handäoline* an²⁴. Leider entwickelte er seine Kuriosität nicht weiter. Die Weiterentwicklung entstand dann durch Cyrill Demian 1829 in Wien. Er erfand das *Accordion* und liess es auch gleich patentieren²⁵. Dieses Instrument verbreitete sich sehr schnell. 1836 entstand in Langnau im Emmental das „Langnauerli“²⁶. 1886 gab es in Pfäffikon (Robert Iten) und Schwyz (Alois Eichhorn) schon weitere Werkstätten. Dieses Instrument fand bei der Unterschicht einen grossen Anklang. Die Musiker und Gebildeten lehnten es ab, da es ihnen zu primitiv war. Der Vorteil dieses Instruments war jedoch ganz logisch: Es war einfach erlernbar, leicht zu transportieren, günstig zu kaufen und hatte trotzdem für seine Grösse ein beträchtliches Klangvolumen. Dieser Boom führte auch zu einigen Änderungen in der Besetzung.²⁷

Es vollzog sich ein Wandel: Das Schwyzerörgeli verdrängte mehr und mehr die begleitenden Streicher. Auch das Akkordeon fand seinen Platz in den Formationen. Allerdings wurde das Schwyzerörgeli immer weiterentwickelt. Die heute verwendeten 8- oder 18-bässigen Schwyzerörgeli kamen damals kaum vor. Obwohl die Handorgelmusik als eine einfache Unterart der Streichmusik galt, verschwanden die Streichermusiken zunehmend. Die Handorgelmusik galt bei eingefleischten Ländlermusikern als eintönig, weil kein führendes Melodieinstrument vorhanden

²⁰ Die Mutter der Familienmusik Fuchs rief ihre Hühner immer mit „Chum, Hudeli chum!“ Dies hat sich als Spitznamen für diese Familie verbreitet.

²¹ Vgl. Ringli, 2003, S. 66-68, wie Anm. 2

²² Vgl. Ringli, 2003, S. 67, wie Anm. 2

²³ Zungen aus Metall wurden auf einem Holzkörper befestigt, wobei in das Holz Kanäle geschnitzt wurden und so einen Luftstrom zu den Zungen bildeten.

²⁴ Sie sah wie eine Nähmaschine aus. Der Fuss pumpete, die Hände spielten.

²⁵ Vgl. Seiler, 1994, S. 158-164, wie Anm. 11

²⁶ Auf diesen Langnauerli konnte nur in einer Tonart gespielt werden.

²⁷ Vgl. Ringli, 2003, S. 68-70, wie Anm. 2

war. Auch konnten die Örgeler keine Noten lesen, waren also Autodidakten. Trotzdem hatten sie grossen Erfolg beim Publikum. Der Erfolg lag im Rhythmus, den sie mit Akkorden produzierten. Ab den 1880er Jahren gab es dann eine grundlegende Änderung in der Tanzmusik. Immer mehr Musiker konnten die Noten lesen und schreiben. Vorher gehörten notenlesende Musikanten zur Elite. Die Streichmusiken galten als semiprofessionell. Der Stil Ländlermusik war nicht so, wie wir ihn heute kennen, - obwohl dies zu belegen heute sehr schwerfällt (keine Tonbeispiele) - er war vermutlich kantilener. Durch den Einfluss des Schwyzerörgelis und des Akkordeons gab es auch im Stil einen Wandel. Doch war dies eher in der Besetzung und Vortragsart sichtbar und hörbar als im aufgeschriebenen Notenmaterial, das meist nur die Melodiestimme wiedergibt. Durch das Akkordeon oder das Schwyzerörgeli verlor die Musik das dichte Gewebe, in welchem sich viele verschiedene Instrumente abwechselten. Dieses wurde durch eine prägnante Handorgelbegleitung ersetzt. Die Musik wurde dadurch gleichtöniger, doch störte das niemanden im Publikum. Diejenigen, welche sich beklagten, waren meist Musiker oder „Echtheitsapostel“. Die begleitenden Streicher wurden innert zehn Jahren verdrängt. Die Stücke wurden länger, da das „Rästlitanzen“²⁸ in der Innerschweiz zunehmend verschwand. Durch die Entstehung von Tanzabenden, bei dem die Musik nicht mehr nach Stücken sondern einfach für den ganzen Abend bezahlt wurde, war es angenehmer die Stücke länger zu spielen.²⁹

Um die Jahrhundertwende präsentiert sich die Ländlermusik folgendermassen:

„Ländlermusik ist also nicht einfach der krönende Abschluss einer langen, geradlinigen Entwicklung, sondern ein Verschmelzen der gehobenen Streich-Tanzmusik mit dem einfachen Stegreif-Stil der Landbevölkerung. Sie beruht zu einem guten Teil auf einem Paradigmenwechsel bei den semiprofessionellen Tanzmusiken von der melodisch-harmonischen Komplexität zu einer kraftvollen Einfachheit, die durch das sich rasch verbreitende Schwyzerörgeli gefördert wurde.“³⁰

4.4.1.3. 1900-1920

Die Musiken nannten sich jetzt *Ländlerkapelle* oder *Buuremusig*. Die Ländlermusik war aber noch lange nicht die Nationalmusik der Schweiz. Durch den Krieg wurde die Musik in den Hintergrund gedrängt. Der Krieg half jedoch stark bei der Verbreitung des Schwyzerörgelis. Viele Soldaten beherrschten dieses Instrument so gut, dass sie es in die Kompanie mitnahmen. Dies garantierte der Kompanie eine Unterhaltung, um sich in der schweren Zeit abzulenken. Durch die Stationierung der Innerschweizer Truppen an der Grenze kamen weite Gegenden der Schweiz in Kontakt mit diesem Instrument. Die Ländlermusik konnte sich nach dem Krieg als

²⁸ Der Wirt organisiert einen Tanzabend. Dabei stellt er mehrere Tanzmädchen zur Verfügung. Die Musik hat die Aufgabe Tanzstücke zu spielen. So spielen sie jeweils ca. vier Stücke, danach wird vom Wirt für den Tanz eingesammelt. Daher war es natürlich lukrativer, kurze Stücke zu spielen.

²⁹ Vgl. Ringli, 2003, S. 71-77, wie Anm. 2

³⁰ Ringli, 2003, S. 77, wie Anm. 2

professionelle Tanzmusik und gleichzeitig als Stegreiftradition durchsetzen. Diese beiden Seiten waren ein wichtiger Punkt zu ihrem Erfolg.³¹

4.4.1.4. 1920-1950

Eine entsetzliche Grippewelle während des ersten Weltkriegs hatte viele Todesopfer zur Folge. Dies schlug sich auch in den verschiedenen Ländlerkapellen nieder. Notwendigerweise mussten sich viele Musikanten nach neuen Leuten umsehen. Bedingt durch die Wirtschaftskrise zogen viele Leute in die Stadt, um dort ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die Ländlermusik wurde dadurch in den Städten bekannt und als neue, exotische Attraktion verbreitet. Der quirlige und mitreissende Rhythmus sowie die fröhliche und ansteckende Stimmung der Musiker begeisterte auch die Städter. Die Ländlermusik wurde in den Städten als Tanz- und Unterhaltungsmusik bekannt, obwohl sie in den gehobeneren Schichten immer noch verpönt war.³²

Wesentlich zur Verbreitung der Ländlermusik trug Joseph Stocker bei. Er wurde 1898 in Wollerau geboren. Sein Talent lag in der Organisation, der Zuverlässigkeit und seinem Gespür für das Geschäftliche. Er gründete *Stocker Sepps 1. Unterwaldner Bauernkapelle*. Weder er noch die Mitspielenden waren aus Unterwalden, doch der Name tönte bodenständig. Zur besseren optischen Präsentation trugen sie Trachten³³. In Zürich feierten sie riesige Erfolge³⁴. Stocker Sepps Sinn für das Geschäft bewegte ihn, bei wichtigen Auftritten – z.B. für das Radio oder die Landesausstellung - gratis zu spielen. Dank seinem Verzicht auf die Gage wurde ihm eine Schallplatte produziert. Dies trug wiederum stark zur Verbreitung seiner Kapelle bei. Sein „Gebiet“ in Zürich war das Niederdorf. Es wurde das Zentrum für erstklassige Ländlermusik. Durch die Figur Stockers wurde die Ländlermusik ganz klar zur beliebtesten Unterhaltungsmusik. Die Publikation von Noten wurde in dieser Zeit sehr lukrativ. So verwundert es kaum, dass viele Notenverlage gegründet wurden.

In den 1930er Jahren erfolgte – nicht zuletzt durch die Trachten der Ländlermusikanten – langsam die Identifizierung der Schweiz mit der Ländlermusik. In dieser Zeit – der Hochblüte der Ländlermusik – wurde sie endgültig zur Nationalmusik. An der Landesausstellung 1939 wurde die Ländlermusik als Merkmal der nationalen Kultur präsentiert und im Zuge der „Geistigen Landesverteidigung“ zur Nationalkultur emporstilisiert.

In dieser Zeit wurde auch das Saxophon durch Heiri Meier, der bei Stocker Sepp als ausgezeichneter Klarinettist mitwirkte, eingeführt. Es führt immer wieder (auch heute noch) zu heftigen Diskussionen, ob dieses Instrument als Schweizer Volks-

³¹ Vgl. Ringli, 2003, S. 77-79, wie Anm. 2

³² Vgl. Ringli, *Die Geschichte der instrumentalen Schweizer Volksmusik von 1800 bis heute*, Referat 14.8.2004 an der Rigi-Stubete, S. 5

³³ Früher trug man den besten Anzug zum Musizieren.

³⁴ Stocker Sepp gründete mehrere Kapellen unter diesem Namen. Oft traten mehrere Kapellen in verschiedenen Gasthäusern auf und Stocker Sepp eilte von einem zum anderen Ort, damit er nicht des Betrugs bezichtigt werden konnte.

musikinstrument zulässig sei. Denn der Einfluss kam ganz klar aus dem Jazz³⁵. Auf den Jazz zurückzuführen ist auch die neue Gattung des Ländler-Fox. Sie lehnt sich ebenfalls an den swingenden Jazzgroove an.³⁶

Zwei weitere wichtige Personen in dieser Zeit waren Kasi Geisser und Jost Ribary. Sie gelten heute noch als Ländlerkönige. Die beiden Gestalten waren in ihrem Wesen total konträr. Kasi Geisser stand noch für den von früher bekannten fahrenden Musikanten³⁷, Jost Ribary hingegen für den neuen Ländlermusiktyp³⁸. Auch Stocker Sepp war verglichen mit Kasi Geisser ein ganz anderer Typ:

„Stocker war der volkstümlich-populäre Unterhaltungsmusiker, der die helvetischen Grundwerte des Mythos Volksmusik verkörperte, bodenständig und fröhlich, aber zuverlässig, wenn's drauf an kommt. Geisser, der exzellente Stegreifler, der die ursprüngliche ländliche Musiktradition weiterführte, war hingegen der unstete Luftikus, der dem Typus des rechtschaffenen Schweizers diametral entgegen stand. Der Mythos der Schweizer Volksmusik fasst nun aber das feuchtfrohliche Schweizertum des Stocker Sepp und die Musikalität des Kasi Geissers zu einer einzigen Ideologie zusammen, indem sie die Musikalität als Ausdruck des Schweizertums deklariert.“³⁹

Jost Ribary liess sich am Konservatorium ausbilden, was als absolute Neuheit in der Ländlermusik galt. Sein Name galt später als Markenzeichen des Innerschweizer Stils. Zum ersten Mal kauften die Leute Schallplatten von Jost Ribary, weil sie die Interpretation eines Stückes im Jost-Ribary-Stil hören wollten.

Die Ländlermusik hatte gegen Ende der 40er Jahre immer mehr Mühe sich zu behaupten. Jost Ribary spielte noch lange im Restaurant Konkordia in Zürich. Viele Anhänger folgten ihm dorthin, um ihn und seine Kapelle zu hören. Doch an allen anderen Orten in Zürich war die Blüte vorbei. So musste sich auch die Ländlermusik weiterentwickeln. Das Publikum erwartete von den Kapellen nicht nur Ländler, Walzer, Schottisch und Polka. Es sollten auch Tango und Foxtrott gespielt werden. Dies stellte allerdings die letzte Entwicklungsstufe dar. Es gab sehr viele Gegner gegenüber diesen Neuerungen. Heinz Brunner und Emil Wydler, Musikanten aus dem städtischen Bürgertum⁴⁰, stellten erstmals einen Echtheits- und Authentizitätsanspruch an die Ländlermusik. Den vertraten sie unerbittlich ohne auf die Weiterentwicklung um sich herum zu achten. Sie repräsentierten sich allerdings hauptsächlich durch die Medien.

³⁵ Diese Musikrichtung wurde in dieser Zeit langsam bekannt und hatte ebenfalls Erfolg. Die Ländlermusiker mussten reagieren, da ihnen sonst das Publikum abhanden kam.

³⁶ Der swingende Groove fand zuerst Eingang in den Schlager. Durch den Erfolg in der Unterhaltungsmusik wurde er auch in der Ländlermusik adaptiert.

³⁷ Der Autodidakt Kasi Geisser war an keinem Ort zu Hause. Er heiratete, doch ging das nicht gut. Alles was er verdiente, gab er ziemlich schnell für Alkohol wieder aus. Er war unzuverlässig und nirgendwo verwurzelt. Trotzdem gelten seine Kompositionen als Klassiker der Ländlermusik.

³⁸ Jost Ribary war das genaue Gegenteil von Kasi Geisser. Er war solid und sesshaft. Er arbeitete sich vom Fabrikarbeiter hoch in den Mittelstand (eigene Handharmonika-Werkstatt). Auf ihn war Verlass und zwar in allen Belangen.

³⁹ Ringli, 2003, S. 83, wie Anm. 2

⁴⁰ Die beiden waren studierte Leute. Dies galt ebenfalls als Neuerung, da bis anhin hauptsächlich die Unterschicht diese Musik produziert hatte.

Der Tod von Stocker Sepp beendete 1949 die Ära der Ländlermusik als nationale Unterhaltungsmusik endgültig.⁴¹

„Das Nebeneinander von Ländlermusik als gepflegte ländliche Alltags- und Gebrauchsmusik und städtischer Unterhaltungs- und Tanzmusik war vorbei.“⁴²

4.4.1.5. 1950-1960

Die Zeit der Hochblüte war vorbei. Doch genau in dieser Zeit passierte etwas, was für die Ländlermusik eine starke Nachwirkung hatte: Obwohl die Ländlerkapellen mit den anderen Stilen bisher gut mithalten konnten, waren ihre Musiker keine professionell ausgebildeten Leute. Die Unterhaltungsmusik dieser Zeit allerdings wirkte bereits auf professionellem Niveau. An dieses Niveau kam schliesslich keine Ländlerkapelle mehr heran. So hatten sie einen Schritt verpasst, der nicht wieder aufzuholen war. Doch wurde dies nicht als eine verpasste Chance angesehen. Ihre Rückständigkeit sahen sie als Spezialität der Ländlermusik. Es bildete sich ein Liebhaberpublikum heraus, das ihren Ländlerkapellen treu blieb. Die Besetzungen normierten sich weitgehend, es gab verschiedene Stile und man orientierte sich hauptsächlich rückwärts. Musikalisch passierte nichts Neues mehr, die Ländlermusik stagnierte. Wenn irgendeine neue Innovation geschah, wuchs sie meist aus der Wiederbelebung alter Stile oder Stücke heraus.

„Die Trennung von der populären Unterhaltungsmusik hat bei der Ländlermusik zu einer inzesituösen Erneuerungsform geführt, die sich nur noch im Kreis dreht, weil keine wirklich neuen Elemente mehr Eingang finden. Daran krankt die Ländlermusik bis heute.“⁴³

Die Tatsache, dass mit einer geringen Anzahl Musikern ein durchschnittlich grosses Restaurant gut unterhalten werden konnte, verlor durch die Entwicklung der Schallplatten ihren Wert. Diese waren günstiger und konnten den Raum mit mehr und lauterer Musik füllen. Somit gingen noch zwei weitere Vorteile der Ländlermusik verloren.⁴⁴

4.4.1.6. 1960-1970

Thomas Marthaler und Walther A. Wettler verhalfen der Ländlermusik zu einem erneuten kleinen Aufschwung. Wettler war Elektroingenieur und Tonmeister. Marthaler arbeitete als Zahnarzt. Die beiden vertraten die echte, ursprüngliche Ländlermusik. Wettler konnte durch eigene Tüftelei bei seinen Aufnahmen eine ganz andere Atmosphäre als bisher schaffen. Man hatte den Eindruck live an einem Konzert anwesend zu sein. Es tönte fröhlich und lebendig. Dieses neue akustische Ereignis faszinierte und begeisterte die Leute. Die Sterilität des Aufnahmestudios war verschwunden.

⁴¹ Vgl. Ringli, 2003, S. 77-86, wie Anm. 2

⁴² Ringli, 2003, S. 85, wie Anm. 2

⁴³ Ringli, 2003, S. 86, wie Anm. 2

⁴⁴ Vgl. Ringli, 2003, S. 86-87, wie Anm. 2

Diese Zeit prägte hauptsächlich der Fernsehmoderator Wysel Gyr. Er verbreitete die Ländlermusik über das Fernsehen und gab dieser Musik einen nationalkonservativen Beigeschmack. So wurde sie für weite Kreise ungeniessbar. Im Fernsehen jedoch ging die Urtümlichkeit, die Archaik und die Wildheit verloren. Ländlermusik wurde zu einem gemütlichen Schweizer Fernsehabend, schal und aussagelos. Die wirklich guten Musiker und Formationen fehlten weitgehend, abgesehen von wenigen Ausnahmen wie Hans Aregger oder Edwin Baer. Es gab sehr viele Formationen und Musiker, doch alle klangen gleich (qualitative Verwässerung).⁴⁵

4.4.1.7. 1970-1980

In dieser Zeit entwickelte sich die Volksmusik der Schweiz weiter. Das autonome Handeln der Folk-Bewegung kam auf. Die Beeinflussung, welche die Folk-Bewegung auf die Ländlermusik hatte, war für sie als Gattung nicht gering. Volksmusik wurde wieder populär. Sie wurde öfters zu Hause interpretiert (z.B. durch die Liedermacher) und auch als persönliche Musik wahrgenommen. So gewannen die Dialektlieder an Wichtigkeit.

In den Medien kam das Verständnis für die einheimische Volkstradition wieder vermehrt auf. Man unterstützte vermehrt Projekte im musikalischen Bereich. Diese betrafen nicht nur die Folk- sondern auch die Ländlermusik, waren jedoch hauptsächlich der Folk-Bewegung zu verdanken.

Musikalisch gesehen beeinflussten sich die beiden Richtungen aber kaum. Es gab zwar immer wieder Anlässe, wo sich die beiden Richtungen kreuzten oder Musiker aus beiden Szenen miteinander musizierten. Trotzdem waren die sozialen Gesinnungen so unterschiedlich, dass ein Miteinander kaum möglich war. Die Ländlermusik konnte ihren konservativ-nationalistischen Beigeschmack nicht ablegen und die Folk-Bewegung war eher alternativ ausgerichtet.

Die junge Generation der Ländlermusik erneuerte sie mit gewagteren Harmonien und Rhythmen. Die Sennechutteli waren wieder im Trend und überall wurde wieder aktiver musiziert. Das heisst nicht nur in ländlich-konservativen Kreisen, sondern auch im Mittelstand und in den städtischen Alternativszenen.⁴⁶

4.4.1.8. 1970 bis Ende 20. Jahrhundert

Wie schon erwähnt, gab es einen Aufschwung, der sich bis Anfang der 1980er Jahre weiterzog. Das Schwyzerörgeli war sowohl in der Ländler- als auch in anderen Bereichen der Volksmusik sehr beliebt. Automatisch boomte daher der Bau solcher Instrumente.

Es bildeten sich neue Kapellen, die als Billig-Variante zur professionellen Unterhaltungsmusik wieder entdeckt wurden. Stubeten und Musikanten-Treffen sind bis heute stark gefragt und auch gut besucht. So gibt es in jeder Woche zahlreiche Möglichkeiten, irgendwo einen ländlermusikalischen Anlass zu besuchen. Trotz-

⁴⁵ Vgl. Ringli, 2003, S. 87-89, wie Anm. 2

⁴⁶ Vgl. Ringli, 2003, S. 89-90, wie Anm. 2

dem schafft es die Ländlermusik nicht über ihre Liebhaberkreise hinaus. „Wir sind uns alle bewusst, auch wenn es der Verband (VSV) nicht so ganz wahrnehmen will, dass wir einen Publikumsschwund in der Ländlermusik haben.“⁴⁷

Seit Ende der 1980er Jahre blieben die Leute, sicherlich auch durch die Rezession beeinflusst, zu Hause. Musikalisch geschah nichts Neues mehr, und das ist bis heute so geblieben. Die Ländlermusik gibt es in so vielen Möglichkeiten zu hören, dass eine Übersättigung eine logische Folge ist. Die Leute gehen nicht mehr so lange an einen Anlass wie früher⁴⁸, sondern bleiben nur für zwei bis drei Stunden. Der Anlass ist nicht mehr so wichtig wie früher.

Das musikalische Niveau steigt durch die Möglichkeit die Instrumente an Musikschulen zu erlernen, doch das Publikum springt immer mehr ab. Kapellen gibt es immer noch sehr viele, doch alles bleibt in seinem eng umrissenen Kreis.⁴⁹

„Und trotzdem schwindet das Interesse in der Bevölkerung an der Ländlermusik. Die Ländlermusiker schaffen es nicht, den Kreis der Anhängerschaft zu erweitern, im Gegenteil, die Ländlermusik verschwindet zunehmend aus dem Bewusstsein der Bevölkerung.“⁵⁰

4.4.1.9. Innovationen in der Ländlermusik

Es gab und gibt natürlich immer wieder Versuche, die Ländlermusik mit neuen Ideen zu bereichern. Doch viele von ihnen kommen kurz auf und verschwinden gleich wieder.

Hier einige nennenswerte Personen:

Edi Bär:	Er brachte den Dixieland in die Ländlermusik. Er versuchte, den Ländler mit brasilianischer Volksmusik zu vermischen, kam aber über einen oberflächlichen Exotismus nicht hinaus
Carlo Brunner:	Er setzte instrumentaltechnisch ganz neue Massstäbe. Auch versuchte er als Experiment die Salonmusik im Stil von Johann Strauss mit der Ländlermusik zu vermischen. Doch interessierte das zu wenige Leute, da es zu weit weg vom Klangbild der Ländlermusik war.
Ueli Mooser:	Die angloamerikanische Musik wollte er mit der Ländlermusik verschmelzen. Doch auch hier fehlte die Integration, denn es war immer spürbar, dass Mooser seine Wurzeln hauptsächlich in der Ländlermusik hat. Pop, Jazz und Rock sind ihm zu wenig vertraut. Seine heutige Arbeit ist allerdings anders zu bewerten. Er steht musikalisch an einem ganz anderen Punkt und trägt viel zur Innovation der Ländlermusik bei.

⁴⁷ Brunner, Carlo, SMR 7-8, 1999, S.9

⁴⁸ Früher fanden viel weniger ländlermusikalische Anlässe statt. Doch wenn sie stattfanden, dauerten sie viel länger. Der Stellenwert dieser Anlässe war sehr hoch. So war es durchaus üblich, dass ein solcher Anlass am frühen Abend begann und bis am Morgen um vier oder fünf Uhr dauerte.

⁴⁹ Vgl. Ringli, 2003, S. 90-92, wie Anm. 2

⁵⁰ Ringli, 2003, S.92, wie Anm. 2

Domenic Jannett:	Er gründet die Kapelle „Ils Fränzlis da Tschlin“. Sie ist eine Erinnerung an die Fränzelimusig. Doch gilt diese Gruppe eher als Salonmusik. Die Ländlermusiker nehmen diese Musik nicht als Ländlermusik wahr.
Walter Wild, Bobby Zaug, Willi Valotti:	Sie setzen im Akkordeonistenniveau einen neuen Standard. Die Musik wird virtuoser und Stile wie Musette und Tango finden den Eingang in ihre Literatur. Doch geht es hier mehr um die Präsentation des eigenen Könnens und Virtuosität als einer gemütlich fröhlichen Unterhaltung. Das soll aber nicht bedeuten diese Musik unterhalte die Leute nicht. Es fehlt einfach ganz klar die Synthese mit der stegreif- und improvisationslastigen Ländlermusik.
Martin Beeler:	Martin Beeler machte den Foxtrott in der Ländlermusik populär. Eingeführt wurde er ja (wie erwähnt S. 18) schon von Heiri Meier. Er wird anfänglich stark kritisiert und angefeindet. Dieses swingende Gefühl gehört laut urtümlichen Ländlermusikern nicht zur Ländlermusik. Das Publikum erfreut sich an diesen neuen Rhythmen und so gehört er heute ebenfalls ins Repertoire einer Ländlerkapelle.
Markus Flückiger, Daniel Häusler:	Sie vermischen den alten Innerschwyzer Stil mit finnischer Volksmusik oder Klezmer. Sie benutzen ungeradtaktige Tänze, modale Harmonien und doch spielen sie traditionell. Ihre Präzision und Virtuosität, die sie auf ihren Instrumenten beherrschen, ist einzigartig. Ihre Musik ist viel versprechend, doch kann eine Zukunftsvision nicht gemacht werden. Genauere Untersuchung dieser Gruppe folgt später.

Doch die Ursache, dass meist eine Symbiose mit der Ländlermusik fehlte, ist nicht der einzige Grund, warum diese Innovationen nicht fruchten. Sie liegen darüber hinaus auch in der Schweizer Volkskultur.

4.4.2. Die Schweizer Volkskultur

4.4.2.1. Die Schweiz und ihr Mythos

Bis ins 18. Jahrhunderts galt das Volkstümliche als primitiv und wurde verpönt. Die Musik des Volkes wurde nicht als „echte“ Musik wahrgenommen. Sie bedurfte nach Ansicht der gebildeten Schicht der Weiterentwicklung.

Die aufklärerische Ansicht, dass es immer eine Entwicklung vom Unvollkommenen zum Hochentwickelten gebe, verschwand erst allmählich gegen Ende des 18. Jahrhunderts.

Durch die aufkommende Romantik entstand ein neues Weltbild:

„Erst die Romantik mit ihrem triadischen Geschichtsbild begann, die Natur und die Vergangenheit verklärend, Volkslieder zu sammeln und zu retten, denn sie glaubte in ihnen einen letzten

Rest der ursprünglichen Unbefangenheit des Goldenen Zeitalters zu erkennen. Das Primitive, Unzivilisierte wurde zum Urwüchsigen, Unverdorbenen.“⁵¹

Die Schweiz war arm und rückständig. So wurde sie automatisch mit diesem Bild des Urtümlichen behaftet. Die Schweizer Kuhreihen⁵² galten damals als Inbegriff der Volksmusik. Denn jeder Soldat, der einen Kuhreihen hörte - so die verbreitete Legende - wurde so unglücklich vor Heimweh, dass er desertierte. Laut Jean-Jacques Rousseau war es den Schweizer Söldnern bei Todesstrafe verboten, den Kuhreihen zu singen.⁵³ Die Konnotation, welche die Schweizer Volksmusik dadurch bekam, entstand, ohne dass viele je einen Ton davon gehört hatten. *„Die Vorstellung von den unverdorbenen Alphirten und ihrer Musik begann also unabhängig vom Erklingenden Gestalt anzunehmen.“⁵⁴*

Der Mythos der Schweizer Berge wurde ebenfalls künstlich hergestellt. Sie galten als Rückzugsgebiet, wo alles Alte, Echte und Gute noch vorhanden war. Dies wurde durch das Gedicht „Die Alpen“ von Albrecht von Haller noch stärker herausgebildet. So waren die Vorstellungen der Aussenstehenden von der Schweizer Volksmusik eine völlig andere, als wie sie in der Realität existierte. *„Wir müssen daher davon ausgehen, dass Volksmusik schon seit der Entstehung des Begriffs eine geistige Ideal- oder Wunschvorstellung bezeichnet und nicht ein empirisch festgestellter Befund der im Volk verbreiteten Musiken.“⁵⁵*

Das Alphorn und der Jodel gehören ebenfalls zu diesen Mythen. 1805 wurde erstmals in Unspunnen bei Interlaken ein Fest organisiert. Es hiess: *„Fest der schweizerischen Alphirten“*, wobei es *„zu Ehren des Alphorns“⁵⁶* abgehalten wurde. Das Ergebnis war nicht gerade überwältigend. Der Erfolg des Festes lag eher darin, dass die fremden Zuschauer, meist Touristen oder die reiche Oberschicht, von diesem Schauspiel, an welchem das Volk nicht anwesend sein durfte, fasziniert und begeistert waren. Das Alphorn war zu jener Zeit als Bettelinstrument oder Rufinstrument bekannt. Doch diesen üblen Beigeschmack wollte man unbedingt verjagen. So wurden danach Alphornbücher geschrieben und verteilt. Das Alphorn fand langsam den Eingang als Nationalsymbol in die Schweizer Volksmusik. Das Volkslied wurde auf die gleiche Weise aufgewertet. Ebenfalls wurden Volksliedheftchen produziert und unter den Leuten verteilt.⁵⁷

4.4.2.2. Die Schweiz und ihre Bräuche

Der Brauch lässt sich in verschiedenster Weise definieren. Die soziale Gemeinschaft, welcher Bräuche etwas bedeutet, hat drei Aspekte zu berücksichtigen:

⁵¹ Ringli, 2003, S. 47, wie Anm. 2

⁵² Kuhreihen ist ursprünglich ein einstimmiger, unbegleiteter, melismatischer Männergesang, den es in verschiedenen Lokalvarianten gab. Er diente zum Ein- und Austreiben, sowie Beruhigen des Viehs auf der Alp.

⁵³ Belegt wurde ein solches Verbot nie.

⁵⁴ Ringli, 2003, S. 47, wie Anm. 2

⁵⁵ Ringli, 2003, S. 48, wie Anm. 2

⁵⁶ Ringli, 2003, S. 49, wie Anm. 2

⁵⁷ Vgl. Ringli, 2003, S. 46-61, wie Anm. 2

- „a) eine historische Längsachse, die eine intergenerative Identität der Gruppe festlegt – Stichwort, das haben wir schon immer gemacht, dazu*
- b) eine soziale Querachse, „wer mitmacht, gehört dazu – und wer dazugehört, darf mitmachen“, das wäre die integrative distinktive Funktion, als die Aufgabe, ein- und auszugrenzen, die noch*
- c) als drittes wesentliches Moment eine Feinstrukturierung erhält, in der Unterschiede des Geschlechts (die Festdamen beim Schwingen) und des Alters gleichfalls zuordnende und trennende Funktion gewinnen.“⁵⁸*

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass der einzelne Mensch in eine gewisse Abfolge von Traditionen gestellt wird. Dem kann er sich nicht entziehen. Er muss sich nämlich einer Gruppe anschließen, zu der er sich zugehörig fühlen kann. Jedes Individuum gehört in ein gewisses, ihm schon durch die Geburt vorgegebenes soziales Feld.

Da wir uns oft dem Brauch nicht in jeglicher Hinsicht bewusst sind, passiert enorm viel im Unbewussten. Durch die Mythen bekommen wir einen Halt, den wir nur von den Mythen bekommen können. Sie sind in jeglicher Hinsicht ineinander verwurzelt und stützen uns mit ihren tief eingewachsenen Wurzeln. Doch dabei wird der Gesichtspunkt des wirklich Echten verlassen, was die Gefahr der Einseitigkeit mit sich führt.

Der Brauch hilft dem Menschen, sich in eine Gruppe einordnen zu können. Oft wird heute allerdings vergessen, dass sich sowohl die Zeiten als auch die Menschen und ihre Gewohnheiten verändert haben. Viele Bräuche sind mittlerweile überholt und werden doch immer noch gleich gepflegt, „weil es halt immer so war“.

„Unbewusstes in der Kultur ist schwer zu identifizieren, so dass wir vielleicht vorsichtiger von einer Verbindung zwischen Faktischem und Symbolischem im Brauch reden. Der Mensch ist ein symbolbildendes Wesen, und Bräuche sind eine Form der Symbolisierung.“⁵⁹

Die Menschheit hält an bisherigen Bräuchen fest, da sie ein Standbein in der unsicheren Zeit bedeuten. Doch was wirklich dahinter steht, ist oft überhaupt nicht klar und wird ohne Frage so angenommen, was zu einer Erstarrung führt. Doch auch Traditionen müssen lebendig, veränderbar und flexibel bleiben, damit sie weiter existieren können. Denn das ganze Weltbild, die sozialen und materiellen Werte bleiben ja auch stets im Wandel. Sonst entsteht ein Ungleichgewicht.⁶⁰

4.4.2.3. Die Schweiz und die Industrialisierung

Erst während den Kriegszeiten gab es in der Schweiz das Bedürfnis nach einer nationalen Einigung. Vorher war man viel regionaler eingestellt. Viele Einflüsse aus der ganzen Welt kamen auf die Schweiz zu und wurden so weit wie möglich integriert:

„Amerikanisierung der Lebensweise in den fünfziger und sechziger Jahren, Urbanisierung des gesamten Lebensvollzugs bis weit in ursprünglich bäuerliche Regionen hinein, im Gleichschritt

⁵⁸ Utz Jeggle in: Hugger, 1992, Bd. 2, S. 606, wie Anm. 10

⁵⁹ Utz Jeggle in: Hugger, 1992, Bd. 2, S. 626, wie Anm. 10

⁶⁰ Vgl. Utz Jeggle in: Hugger, 1992, Bd. 2, S. 603-627, wie Anm. 10

mit einer Zersiedlung, welche die noch intakten Dorfbilder der vierziger und fünfziger Jahre auflöste und zu schwammigen Siedlungskonglomeraten werden liess. Die anbrandende Informationsflut durch die Medien, die fast pausenlos Inhalte jeder Form, seien es Sensationsmeldungen, Reportagen, Werbetexte etc., auf die Bevölkerung einrieseln lassen und die alten Kommunikationsstrukturen in Familie und Öffentlichkeit verdrängt haben. Eine ungeheure Mobilität, sichtbar im Arbeitspendeln, in Wochenend- und Ferienreisen, welche die „stabilitas loci“, die noch in den dreissiger vierziger Jahren die Lebensweise eines Grossteils der Bevölkerung charakterisierte, aufhob und die Bevölkerung in dauernden Kontakt mit andern Kulturen bringt. Die Vertechnisierung unseres Lebens, angefangen von der Ausstattung des Haushalts bis zur Automatisierung und Computerisierung der Arbeitswelt. Schliesslich die bunte Durchmischung der Schweizer Bevölkerung mit Einwanderern aller Art, unterschiedlicher Konfession, Sprache, Hautfarbe.“⁶¹

All diese Veränderungen beeinflussen auch unsere Sichtweise. So stimmt für uns vieles, was früher vermutlich ideal war, nicht mehr. Es ist zwischen den Traditionen, an welchen wir festhalten und der Industrialisierung, an die wir uns angepasst haben, ein Ungleichgewicht entstanden. Wir halten diese Traditionen im Kleinen immer noch so aufrecht, wie wir sie kennen, suchen darin unseren Halt, den wir nicht finden. Das Zugehörigkeitsgefühl fehlt uns sowohl im Grossen als auch im Kleinen. Doch dagegen wird nichts unternommen.⁶²

4.4.2.4. Die Schweiz und ihre Kultur

In jeder Generation entstehen Kulturen, die für sie charakteristisch sind. Doch jede Gruppe lebt lebenslang in ihrer Kultur weiter. Entsteht eine neue Kultur, kann sich die alte Generation meist nicht damit identifizieren, was auch nicht nötig ist (sie hat ihre Kultur ja schon gefunden). Solche neu entstandenen Kulturen werden *Subkulturen*⁶³ genannt.

Dass so genannte Subkulturen entstehen, ist nichts Neues. Jede Generation hat neue Vorstellungen, durch die sie sich mit Gleichgesinnten zusammenschliesst. Denn jeder Mensch musste irgendwann einmal seine Gruppe finden. Dass ältere Menschen eine Subkultur gründen, ist daher eher ungewöhnlich. Meist stört es sie nicht, in der Kultur eingebunden zu sein, für die sie sich entschieden haben. Diese haben sie sich selbst ausgesucht und fühlen sich darin wohl und geborgen. Doch das Problem, dass sich die Älteren dem neuen Trend nicht anpassen können und wollen, bleibt natürlich bestehen. Die Ansichten der Subkulturen sind für sie nicht nachvollziehbar. Diese neuen Kulturen haben in der Schweiz einen schweren Stand, weil die soziale Kontrolle (durch die älteren Kulturen) sehr gross ist.

Doch gibt es auch die Tatsache, dass das Alter nicht erstrebenswert ist. Dies fällt mit dem Jugendwahn zusammen. Alter bedeutet Zerfall und wird daher negativ beurteilt. Das verletzt die „Alten“. Sie möchten wahrgenommen werden und als vollwertig gelten. Sie beschwören alte Erinnerungen herauf und versuchen, sich an

⁶¹ Paul Hugger in: Hugger, 1992, Bd. 1, S. 4, wie Anm. 10

⁶² Vgl. Hugger, 1992, Bd. 1, S. 3-14, wie Anm. 10

⁶³ Gruppierung von Jugendlichen, mittleren und älteren Leuten, die durch ihr andersartiges, fremdes, abweichendes, oppositionelles Verhalten auffällt.

diesen festzuhalten. Die Gewissheit nicht abzubauen scheint somit (vom Kopf her) gewährleistet.

Enorm wichtig ist die äussere Erscheinung. Wobei das Exotische immer einen speziellen Stellenwert gegenüber dem Normalen haben wird. Das Normale verschwindet zusehends hinter dem Exotischen.⁶⁴

4.4.2.5. Die Schweiz und die Stereotypen

„In der Auseinandersetzung mit der Umwelt neigt der Mensch dazu, sich teilweise statt von individuell und situativ getätigten, differenzierenden Beobachtungen von kollektiven und bereits bestehenden, generalisierenden Vorstellungen leiten zu lassen.“⁶⁵

Diese Vorstellungen werden Stereotypen genannt. Meist sind diese Vorstellungen in unserem Kopf festgefahren und kaum veränderbar. Die Stereotypen zeigen sich in Bildern oder Vorurteilen, die wir gegenüber anderen Gruppen oder Menschen haben. Sie bestimmen unser Verhalten als traditionellen Wert. Minderheiten haben darin kaum eine Möglichkeit, sich durchzusetzen oder irgendetwas beginnen zu können, ohne in ein Netz von Vorurteilen verstrickt zu werden.

Diese Stereotypen sind für uns relativ wichtig; wir lassen uns gerne davon leiten. Dass dabei eine Verallgemeinerung geschieht, in dem das Individuum immer weniger wichtig wird, ist uns nicht bewusst. Ausserdem ist es einfacher, sich in komplexen Verhältnissen zurechtzufinden, wenn schon ein Weg gebahnt ist. Diese Einteilung verkleinert auch Spannungen oder eventuelle Konflikte in einer solchen Gruppe. So wird die Erfahrung, die wir selber machen, immer kleiner. Wir lassen es uns aus zweiter Hand erzählen, kontrollieren es häufig nicht nach, da es der bequemere Weg ist. Für uns ist es wichtig, wie andere uns sehen.⁶⁶

„...dass sich vor allem kleine Leute mit der Frage beschäftigten, was „die anderen“ wohl denken mögen; denn sie hätten besonderen Grund, auf ihren guten Ruf zu achten, weil sie von anderen besonders abhängig seien. Deshalb sei die kleine Schweiz speziell an dem Bild interessiert.“⁶⁷
„Es ist schon festgestellt worden, dass in der Schweiz ein grosses, vielleicht ein besonders grosses Bedürfnis bestehe, sich selbst und den andern zu erklären, was man sei.“⁶⁸

4.4.2.6. Die Schweiz und die Volksmusik

Die Musiker werden als fröhlich und urchig dargestellt. Wenn musiziert wird, ist es meist gemütlich. Alkohol und Tabak stellten immer wieder ein unumgängliches Problem dar. Das feucht-fröhliche Klima wurde von der oberen Schicht als trivial und primitiv angesehen. Auch die Verbindung der Musik mit den Bauern und Älp- lern ist signifikant. Weiter wurde den vorbildlichen Schweizern Ordentlichkeit, Pünktlichkeit, Sparsamkeit und Fleiss nachgesagt.

⁶⁴ Vgl. Ursula Morf-Rohr in: Hugger, 1992, Bd. 2, S. 889-900, wie Anm. 10

⁶⁵ Georg Kreis in: Hugger, 1992, Bd. 3, S. 1259, wie Anm. 10

⁶⁶ Georg Kreis in: Hugger, 1992, Bd. 3, S. 1259-1273, wie Anm. 10

⁶⁷ Georg Kreis in: Hugger, 1992, Bd. 3, S. 1267, wie Anm. 10

⁶⁸ Georg Kreis in: Hugger, 1992, Bd. 3, S. 1266, wie Anm. 10

Als typische Ausdrucksformen gelten das Alphorn und der Jodel. Sie waren und sind immer noch nationale Symbole. Auch die teilweise konservative Konnotation hat mit der ihr eigenen nationalen Verbindung zu tun. Die Musik ist eher rückwärtsgewandt und daher dem Neuen nicht sehr aufgeschlossen. Die konservative Haltung der Ländlermusiker ist immer wieder ersichtlich.

Als heute typisches Beispiel eines „richtigen“ Schweizers, der Musik macht, kann Gölä angeführt werden. Er hat grossen Erfolg mit seinem Mundartrock. Somit gehört er zur heutigen Volksmusik-Bewegung, jedoch nicht zur Ländlermusik.⁶⁹

„Er kann ausschweifend festen, aber wenn's drauf ankommt, stellt er sich seiner Aufgabe und setzt sich mit aller Kraft ein, um sie seriös zu erfüllen. Natürlich trinkt er manchmal auch zwei drei Bier zu viel, aber er hängt es nicht an die grosse Glocke. Ein weiterer Zug, der ihn zum Schweizer macht.“⁷⁰

Gölä wird als Anarchist mit Familiensinn, als verstockter Bergler, der das Herz auf dem rechten Fleck hat, dargestellt. [...] Der Mythos vom alten freien Eidgenossen, der nur sich selber und den traditionellen Werten verpflichtet ist, wird hier in einer zeitgenössischen Fassung inszeniert. [...] Gölä ist ein einfacher, geradliniger Schweizer, der sich unter Seinesgleichen am wohlsten fühlt. [...] Der einfache, genügsame Landmensch wird im Gegensatz zum dekadenten Städter als der unverdorbene, redliche Naturbursche dargestellt, der in seiner hinterwäldlerischen Art mehr Lebensweisheit hat, als mancher studierter Städter. Schlicht und rechtschaffen, so wird der Prototyp des Schweizers dargestellt.“⁷¹

Obwohl Gölä ein Rockmusiker ist, stellt er den bäuerlichen, schweizerischen Typen dar. Seine Texte sind aus dem Leben gegriffen und nicht aus einem Mythos erfunden. Gerade deshalb können sich viele Schweizer mit ihm identifizieren, und so fühlen sie sich in seiner Musik verstanden, sowohl jung als auch alt.⁷²

„Hier ist ein neuer Mythos im Entstehen begriffen vom Schweizer Rockmusiker vom Land. Ein einfacher Kerl, aber mit dem Herz auf dem rechten Fleck, ein wilder zwar, aber im Kern ein so-lider, ein Dilettant, der seinen Gefühlen ungekünstelt und direkt freien Lauf lässt. Ein Mann, der Kraft seiner schlichten Natürlichkeit die heute so kompliziert gewordene Welt in klaren Bildern zu sehen vermag. Die Parallelen zum romantisch verklärenden Blick des städtischen Bürgertums auf die Weisheit im Volkslied und die unverdorbene Äpler im Umbruch zum 19. Jahrhundert sind nicht zu übersehen.“⁷³

4.4.3. Die Innovation in der Ländlermusik

Wie oben beschrieben, hat sich im Weltbild, in der Gesellschaft und in der Industrie einiges verändert. Dies schlägt sich automatisch auch in der Musik nieder. Doch das Festhalten an alten Sitten und Traditionen finden wir leider auch in der Ländlermusik. Sie hat sich seit etwa fünfzig Jahren nicht mehr verändert. Die angefressenen, „alteingesessenen“ Ländlermusiker und ihr Publikum wollen keine Neuheiten. Sie wollen an dem festhalten, was sie kennen und in dem sie sich auskennen. Die innovativen Gruppen sind häufig Eintagsfliegen. Sie kommen auf und verschwinden wieder.

⁶⁹ Vgl. Ringli, 2003, S. 57/58, 69, 80, 83, 227-231, wie Anm. 2

⁷⁰ Ringli, 2003, S.229, wie Anm. 2

⁷¹ Ringli, 2003, S. 230/231, wie Anm. 2

⁷² Vgl. Ringli, 2003, S. 221-232, wie Anm. 2

⁷³ Ringli, 2003, S. 231, wie Anm. 2

Eine Gruppe, die aber gute Chancen zum Überleben hat, ist die Formation mit Markus Flückiger und Daniel Häusler. Ich möchte daher auf die „Hujässler“ näher eingehen. Anhand einer Analyse eines „normalen“ Stückes, das sie interpretieren, möchte ich aufzeigen, wie sich die Innovation bei ihnen äussert. Weitere interessante Gruppen um diese beiden Musiker wären die „Hanneli-Musig“⁷⁴, „Pareglisch“ oder „Rampass“.

Natürlich gibt es auch noch andere innovative Gruppen (z.B.: Doppelbock, Hans Kennel, Ils Fränzlis da Tschlin, Barde, etc.), auf welche ich aber nicht eingehen werde.

4.4.3.1. Ältere erneuernde Komponisten

Es gab im Laufe der Zeit immer wieder innovative Musiker in der Ländlermusikszene. Einige habe ich schon erwähnt.⁷⁵ Ich möchte jetzt noch auf drei meiner Ansicht nach wichtige Komponisten eingehen. Diese sind Walter Grob, Albert Hagen und Martin Beeler. Sie gelten heute als sehr gern gehörte, traditionelle Komponisten der Ländlerszene. Doch wer ihre Stücke genauer unter die Lupe nimmt, entdeckt viele Neuartigkeiten und Spezialitäten.

Walter Grob hat nicht extrem viele Veränderungen in seine Stücke eingebaut. Doch merkt man, dass gewisse harmonische Abläufe nicht ins Ländlerschema passen. Er braucht nicht nur die Hauptstufen I., II., IV. und V. Stufe, sondern geht gerne andere Wege. Rhythmisch und melodisch bleibt er dem urtümlichen Ländlerstil treu. Er setzt keine Synkopen oder sonstige Veränderungen ein.

Auch bei Albert Hagen sind es hauptsächlich harmonische Veränderungen, respektive Erweiterungen, die seinen Stil prägen. Bei ihm ist der Gebrauch anderer Stufen noch ausgeprägter als bei Walter Grob.

Ländlermusik spielen viele Interpreten ohne Noten (ausser die Bläser), so auch der Bassist und der Klavierbegleiter. Wenn eine Stubete stattfindet, finden sich viele verschiedene Musiker zusammen, die sich zum Teil nicht kennen und noch nie miteinander musiziert haben. Wenn gespielt wird, werden häufig ein Bassist und ein Klavierbegleiter eingesetzt, welche die Stücke nicht kennen. Als Angabe wissen sie den Tanzstil und die Anfangstonart. Allenfalls wird noch gesagt, dass ein Teil auf der V. Stufe (verkehrt) beginnt.

Der Ablauf aller Stücke ist meist ähnlich. Der erste Teil ist beispielsweise in C-Dur (Tonika), der zweite Teil in G-Dur (Dominante) und der dritte Teil in F-Dur (Subdominante). Gespielt wird meist nach dem Schema AABBACC. Wenn das Stück wiederholt wird, bleibt der Ablauf genau gleich, ausser dass der erste Teil nur noch einmal gespielt wird. Dieses Wissen ist allgemein bekannt (unbewusst oder bewusst gelernt).

Wenn nun allerdings ein Stück von Albert Hagen oder Walter Grob gespielt wird, haben viele Klavierbegleiter und Bassisten ihre Mühe. Diese beiden Komponisten

⁷⁴ Die Hanneli-Musig interpretiert aus der Hanny Christen-Sammlung Stücke auf eine neue Art und Weise. Sie benutzen auch alte Instrumente wie die Zither.

⁷⁵ Mehr in Kapitel 4.4.1.9. „Innovationen in der Ländlermusik“ S. 15 und Kapitel 4.4.3. „Die Innovation in der Ländlermusik“ S. 23

verhalten sich harmonisch nicht völlig „normal“. So ist es sehr schwierig, alles aus dem Stegreif sofort herauszuhören. Das heisst, die Begleiter müssten Noten haben (und auch ab Blatt lesen können) oder das Stück schon kennen, damit sie es begleiten können. Deshalb haben viele Stegreifler grossen Respekt vor den Kompositionen der beiden Musiker. Das konnte ich selber schon oft erfahren. Wenn ich ein Stück von Walter Grob oder Albert Hagen interpretierte, ging meistens ein Raunen durch die Reihe und man sagte sich: „Ui, jetzt kommt Hagen/Grob. Das ist schwierig, aber so schön!“ Die Stücke sind meist nicht einfach und müssen geübt werden. Für viele Stegreifler ist es nicht möglich, ein solches Niveau zu erreichen.

Trotzdem gehören die beiden Komponisten ohne Frage in die „typische“ Ländlermusikszene. Sie bilden den heutigen Grundstock der Ländlermusik und sind von allen Ländlermusikfreunden vollkommen akzeptiert.

Ein anderes Beispiel ist der Einsiedler Martin Beeler. Seine Kompositionen wurden massiv in Frage gestellt. Er mischte den Schlager mit der Ländlermusik und dem swingenden Element. Viele konnten sich damit nicht anfreunden und nannten ihn einen „Verschandler“ der Ländlermusik. Er schrieb viele Foxtrotts für Saxophon. Diese neue Art Ländlermusik war für viele absolut unakzeptabel. Doch heute zählt sie eindeutig zur Ländler- und Unterhaltungsmusik. Seine Tanzstücke werden gerne gespielt und vor allem auch gehört, da dazu auch Tänze wie Jive oder Disco-Fox getanzt werden können.

4.4.3.2. Die Hujässler⁷⁶

Sie bestehen aus Markus Flückiger (diatonisches Akkordeon), Daniel Häusler (Klarinette/Saxophon), Sepp Huber (Bass) und Reto Kamer (Klavier). 1998 entstanden, haben sie inzwischen mehrere CDs produziert.

4.4.3.2.1. Die Musiker

Markus Flückiger wurde 1969 geboren und wuchs in Brittnau AG auf. Mit sieben Jahren begann er mit dem Schwyzerörgelenspiel. Nach dem KV wechselte er seinen Wohnort aufgrund besserer Arbeitsbedingungen als Schwyzerörgelilehrer in die Innerschweiz. Er wohnt heute in Rothenthurm, hat eine Familie und gibt Musikunterricht. „*Er ist vermutlich der beste Schwyzerörgeler aller Zeiten, ein Talent, wie es nur alle hundert Jahre geboren wird, wie Ueli Mooser meint.*“⁷⁷ Er spielt Akkordeon-Literatur, die nicht spielbar auf dem Schwyzerörgeli gilt, auf seinem diatonischen, wechseltönigen Eichhorn-Schwyzerörgeli. Den alten Innerschwyzler Stil beherrscht er ohne Probleme. Zusätzlich gehören auch Klezmerstücke, finnische Volksmusik und ungeradtaktige Tänze aus dem Balkan zu seinem Repertoire. Dies lässt er auch bei seinen Kompositionen einfließen.

⁷⁶Hujässler bedeutet „Fienxer“ oder „Schränzer“. Diese Bezeichnung bezieht sich aber eher auf die menschliche Seite der Musiker als auf ihren Interpretationsstil. Hujässler kann auch „Hudigäggeler“ bedeuten, was dann aber auf die Stückart bezogen wird.

⁷⁷ Ringli, 2003, S.94, wie Anm. 2

Seine meisterhafte Beherrschung des Schwyzerörgeli ermöglicht ihm eine exaktere Balgführung. Dadurch kann er komplexe Gegenrhythmen und Offbeats in die Stücke einbauen, was das Publikum aufhorchen lässt!⁷⁸

Daniel Häusler wurde 1974 in Unterägeri geboren. Er spielt Klarinette und Saxophon (in der Kapelle nur Klarinette). Er schloss das Lehr- (1994) und Konzertreife-diplom (1996) am Konservatorium Luzern ab. Es ist auch heute noch ungewöhnlich, dass Ländlermusiker eine klassische Ausbildung haben. Der Einfluss auf das Niveau der Ländlermusik ist aber enorm. Die Technik beherrscht er ausgezeichnet. So kann er mit seinem Instrument viele verschiedene Klänge und Charakteren herbeizaubern. *„Bei ihm ist nichts von jener akademischen Verhaltenheit zu spüren, die bei vielen klassischen ausgebildeten Instrumentalisten hörbar ist.“*⁷⁹

Auch in seinen Kompositionen lässt er fremdländische Merkmale einfließen. Ebenso spielt das Modale eine wichtige Rolle. Seine brillante Technik zeigt sich auch in seinen Stücken. So sind sie nicht für jedermann spielbar. Diese Stücke erwarten vom Spieler ein hohes technisches Niveau und die Bereitschaft zum sorgfältigen Üben.

Sepp Huber, 1971 geboren, wohnt in Galgenen, wo er auch aufgewachsen ist. Von Beruf Landwirt, arbeitet er heute als Unternehmer und Schnapsbrenner. Neben dem Kontrabass, den er bei den „Hujässler“ spielt, beherrscht er auch das Cornet, das Akkordeon und das Klavier.

Reto Kamer (1975 geboren) wuchs in Benken auf und wohnt heute in Galgenen. Er liess sich zum Radio/TV-Elektriker, PC-Supporter und Wirtschaftsinformatiker ausbilden. Heute arbeitet er als Informatiker. Bei den „Hujässler“ spielt er Klavier. Zusätzlich weiss er sich auch als Bassist zu behaupten.

4.4.3.2.2. Die Besetzung

Die Besetzung der Hujässler ist eine ganz typische Innerschweizer Ländlerbesetzung. Das Saxophon setzen sie bei Auftritten nur sehr selten ein. Die Kapelle ist eine reine Männerformation; das typische Zeichen einer urtümlichen Ländlermusik. Früher gab es kaum eine Frau in einer Gruppe, was heute anders ist.

4.4.3.2.3. Ihr Stil und die interpretierten Komponisten

Ihre interpretierten Tanzstile sind eindeutig Ländlerstücke. In ihr Repertoire gehören Ländler, Walzer, Polka, Schottisch, Mazurka. Sie spielen Stücke von Kasi Geiser bis hin zu Eigenkompositionen. Hier ist sicher eine Innovation erkennbar. Die selbstkomponierten Stücke der Kapelle sind in ihrer Form, Harmonik und Melodik häufig speziell. Trotzdem spielen sie auch herkömmliche, normale Tänze. Die Interpretation dieses normalen Repertoires ist allerdings sehr eigen.

„Die Hujässler gibt es seit Frühling '98. Wer sie noch nie gehört hat, hat etwas verpasst. Denn die vier jungen Musiker beweisen auf lüpfige Art, dass traditionelles und urchiges nicht immer eintönig und monoton klingen muss. Die Hujässler setzen alles daran, die Volksmusik dem Pub-

⁷⁸ Vgl. Ringli, 2003, S. 94, wie Anm. 2

⁷⁹ Ringli, 2003, S. 94, wie Anm. 2

likum in all ihren urtümlichen Stimmungen nahe zu bringen – witzig, lustig, spontan, traurig oder melancholisch. Denn nur wenn das Traditionelle in allen Facetten gelebt wird, bleibt es lebendig und setzt sich fort.“⁸⁰

4.4.3.2.4. Ihre Konzerte

Die Konzerte der Hujässler unterscheiden sich in gewisser Hinsicht von anderen Ländleranlässen. Hier zeigt sich beim Publikum eine veränderte Zuhörhaltung. Durch die vielen speziellen Effekte und Veränderungen in den Stücken hört das Publikum konzentrierter und dadurch auch ruhiger zu. Das kann gewisse Leute stören, da die Ländlermusik oft zur Hintergrundberieselung dient. Die Personen, die miteinander reden, fallen auf und das kann sehr unangenehm sein. Es ist sicher unruhiger als an einem klassischen Konzert, trotzdem kommt der Lärmpegel niemals an einen normalen Stubete-Abig hin. Meist spielen sie auch konzertant auf, was logischerweise einen kleineren Lärmpegel begründen lässt. Wenn sie allerdings zum Tanz aufspielen, ist es trotz den Tanzenden relativ ruhig im Raum.

Wenn die „Hujässler“ dann ganz offensichtlich Tanzmusik machen, spielen sie meist drei Stücke (oft allgemein bekannte und typische Ländlerstücke) und gönnen anschliessend den Tanzenden eine kurze Zeit Pause. Trotzdem gibt es auch Runden, in denen nur zugehört und nicht getanzt wird. Das wird nicht kommuniziert, sondern versteht sich wortlos.

Die Pausen zwischen den Stücken können unterschiedlich lang sein. Doch sind sie lange genug, damit sich das Publikum unterhalten kann. Sobald die Kapelle aber wieder zu spielen beginnt, wird es sofort ruhiger und aufmerksamer.

Dies ist sicherlich eine Neuartigkeit, an die sich viele Zuhörer nicht gewohnt sind. Häufig bilden die Musiker im Hintergrund die Unterhaltung, werden unbewusst wahrgenommen, es wird ihnen nicht bei jedem Ton genau zugehört.

4.4.3.2.5. Ihre Arrangements und Kompositionen

Die Arrangements der Hujässler zeichnen sich durch nicht alltägliche Wendungen aus. So benutzen sie Borduntöne, ersetzen Hauptstufen mit Nebenstufen (Einwirkung der Modalitäten) oder verkomplizieren die Melodie durch „kleine“ Verzierungen. Oft entsteht auch rhythmisch durch Synkopen oder komplexere Einwüfe ein ganz anderer Eindruck eines Stückes. Durch verschiedenartige Betonungen in Melodie und Begleitung entsteht ein neuer Groove. Eine spezielle Eigenheit ist das nachschlagbetonte Spiel. Dem Stück wird durch diese ungewohnte Betonung ein ganz anderer Charakter verliehen. Anhand des Stückes „Stollberg-Schottisch“ von Kaspar Muther möchte ich einige dieser typischen Veränderungen aufzeigen.

Häufig gibt es Reharmonisationen bei ihren Arrangements. Dies finden wir in der Wiederholung des ersten Teils. Statt Bb und F7 spielen sie Gm und Cm. Rhythmische Veränderungen finden wir ebenfalls im ersten Teil, allerdings erst beim zweiten Durchspiel. Eine weitere rhythmische Ungewöhnlichkeit ist der dritte Teil. Alle Begleitinstrumente spielen immer nur einen oder zwei Akkorde pro Takt. Dieser

⁸⁰ http://www.hujaessler.ch/de/hujaessler/inh_huj.htm

Stopp, dem durch den Bläser (der die Melodie weiterzieht) zwar entgegengehalten wird, zwingt den Zuhörer zum Aufhorchen. Melodisch halten sich die vier Musiker teilweise überhaupt nicht an die Vorgabe. Die Stellen mit den melodischen Veränderungen sind ebenfalls eingezeichnet. Im vierten Teil sind zwei Merkmale zu nennen, die neuartig sind. In der Pause im 9. und 17. Takt wird normalerweise ein Basslauf (B-A-B) gespielt. Doch beim Klavier, Akkordeon und Bass variiert das jedes Mal, wenn diese Stelle gespielt wird. Einmal machen sie einen chromatischen Lauf, einmal einen kurzen Ton mit Vorschlag. Auch ziehen sie den ersten Schlag im 5. und 6. Takt etwas vor.⁸¹

4.5. Fazit und Ausblick

Meine Hauptfragestellung „Woher stammt die Skepsis der Ländlermusiker gegenüber den innovativen Gruppe?“ ist nicht mit nur einer einzigen Antwort zu lösen. Ich habe drei mögliche Gründe herausgearbeitet, woher diese Skepsis stammen könnte. Doch ist dies, denke ich, immer wieder eine Frage der Sichtweise, von welcher man an die Frage herangeht.

Die erste Möglichkeit liegt in den Subkulturen. Meiner Ansicht nach ist es möglich, dass die innovative Ländlermusik eine neue Subkultur bildet. Sie wird von einer jungen Generation begründet. Die älteren Generationen können sich mit dieser neuen Kultur nicht identifizieren, da sie in ihrer Kultur schon zu stark verwurzelt sind. Sie brauchen keine neue Kultur, in welcher sie sich zu Hause fühlen können. Die jüngeren Generationen kennen diese Art der Ländlermusik noch nicht und können sich daher auch nicht mit ihr identifizieren. Die Ländlermusik hat in jüngeren Kreisen also immer noch den Ruf einer Musik, die einfach, bäuerlich und konservativ angehaucht ist. So setzt man sich damit gar nicht erst auseinander. Diese neue Subkultur bildet für viele keine Identifikationsmöglichkeit, da sie dafür schon zu alt oder zu jung sind.

Eine zweite Antwort scheint mir der Philosoph Jean-Jacques Rousseau zu geben. Im „Dictionnaire de musique“ erwähnt er das *signe mémoratif* im Zusammenhang mit der Wirkung der Kuhreihen. Um 1800 hatten die Kuhreihen dieses *signe mémoratif* inne. Wenn Schweizer Soldaten in der Ferne solche Kuhreihen hörten, bekamen sie so starkes Heimweh, dass sie desertierten und in die Schweiz zurückkehrten. Ich kann mir vorstellen, dass die „alte“ Ländlermusik für viele Leute ein solches *signe mémoratif* ist. Sie kennen die Musik so und haben damit sehr viele Erinnerungen verknüpft. All diese Erinnerungen sind meist positiv. Daher hören sie diese Musik auch sehr gerne. Wenn jetzt Innovationen eingeführt werden, verliert die Musik für sie den Erinnerungswert. Sie kennen diesen Stil nicht in dieser Weise, können damit nichts verbinden, die Identifikation fehlt und somit auch die Freude an dieser Musik. Man interessiert sich hauptsächlich für bekannte und erinnerungsträchtige Volksmusik. Dies wird den innovativen Ländlermusikern zum Verhängnis. Auch die Jungen, welche die Ländlermusik nur in der ursprünglich bekannten Form kennen, haben keinen Bezug zu dieser Musik. Auch wenn sie ähnlich ist, wurde

⁸¹ Originalnoten im Anhang S. 50, Hörbeispiel Nr. 1 & 2, die Veränderungen sind eingezeichnet.

doch etwas verändert. Genau dieses Etwas verunmöglicht eine Identifikation. Das *signe mémoratif* fehlt.

Eine letzte Möglichkeit sehe ich in der Angst der alteingesessenen Musikanten, dass sie überholt werden und nicht mehr bestehen können. Diese Möglichkeit spielt meiner Ansicht nach bei der Ländlermusik eine besondere Rolle, da hier Autodidakten betroffen sind. Ihre Möglichkeiten sich weiterzubilden sind sehr eingeschränkt und dessen werden sie sich durch die Innovation auch noch stärker bewusst. Diese Musiker fühlen sich überrumpelt und merken, dass in dieser Musik etwas verändert wurde, was sie über das Gehör nicht erlernen können. Es braucht mehr musikalisches Wissen. Da aber heutzutage immer noch viele Ländlermusiker Stegreifler sind oder über kein fundiertes musikalisches Wissen verfügen, können sie mit dieser Bewegung nicht mithalten. Daraus ergibt sich eine Abwehrhaltung dem gegenüber, was die eigene Person bedroht.

Ein Fazit zu ziehen ist sehr schwierig. Ich denke, dass all diese Innovationsbestrebungen sehr wichtig für das Bestehen der heutigen Ländlermusikszene sind. Durch die immerwährende Rückwärtsgewandtheit gibt es immer weniger Leute, die sich dafür interessieren. Der Liebhaberkreis wird immer kleiner. Die Ländlermusik aktiviert bei vielen das Bild einer alten, versteiften Musik, die immer gleich tönt und sich nicht verändert. Dieses Bild wieder abzuschütteln, ist ein langwieriger, schwieriger Prozess. Trotzdem denke ich, dass genau mit den innovativen Bewegungen wieder frischer Wind in die Szene kommt. Gerade auch für das weitere Bestehen der Volks- und Ländlermusik sind solche Veränderungen ein Muss. Es darf nichts in einem starren unflexiblen Muster bleiben. Es soll sich verändern, wie sich ja auch die gesellschaftlichen Merkmale und die Lebensumstände verändern. Meiner Meinung nach haben insbesondere die „Hujässler“ eine gute Chance, irgendwann akzeptiert zu werden. Sie sind im Verändern einige Punkte weitergegangen. Logischerweise löst dies Diskussionen aus. Doch gibt es heute schon zahlreiche Musiker und Musikerinnen, die ihnen nacheifern. Zudem sind Leute wie Markus Flückiger und Daniel Häusler dafür verantwortlich, dass die Ländler- und Volksmusik auch in Klassik- und Jazzkreisen zunehmend Beachtung findet. Heutzutage muss diese Musik nicht mehr primitiv, bäuerlich und mit vielen Fehlern behaftet sein. Es gibt viele gut ausgebildete Musiker, welche diese Musik auf hohem Niveau interpretieren. Ich finde, dass es gerade den Hujässlern und der Hanneli-Musig gelingt eine Symbiose zwischen Altem und Neuem zu machen. Es wird ineinander verzahnt und untrennbar miteinander verbunden. Ich denke, dass die „alte Ländlermusik“ irgendwann nicht mehr ohne das „Neue“ denkbar sein wird.

Zwar wird es immer Leute geben, die rückwärtsgewandt das Alte unverändert bewahren möchten. Doch muss es eine Veränderung geben, damit die Ländlermusik auch weiterhin bestehen kann. In welche Richtung das gehen wird, ist nicht genau abzuschätzen.

„Ländlermusik hat offensichtlich ein Problem. Das dauernde Vorhandensein als konstitutives Element des Schweizertums hat in neuerer Zeit eine Wiederentdeckung unmöglich gemacht, weil die Vorstellung davon, was Ländlermusik ist, bereits besetzt ist. Das „signe mémoratif“ ist

negativ vorgemerkt. Die Ländlermusik ist noch immer eindeutig konnotiert. Sie kann sich also weder stilistisch weiterentwickeln, weil dafür in den Liebhaberkreisen kein Bedürfnis besteht, noch kann sie als archaischer Rückgriff ausgegraben und wieder entdeckt werden – ein Dilemma für ihr Fortbestehen, das nicht einfach zu überwinden sein wird.“⁸²

⁸² Ringli, 2003, S. 95, wie Anm. 2

5. Praktischer Teil

5.1. Einleitung

Der praktische Teil zeigt spezifische Interpretationsmerkmale der Ländlermusik. Meine Frage ist: „Was macht die Ländlermusik aus, damit sie für uns nach lebendiger Ländlermusik und nicht nach perfekt gespielter Langeweile tönt?“

Mir fällt immer wieder auf, dass viele Klassiker sich auch in der Ländlermusik versuchen. Die Stücke sind meist fehlerfrei und intonationssicher gespielt, doch fehlt trotzdem etwas. Herauszufinden gilt in diesem Teil, woran dies liegen kann. Die Merkmale der Artikulation, der Dynamik und anderer Punkte sind zu untersuchen. Der Ländlermusik auf den Grund zu gehen ist nicht einfach nur durch das Hören von Tonträgern oder Live-Konzerten möglich. Daher habe ich mich entschlossen einen Workshop mit Daniel Häusler durchzuführen. Er hat erst kürzlich mit den Chamber Brass Lucerne zusammengearbeitet. Urs Pfister hat für sie Arrangements aus der Hanny Christen⁸³ Sammlung geschrieben. Daniel Häusler hat einige Male mit ihnen gearbeitet. Leider konnte ich nie dabei sein, da es meist dann stattfand, wenn ich selber Unterricht hatte.

Ein Überblick über die Harmonik, die Rhythmik, die Stile und den Aufbau der Teile bildet die Grundlage zum Workshop.

5.2. Grundlagen

Es ist schwierig schriftlich festzusetzen, was genau die Ländlermusik ausmacht. Auf alle Fälle ist es nicht das fehlerfreie und schnelle Spiel.

Fragestellungen wie: „Was ist harmonisch, rhythmisch und melodisch typisch?“ „Wie sieht eine Improvisation aus?“ „Was ist ausschlaggebend in den Begleitinstrumenten?“ haben sich daraus ergeben.

5.3. Methodik

Am Anfang wird die Musizierpraxis der Ländlermusik vorgestellt. Der zweite Teil widmet sich dann hauptsächlich dem Workshop mit Daniel Häusler.

Organisation des Workshops: Verschiedene Laienmusiker und Musikstudenten spielen Ländlermusik. Einige haben schon Erfahrung mit Ländlermusik. Andere kennen sie überhaupt nicht. Auch wollte ich verschiedene Instrumente miteinbeziehen. Ich habe mich für die Besetzung Akkordeon-Bratsche; Klarinette-Violine-Akkordeon-Klavier/Kontrabass-Fagott entschieden. Ich schrieb die Arrangements. Wir probten die Stücke einmal bevor wir Daniel Häusler das erste Mal sahen. Er arbeitete mit uns an beiden Stücken, danach gab es wieder eine Probe und zwei Wochen später arbeiteten wir nochmals mit ihm. Die ganze Sache wurde auf Mini Disc aufgenommen. Meine Arbeit war dann das Herausfiltern der wichtigsten Korrekturen, die Daniel Häusler uns empfahl. Dieser Vorher-Nachher-Vergleich soll

⁸³ Hanny Christen hat im Verlauf ihres Lebens unzählige Ländlerstücke gesammelt. Vorerst ausgelacht und nicht ernst genommen, entstand jetzt ein zwölfbändiges Lexikon, das über 10'000 Stücke enthält. Die Stücke sind nummeriert und nach Kantonen geordnet.

zeigen, welches die wichtigen Faktoren sind, die die Musik nach Ländlervmusik tönen lassen.

5.4. Beschreibung der Arbeit

5.4.1. Die Rolle des Klangereignis, der musikalischen Struktur und des musikalischen Ereignis

Wenn Musik gehört wird, gibt es verschiedene Eindrücke, die wir wahrnehmen. Je nach Ausgangslage wirkt die Musik anders. Somit gibt es zwei verschiedene Aspekte, die Musik zu hören: die eine Seite geht von der musikalischen Struktur der Musik aus. Das heisst, ausschlaggebend sind die aufgeschriebenen Noten, die jeder Musiker zur Verfügung hat. Das Ausgehen von der Situation, von den soziokulturellen Elementen und auch vom stattfindenden Ereignis ist der andere Gesichtspunkt. Hier spielen das Ereignis oder die Situation, in welcher die Musik gespielt oder gehört wird, eine wichtige Rolle. Die zwei Aspekte der Musik (akustisches und soziales Geschehen) sind beim Hören immer vorhanden.

Unterschieden werden Klangereignis, musikalische Struktur und musikalisches Ereignis.

Das *Klangereignis* ist das, was wir akustisch hören können. Als Beispiel wäre es eine Aufnahme eines Stückes, das ohne Eindrücke aus der sozialen Situation wahrgenommen wird. Hier gehören auch Fehler, Umspielungen, Räuspern, etc. dazu.

Die *musikalische Struktur* ist die präskriptiv notierte Musik. Diese Grundlage hat jeder Musikant und Musiker. Schwarz auf weiss stehen die Noten geschrieben, dazu Akkordchiffrierungen sowie dynamische und artikulatorische Angaben. Diese musikalische Struktur macht ein Stück identifizierbar. Das Klangereignis mag anders sein, doch die musikalische Struktur ist überall identisch. Alle gehen von der gleichen Grundlage aus.

Das *musikalische Ereignis* gliedert die Musik in eine soziale Handlung ein. Zu berücksichtigen gelten hier alle aussermusikalischen Handlungen und Aspekte, wie die Zeit, der Ort, der Grund des Anlasses, die teilnehmenden Personen, ihre Hintergründe und Motivationen. Hier kommen alle Punkte, welche die Situation beeinflussen, zusammen. Die aussermusikalischen Hintergründe, in der das Klangereignis stattfindet, beeinflussen die Situation und ergeben das musikalische Ereignis.⁸⁴

Die Rolle dieser drei Punkte ist auch für meine praktische Arbeit relativ wichtig. Wir gehen von einer musikalischen Struktur aus, die aufgrund der Instrumente und der mitwirkenden Personen verändert wird. Das Klangereignis ist meist etwas anderes, als das Notierte. Somit sind Fehler und Varianten (die immer wieder verschieden vorkommen) keine Aussergewöhnlichkeit. Das musikalische Ereignis hängt klar mit der Arbeit zusammen. Der Spass und die Freude am Musizieren sind wichtige Elemente. Ich habe während dem Arbeiten Aufnahmen gemacht. Dadurch waren nicht mehr der Spass und die Freude im Mittelpunkt. Alle möchten etwas lernen und sind auch dementsprechend vorbereitet. Für einige ist es unbekanntes Gebiet, was eine gewisse Unsicherheit nicht ausschliessen lässt. Die mitwirkenden

⁸⁴ Vgl. Ringli, 2003, S. 11-12, wie Anm. 2

Personen kennen sich nur teilweise. Trotzdem lässt sich diese Arbeit nicht mit einer Stubete oder einem Vortrag vergleichen. Die Ausgangslage ist ganz anders.

5.4.2. Die Harmonik und die Formen

Die Harmonik der Stücke ist relativ einfach aufgebaut. Jedem Teil liegt ein I-V-V-I Ablauf zu Grunde, manchmal auch V-I-V-I. (Wenn ein Teil auf der V. Stufe beginnt, nennt man das in Ländlerkreisen „verkehrt“. Das ist ein geläufiger Ausdruck.) Ab und zu gibt es auch eine IV. Stufe. Diese IV. Stufe kann durch die II. ersetzt werden. Die Ländlermusik ist stark durlastig. Mollakkorde kommen äusserst selten vor. Sie gelten als Spezialität.⁸⁵ Der erste Teil steht üblicherweise in der Tonika (z.B. C-Dur), der zweite Teil in der Dominante (z.B. G-Dur) und das Trio in der Subdominante (z.B. F-Dur).

Formal gibt es auch ein Grundgerüst. Ein Ländlerstück besteht meist aus drei Teilen. Das Motiv ist zwei- oder viertaktig. Dies wird dann in ein meist viertaktiges Thema zusammengefasst. Ein Teil ist eine acht- oder sechzehntaktige, manchmal auch 32taktige Periode, wobei eine Periode oft in einen Vorder- und Nachsatz gegliedert ist. Somit ist es in A-A oder A-A₁ gegliedert. Der ganze Tanz besteht aus drei solchen gleich aufgebauten Teilen. Unter den verschiedenen Teilen gibt es keinen musikalischen Zusammenhang.⁸⁶

In neueren Stücken gibt es auch oft vier- oder mehrteilige Tänze. Auch die Harmonik wird manchmal erweitert, wie ich schon im Kapitel „4.4.3.2. Die Hujässler“ erwähnt habe.

Die Arrangements sind normale Ländlerstücke. Harmonisch verlaufen sie auch im normalen Bereich.

5.4.3. Der Rhythmus und die Begleitung

Eine Begleitung mit perkussiven Instrumenten ist nicht gebräuchlich. Es gibt zwar Löffler und Chlefelder, die ad hoc im Publikum mitspielen, diese gehören aber nicht zur Kapelle. Der Rhythmus wird je nach Tanzstil (vgl. Kapitel 5.4.7.) durch das Akkordeon, den Bassisten und den Klavierbegleiter gemacht. Die Agogik wird nicht berücksichtigt. Das Tempo bleibt von Anfang bis Ende gleich.

Die Begleitung beruht je nach Tanzstil auf dem gleichen Schema. Der Bass spielt im $\frac{3}{4}$ Takt den ersten Schlag. Ab und zu macht er auch Durchgangsläufe zum nächsten Takt (meist bei einem Wechsel in eine andere Stufe I-V). Bei den geradtaktigen Stücken werden der erste und dritte Schlag, bzw. der erste Schlag ($\frac{2}{4}$) gespielt.

Klavier und Akkordeon spielen im $\frac{3}{4}$ Takt zuerst den Grundton und anschliessend zweimal den zugehörigen Akkord. In den geradtaktigen Tänzen werden auf den ersten und dritten Schlag Grund- und Quintton der Tonart, auf dem zweiten und vierten Schlag der zugehörige Akkord gespielt. Auch hier kommen Durchgangsläufe vor. Gute Klavierbegleiter nehmen diese Begleitung in die linke Hand und spie-

⁸⁵ Mooser, *Die instrumentale Volksmusik*, 1989, S. 30-33

⁸⁶ Mooser, 1989, S. 13-14; zu Repetitionsgewohnheiten und verschiedene Aufführungsmöglichkeiten siehe ebd., S. 14-23, wie Anm. 85

len dazu noch improvisierend mit der rechten Hand. Gute Bassisten spielen rein und bauen ungewöhnliche Läufe ein.

Die Begleitung in meinen Arrangements ist fixiert (vor allem Läufe). In einem Stück kommt nur das Akkordeon, in einem Stück das Klavier und das Akkordeon und in einem der Bass und abwechselnd die verschiedenen Melodieinstrumente als Begleitung vor.

5.4.4. Die Melodik

Die Melodien können motorisch oder kantabel sein. Rhythmisch gibt es keine komplexen Vorkommnisse. Die Stücke bestehen hauptsächlich aus Vierteln, halben, punktierten halben, Achtel- und Sechzehntelnoten. Schnellere Notenwerte kommen praktisch nicht vor.

Die Melodiebildung beruht vor allem auf dem Frage-Antwort Prinzip. Auf betonten Taktteilen kommen kaum akkordfremde Töne vor, chromatische Läufe sind selten. Sangliche Teile mit grossen oder motorische mit kleinen Notenwerten sind die Normalität. Dies wird oft auch miteinander verbunden. Häufig werden in der Melodie Akkorde gebrochen. Sie befinden sich entweder in einer Lage oder gehen darüber hinaus. Tonwiederholungen, Tonleitern (oder Teile daraus), Sequenzen, Umkehrungen sind ebenfalls üblich. Das Spiel mit abfallenden Terzen, Sexten und Quarten gehört auch dazu.⁸⁷

Die Neuerungen der innovativen Gruppen sind ebenfalls Verkomplizierungen der üblichen Melodiebildungen. So gibt es oftmals grössere Sprünge, schnellere Notenwerte oder komplexere Rhythmen.

Meine Arrangements bleiben für die Hauptstimmen im einfachen Stil. Auch die Umspielungen gehen nicht über die Sechzehntelnote heraus.

5.4.5. Die Akkordchiffrierung

Die Chiffrierung ist nicht einheitlich geregelt. In den gedruckten Noten sind die Akkorde meist für C-Instrumente angegeben. Wenn eine Klarinette spielt, ist die Melodie in C-Dur geschrieben, die Chiffrierung allerdings in B-Dur. Dies ist für die Akkordeonisten wichtig, da sie hauptsächlich harmonisch in ihren Begleitungen und Improvisationen vorgehen.

Notiert ist die Chiffrierung deutsch. (C, C#/Db; D#/Eb; E, F; F#/Gb; G; G#/Ab; A; A#/Bb; H). Dur ist gross- (C), Moll kleingeschrieben (cm). Der Dominant-Septakkord wird mit einer 7 gekennzeichnet (C7).

Umkehrungen werden nicht angegeben. Die Basstöne werden notiert, da dies oft eine spezielle Wendung bedeutet (C/E → E im Bass). Doch richtet sich die Notationsregelung nicht nach derjenigen der klassischen Harmonielehre.⁸⁸

Heutzutage kommen öfters auch verminderte und übermässige Akkorde vor. Gewisse Komponisten beziehen auch Akkorde aus der Jazzharmonik mit ein.

⁸⁷ Vgl. Mooser, 1989, S. 24-29, wie Anm. 85

⁸⁸ Vgl. Mooser, 1989, S. 12, wie Anm. 85

Meine Arrangements bewegen sich im „normalen“ Bereich. Es kommen durchaus auch verminderte und übermässige Akkorde vor.

5.4.6. Die Improvisation und Zweitstimmbegleitung

Die zweite Stimme wird erfunden. Die Grundlage bildet die erste Stimme. Dabei gibt es verschiedene Möglichkeiten einer Zweitstimmbegleitung. Entweder ist sie *schematisch* aufgebaut. Das heisst, sie liegt unter der 1. Stimme, in Terz- oder Sextabstand und macht die gleichen melodischen Verläufe wie die 1. Stimme. Ist die 2. Stimme *kreativ* erfunden, bleibt sie rhythmisch der 1. Stimme identisch, doch werden die Abstände zu ihr variiert. Wichtig dabei ist, dass der Zielton auf den ersten Schlag des Taktes im Terz- oder Sextabstand bleibt. Hier können auch lang ausgehaltene Töne des Melodieinstruments durch einen „Ausfüller“ des Improvisationsinstruments ergänzt werden. Trotzdem kann dies zu einer Monotonie und Eintönigkeit führen. So werden noch weitere Begleitmuster gesucht. Hier kommt die *Improvisation* ins Spiel. Die Improvisation macht meist das, was in der Hauptstimme nicht vorkommt. Wenn die Hauptstimme viele schnelle Notenwerte hat, macht der Improvisierende eine kantilene Linie. Hat die erste Stimme eine sangliche Linie mit langen und gedehnten Notenwerten wird die Improvisation mit schnellen Notenwerten erweitert. Spielt die Hauptstimme in der hohen Lage entgegnet die Improvisationsstimme in der tiefen Lage, bzw. umgekehrt. Dadurch wird das Spiel ausgeglichen. Eine Gefahr dabei ist, dass die Improvisationsstimme zuviel macht und die Hauptstimme dadurch untergeht.⁸⁹

Auch in meinen Arrangements halte ich mich an diese Art und Weise von Improvisation. Diese Improvisationen werden nicht aufgeschrieben. Die 2. Stimme (schematisch) allerdings schon.

⁸⁹ Vgl. Mooser, 1989, S. 44-59, wie Anm. 85

5.4.7. Die verschiedenen Tanztypen⁹⁰

Die verschiedenen Tanztypen werden je nach Stimmung, Ländlerstil und Komposition anders interpretiert. So variieren auch die Tempi. Es gibt keine absolute Vorgabe.

Ländler:	$\frac{3}{4}$; $\frac{3}{8}$; lebhaft, kommt häufig vor, schnell gespielt
Walzer:	$\frac{3}{4}$; langsam (heute schneller gespielt als ursprünglich)
Mazurka:	$\frac{3}{4}$; auch Masolke genannt, 2. Schlag wird besonders betont, oft punktierter Rhythmus (Q. □), Schluss ist ausschlaggebend (Z Z ...)
Schottisch:	$\frac{2}{4}$; schnell, lebhaft, nervös
Polka:	$\frac{4}{4}$; in der Deutschschweiz langsam und gemütlich (entspricht dem Rheinländer), in anderen Ländern ist die Polka sehr schnell
Ländler-Fox:	$\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$; triolische Achtel, swingendes Element eingebaut
Ländler-Marsch:	$\frac{4}{4}$, Bass-Solo im 2. Teil
Galopp:	$\frac{2}{4}$; schnell, heute sehr selten, ähnlich dem Schottisch
Allemande:	$\frac{4}{4}$; heute nicht mehr üblich
Monferrine:	$\frac{6}{8}$; Mofrina im Tessin, kommt nur in der Romandie und im Tessin vor. Diesen Tanztyp gab's bei uns nie.

Ich habe mich in meinen Arrangements für übliche und gängige Tanzstile entschieden (Mazurka, Walzer und Schottisch)

⁹⁰ Vgl. Mooser, 1989, S. 9-11, wie Anm. 85

5.4.8. Die Besetzungen und ihre Stile⁹¹

Es gibt verschiedene regionale Stile. Unterschieden wird zwischen Innerschweizer, Berner, Bündner und Appenzeller Stil. Diese so zu unterscheiden ist sehr gefährlich, da sie doch überall wieder durchmischt werden.

Bündner Stil:	Urchigkeit, Schlichtheit, Melodiestimme durch zwei Klarinetten. Die Besetzung mit zwei Klarinetten ist typisch bündnerisch. Die anderen Instrumente sind begleitend.
Berner Stil:	Gemütlichkeit, Bodenständigkeit, jodelähnliche Melodik, Begleitung hat lange Notenwerte, Klarinette imitiert den Jodel. Das Klavier wird bis heute nicht akzeptiert.
Innerschweizer Stil:	Virtuosität, harmonische Kompliziertheit, rasches Spiel, die Melodie hat die Klarinette oder das Akkordeon inne.
Appenzeller Stil:	Kantilen, ähnlich der Salonmusik, molllastig, Melodieführung durch die Violine, Hackbrett als Begleitung

Die Unterscheidung nach Gebieten ist berechtigt, doch generell ist es in der Praxis anders. Es ist daher realitätsnaher die Stile nach Formationen einzuteilen.

a) Streicher-Bläser-Formationen:

Diese Formationen findet man heute nicht mehr oft. Meist spielten dabei Klarinette, Blechbläser, Violine (akkordisch), Kontrabass oder Tuba mit. Früher war dies jedoch der Inbegriff der Ländlerkapelle.

Speziell zu erwähnen ist die Appenzeller Streichmusik. Bei ihr wirken zwei Violinen, Violoncello, Hackbrett und Kontrabass mit. Selten gibt es auch Akkordeon und Piano, statt Cello und Hackbrett. Die Violinen haben dabei die Melodiefunktion. Diese Formation findet man heute noch. Sie stechen auch durch ihr traditionelles Auftreten (Trachten) hervor. Doch auch heute findet man das Akkordeon sehr oft in Appenzeller Formationen.

b) Klarinetten-Handorgel-Formationen:

Bei der typischen Innerschweizer Besetzung wirken Klarinette oder Saxophon⁹², Akkordeon, Klavier und Kontrabass mit. Durch die Mitwirkung des Akkordeons und der Klarinette wird hier häufig virtuos und schnell gespielt. Klavier und Kontrabass bilden die rhythmische Basis. Die Klarinette spielt staccato und sehr virtuos.

⁹¹ Vgl. Mooser, 1989, S.75-77, wie Anm. 85

Vgl. Ringli, 2003, 96-98, wie Anm. 2

Vgl. Brigitte Bachmann Geiser in: Hugger, 1992, S. 1385, wie Anm. 10

⁹² Unter Saxophon ist im Ländler immer das Sopransaxophon gemeint. Das Alt- und Tenorsaxophon kommt kaum vor.

Die Bündner-Besetzung hat zwei Klarinetten, zwei Schwyzerörgeli und Kontrabass dabei. Die typische präzise skandierende akkordische Örgelbegleitung ist signifikant (z. B. Peter Zinsli). Die Klarinette spielt eher legato oder portato.

c) Handorgel-Formationen:

Hier nach verschiedenen Regionen zu unterscheiden ist durchaus sinnvoll, da tatsächlich je nach Region ganz unterschiedlich interpretiert wird.

Der Innerschweizer-Örgelistil wird schnell und legato gespielt. Meist wirken 2-3 Schwyzerörgeli, Kontrabass, selten Klavier mit. Im Bündner-Örgelistil wird stark staccato artikuliert. Mitwirkend sind meist nur zwei Schwyzerörgeli und ein Kontrabass. Der Berner-Örgelistil hat gemütliche, kantilene Melodien, die trotz der spitzen Stimmung der Schwyzerörgeli hörbar sind. Die Berner stimmen ihre Schwyzerörgeli schwebender als die Innerschweizer. Vermehrt kommen hier auch verminderte und übermässige Akkorde vor. Der Bass ist virtuos eingesetzt. Die 2-3 Schwyzerörgeler nützen ihr Instrument harmonisch voll aus.

Auch das Akkordeon hat sich als „Formation“ durchgesetzt. In der Akkordeonmusik wirken meist zwei Akkordeon (meist Knopfakkordeon), Klavier und Kontrabass mit. Die Themen können sanglich und der Jodelstimme ähnlich geschrieben sein. So ist ein Legato-Spiel automatisch vorgegeben. Die zweite Stimme ist in Terzen oder Sexten unterlegt. Der virtuose Stil (z. B. Willi Valotti) zeichnet sich durch eine grosse Geschwindigkeit und Schnelligkeit (Finger), absolute Präzision und eine variantenreiche, ausgefeilte Begleitung aus. Hier steht die „Akkordeonakrobatik“ im Vordergrund.

Auch heute gibt es immer noch viele Formationen, die in die obigen Kategorien eingegliedert werden können. Die innovativen Ländlerformationen dagegen haben meist exotische Instrumente wie Trümpy, Blockflöte, Fagott, Mundharmonika, Zither, singende Säge oder das Klavier eingebaut.

Die Besetzung in meinen Arrangements kann keinem Stil oder keiner Formation zugeordnet werden. Ausgehend vom Innerschweizer-Stil mit Klarinette, Akkordeon und Klavier habe ich die Violine und das Fagott hinzugefügt. Die Kombination Akkordeon-Bratsche ist aussergewöhnlich, die Wirkung aber umso spezieller.

5.4.9. Die Arrangements

Ich habe drei verschiedene Ländlerstücke ausgewählt. Das erste Stück heisst „s'Mariöndli“⁹³ und ist eine Mazurka von Max Gmür. Harmonisch bleibt das Stück nicht in der üblichen I-V-Beziehung. Es kommen oft unerwartete Wendungen, die den Zuhörer aufhorchen lassen. Das Stück wurde für zwei Akkordeons geschrieben. Ich habe es für Knopfakkordeon und Bratsche arrangiert. Die Improvisationen des Akkordeons ist nicht aufgeschrieben. Die Bratsche hat die erste Stimme, das Akkordeon die zweite oder eine Obligatstimme.

⁹³ Originalnoten im Anhang S. 52, Arrangement S. 54, Hörbeispiel Nr. 3 Original, Workshop Nr. 4& 5, Veränderungen sind eingezeichnet.

Das zweite Stück heisst „’s isch immer no schön“⁹⁴, eine Polka von Walter Grob, Meierskappel. Die Polka ist schon von der musikalischen Struktur her eher klassisch geschrieben. Im zweiten Teil geht es harmonisch weit über das „normale“ Ländlermusikalische hinaus. Das Arrangement ist für Knopfakkordeon, Klarinette, Fagott, Violine und Klavier geschrieben. Das Klavier wird nicht ausgeschrieben (nur Chiffrierung), auch die Begleitakkorde auf dem Akkordeon sind nicht aufgeschrieben. Alles andere ist für jedes Instrument notiert. Die erste Stimme fädelt sich durch alle Instrumente ausser dem Klavier durch. Die anderen Instrumente haben entweder eine Gegenstimme, 2. Stimme oder Begleitfunktion. Die 2. Stimme war von Walter Grob schon komponiert.

„Echt schwyzerisch“⁹⁵ ist das letzte Stück und wurde von Jost Ribary sen. komponiert. Dies ist ein Beispiel für ein typisch urtümliches Ländlermusikstück. Das Arrangement braucht die Instrumente Knopfakkordeon, Klarinette, Violine, Fagott und Kontrabass. Die Melodie führt wieder durch alle Melodieinstrumente (ausser dem Kontrabass). Der Kontrabass hat hauptsächlich die Grundtöne plus einige Bassläufe. Die anderen Instrumente wechseln sich immer wieder ab. Die Violine eignet sich sehr gut als Begleitinstrument. Die 2. Stimme habe ich selber entwickelt.

5.5. Ergebnisse

„S’Mariöndli“ hat sich von einem eher braven Stück zu einem teilweise witzigen, teilweise melancholischen Stück gewandelt. Die Melodie ist im ersten Teil knackiger (Punktierung besser hervorheben) zu spielen. Generell ist die Bratsche eher zu leise, da das Akkordeon mehr Klangvolumen hat. Der *erste Teil* wird dreimal anders interpretiert. Einmal wird die Begleitung ganz gestrichen, damit die Bratsche besser zur Geltung kommt. Beim zweiten Mal gibt es eine Obligatstimme mit normaler Begleitung und beim dritten Mal erklingen in hoher Lage Haltetöne (zweistimmig), wodurch die Melodie der Bratsche besser zum Tragen kommt.

Der *zweite Teil* wird beim ersten Mal „normal“ gespielt, das heisst: Bratsche erste Stimme, Akkordeon zweite Stimme. Bei der Wiederholung werden in die ersten vier Takte Hemiolen (Begleitung) eingebaut. Dies ergibt rhythmisch eine kurze „Haltlosigkeit“, gleichzeitig wird die Bratsche wieder besser wahrgenommen.

Der *dritte Teil* wird ebenfalls dreimal verschieden interpretiert. Die Bratsche verändert sich zum Begleitinstrument, wobei die Nachschläge in unterschiedlichen Rhythmen gespielt werden. Immer gleich dürfen sie auf keinen Fall sein. So soll der Bratschist nach Lust und Laune die Nachschläge unterschiedlich interpretieren. Das Akkordeon führt mit der Melodie. Beim zweiten und dritten Mal übernimmt die Bratsche wieder die Führung, das Akkordeon spielt die zweite Stimme.

Der *Ablauf des Stückes* wird von AABCC auf AABCCAC verlängert. Dynamisch wird intuitiv reagiert. Es werden nirgends Dynamikzeichen vorgegeben. Vielmehr geht man von der melodischen Linie aus. Ist sie eher lieblich, wird es automatisch

⁹⁴ Originalnoten im Anhang S. 56, Arrangement S. 60, Hörbeispiel Original Nr. 6, Workshop Nr. 7&8, Veränderungen sind eingezeichnet.

⁹⁵ Originalnoten im Anhang S. 72, Arrangement S. 73, Hörbeispiel Original Nr. 9, Workshop Nr. 10&11, Veränderungen sind eingezeichnet.

ruhiger. Ist sie eher schnell und zackig ergibt sich eher eine hektische und lautere Spielweise. Der letzte Teil wird beim letzten Mal forte interpretiert (klare Schlussmarkierung). Ein kleines Ritardando ganz am Schluss wird intuitiv gemacht ohne genau festgelegt zu sein.

Das Stück „**s isch immer no schön**“ ist schon weit von den normalen Ländlerharmonien entfernt. Dadurch erweckt mein Arrangement auch den Eindruck eines eher klassischen Satzes. Generell mussten wir die punktierten Achtel und den nachfolgenden Sechzehntel ganz kurz und knackig spielen. Ausserdem empfahl uns Daniel, statt dem Klavier den Kontrabass zu benutzen. Denn es hatte grundsätzlich zu wenig Tiefen. Dies konnte auch das Klavier nicht wettmachen. Die Melodien müssen ganz kräftig gespielt werden.

Im *ersten Teil* gab es zu viele verschiedene umspielende Melodien, die zeitgleich mit der Hauptmelodie gespielt wurden. So liessen wir praktisch alle Nebenstimmen ruhen oder nur bei langen Notenwerten der Hauptmelodie spielen. Der Eindruck des ganzen ersten Teils wird dadurch ruhiger.

Im zweiten Durchgang des *zweiten Teils* dürfen die Klarinette und das Fagott mit ihren gegeneinanderlaufenden Triolen führen. Die Hauptmelodie hat man ja beim ersten Mal schon gehört. Zur Artikulation dieser Triolen: Wenn die Triolen chromatisch hinauf- oder hinabführen werden sie legato gespielt. Die arpeggierten Akkorde hinauf oder hinunter werden dann aber sowohl vom Fagott als auch von der Klarinette gestossen.

Im *dritten Teil* fehlen beim zweiten Mal die Begleitakkorde. Diese übernimmt nun das Akkordeon. Es spielt an den Stellen, an welchen es Pause hat nur die Akkorde auf den zweiten und vierten Schlag. Beim ersten Mal führt das Akkordeon mit der Melodie. Daniel störte der Klang. Er war ihm zu direkt. So veränderte das Akkordeon das eher grelle und direkte Register in ein Feineres. Dies ergab dann für diesen Teil ein ganz anderes Klangbild.

„**Echt schwyzerisch**“ ist ein typisches Beispiel eines normalen Ländlerstückes. Als wir es Daniel vorspielten, war das Erste, was er sagte: „Das muss dann aber noch einen Zacken schneller sein.“ Bis am Schluss der Probe mit ihm hatten wir dann das erwünschte Tempo erreicht. Es braucht ein gewisses Tempo, damit es für die Klarinette überhaupt spielbar ist. Ansonsten braucht es zuviel Luft. Die Violine hat hier häufig Begleitfiguren. Sie muss sie ganz trocken und kurz spielen. Damit soll der schnelle und quirlige Charakter des Stückes verstärkt werden. Zusätzlich sollte sie die Begleitmuster immer etwas variieren. Auch der Bass soll die ersten Schläge kurz und knackig spielen. Daniel empfahl der Klarinette beim Auftakt zum ersten Teil noch zwei Achtel vorne hinzuzufügen. Es ergibt dadurch ein noch stärkeres rundes Gefühl. Man hört genau, dass jetzt ein schnelles Stück folgt. Die zweiten Stimmen oder auch die Hauptstimme des Akkordeons werden kurz gespielt. Auch die Klarinette stösst alle Töne an, wodurch der schnelle Charakter dieses Stückes noch verstärkt wird. Im vierten Teil wird ein Bordun im Register des Fagottes von der Klarinette eingefügt. Die Töne b und es¹ klingen durch den ganzen Teil hindurch. Das Akkordeon spielt zusätzlich immer noch (wie die anderen) die Ak-

korde auf eins mit der linken Hand. Der Bass spielt immer in den akkordleeren Takt (dort wo die Violine, das Fagott und das Akkordeon keinen Akkord spielen) die gleichen Borduntöne wie das Akkordeon, aber nur drei Schläge. Der Bass muss sie aber sehr knackig anspielen. Beim zweiten Durchgang dieses Teiles werden die Akkorde, die bisher immer auf den ersten Schlag erklangen, versetzt. Es entstehen unter anderem Hemiolen, die den Dreierhythmus wieder verwischen. Im letzten Teil muss das Fagott seine Viertel sehr kurz spielen.

Dieses Stück ist von der Klarinette als führendes Melodieinstrument geprägt. Es ist sehr schwierig und braucht für den Klarinettenisten sehr viel Übungszeit. Wenn die Klarinette nicht führen kann, wirkt das ganze Stück unsorgfältig und schlampig.

5.6. Fazit und Ausblick

Die Ergebnisse aus dem Workshop zeigen, dass sowohl Klassiker als auch Volksmusikanten noch viel an ihrem Spielstil verändern können. Grundsätzlich hat die Begleitung eine wichtige Rolle. Je nach dem wie der Bassist, der Pianist oder auch der Akkordeonist begleitet, wirkt das Stück runder, gehetzt oder zu träge. Kurze und prägnante Begleitung in Klavier und Bass ist sehr wichtig. Die anderen Begleitinstrumente geben der Hauptmelodie das Fundament und beleben die manchmal eher eintönigen Melodien. Wenn es zuviel Bewegung in einem Stück gibt, dann sollten sich die Begleitinstrumente zurücknehmen und der Hauptstimme mehr Freiraum lassen. Die Gefahr, zuviel zu umspielen, ist immer gross und darauf sollte man achten, wenn man als gut improvisierender Musiker eine Hauptstimme begleitet. Eine Stimme einmal pausieren zu lassen, ist kein Zeichen für das Nichtkönnen, sondern eher eine Möglichkeit der Hauptstimme wieder mehr Platz zu geben. Weniger ist dann eben mehr. Gleichzeitig ist aber die Führung der Hauptstimme einer der wichtigsten Punkte. Führt derjenige, welcher die Hauptmelodie hat, nicht, dann bleibt das ganze Stück ohne klare Linie. Das ergibt dann das Gefühl von Unsicherheit bei den Musikern (wie das letzte Klangbeispiel, Nr. 11 zeigt).

Die Begleitakkorde sollen nicht immer gleich gespielt werden. Es sollte je nach Lust und Laune anders begleitet werden. Zum Beispiel beim geraden Takt soll auf den 2. und 4. Schlag ein Akkord kommen. Zusätzlich kann aber auch schon auf den ersten Schlag eingesetzt werden oder, statt nur einem Viertel, zwei Achtel gespielt werden. Dasselbe gilt auch beim ungeraden Takt. Diese Freiheit auch zu nutzen, fiel der Violinistin als klassisch Ausgebildete eher schwer. Das braucht viel Übung und Mut zum freien Spiel. Dies konnte der Bratschist besser umsetzen. Er getraute sich eher „einfach etwas“ zu spielen. Diese Freiheit in der Begleitung bewirkt auch das runde Spiel, das sich von dem eher sterilen der meist klassisch ausgebildeten Musiker unterscheidet. Bassläufe müssen zwischen Akkordeon, Bass und Fagott abgesprochen sein. Ansonsten können unpassende Dissonanzen oder Konsonanzen entstehen.

Punktierte Noten sollen klar abgegrenzt, kantilene Melodien sehr sanglich gespielt und schnelle Läufe eher portato gespielt werden. Ausnahmen sind sehr schnelle Läufe auf Blasinstrumenten.

Damit die Ländlermusik rund und urchig erklingt, braucht es meiner Meinung nach mehrere Parameter, die stimmen müssen. Es ist durchaus möglich, dass klassisch ausgebildete Musiker Ländlermusik rund spielen können. Doch braucht dies viel Übung und Mut zum Spiel ohne Noten. Die Ländlermusik ist sehr improvisationslastig und lebt von der Idee im Moment. Meist ist sehr wenig vorgegeben und somit auch nicht konstruiert. Es soll alles sehr spontan ablaufen. Damit eben diese Spontaneität nicht verloren geht, muss sich der klassische Berufsmusiker zuerst von den Noten lösen und versuchen möglichst frei zu spielen. So ist es auch nicht schlimm, wenn ein falscher Ton gespielt wird oder die Intonation einmal nicht haargenau stimmt. Auch ein Quietschen oder eine sonstige Unreinheit, die in der Klassik absolut „verboten“ ist, machen in der Ländlermusik manchmal genau das Wichtigste aus. Dies soll nicht heißen, dass es nur mit Fehlern, Intonationsunsicherheiten und Quietschern eine runde Ländlermusik wird. Es soll einfach zeigen, dass man in dieser Musik von einer anderen Basis aus zum angestrebten Ziel kommt.

Schlussendlich ist es sehr schwierig zu sagen, was genau die runde Ländlermusik ausmacht. Ich kann kein genaues Rezept geben, mit welchen Spielarten die Ländlermusik rund wird. Diese Musik soll vom Musikanten oder Musiker geschätzt und geliebt werden. Ansonsten fehlt der emotionale Bezug zur Ländlermusik. Sie viel zu spielen, zu erfahren und zu erleben bereichert die Spielweise eines jeden Musikanten oder Musikers.

6. Literaturverzeichnis

- Bachmann-Geiser, Brigitte, Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in der Schweiz. In: Handbuch der schweizerischen Volkskultur, Paul Hugger (Hrsg.), Zürich, OZV, 1992, S. 1377-1392.
- Baumann, Max Peter, Die Älplerfeste zu Unspunnen und die Anfänge der Volksmusikforschung in der Schweiz. In: Schweizer Töne, Gerhard Anselm, Annette Landau (Hrsg.), Zürich, Chronos Verlag, 2000, S. 155-186.
- Braun, Hartmut, Volksmusik. Eine Einführung, Kassel, Gustav Bosse Verlag, 1985, 1999.
- Brunner, Carlo, Interview in SMR 7-8, 1999, S.9
- Capitani, de, François, Realitäten des Musiklebens und der Musikausübung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts am Beispiel Berns. In: Schweizer Töne, Gerhard Anselm, Annette Landau (Hrsg.), Zürich, Chronos Verlag, 2000, S. 145-154.
- Cernuschi, Alain, De quelques échos du ranz des vaches dans les Encyclopédies du dix-huitième siècle. In: Schweizer Töne, Gerhard Anselm, Annette Landau (Hrsg.), Zürich, Chronos Verlag, 2000, S. 45-63
- Du, Zeitschrift für Kultur, Der Sound des Alpenraums. Die neue Volksmusik, Dieter Bachmann (Hrsg.), Zürich: 1993. Nr. 7.
- Eggenberger, Hanspeter, Peter Zinsli. Volksmusikant, Bündner und Mensch, Bettlach: Stubete-Verlagshaus AG, 2004.
- Frauchiger, Urs, Wie tönt Identität? Die Schweiz und ihre Musik im ausgehenden 20. Jahrhundert, in: Schweizer Töne, Gerhard Anselm, Annette Landau (Hrsg.), Zürich: Chronos Verlag, 2000, S. 17-28.
- Gerhard, Anselm, „Schweizer Töne“ als Mittel der motivischen Integration: Gioachino Rossinis Guillaume Tell, in: Schweizer Töne, Gerhard Anselm, Annette Landau (Hrsg.), Zürich, Chronos Verlag, 2000, S. 99-106.
- Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz, Volksmusik in der Schweiz. Herkunft und Geschichte, instrumentale Musik, Volkstanz, Jodel, Volkslied, Chor- und Blasmusik, Liedermacher, Volksmusik und Brauchtum, Zürich, Ringier AG, 1985.
- Holtbernd, Benedikt, Ein Singspiel von Goethe als „opéra-comique“ in Paris und als „dramma giocoso“ in Neapel: Von Jery und Bätely über Le Chalet zu Betly ossia La capanna svizzera. In: Schweizer Töne, Gerhard Anselm, Annette Landau (Hrsg.), Zürich, Chronos Verlag, 2000, S. 83-98
- Hugger, Paul, Eine Idee und deren Verwirklichung. In: Handbuch der schweizerischen Volkskultur, Paul Hugger (Hrsg.), Zürich, OZV, 1992, S. 3-5
- Jeggle, Utz, Sitte und Brauch in der Schweiz. In: Handbuch der schweizerischen Volkskultur, Paul Hugger (Hrsg.), Zürich, OZV, 1992, S. 603-628.
- Kreis, Georg, Stereotypen. Das Bild von sich selbst und das Bild der anderen, in: Handbuch der schweizerischen Volkskultur, Paul Hugger (Hrsg.), Zürich, OZV, 1992, S. 1259-1273.
- Landau, Annette, Eine Erfolgsoper von 1809: Die Schweizerfamilie von Joseph Weigl und Ignaz Franz Castelli. In: Schweizer Töne, Gerhard Anselm, Annette Landau (Hrsg.), Zürich, Chronos Verlag, 2000, S. 65-81.
- Marchal, Guy P., „Schweizer Töne?“. Die Sicht des Historikers, in: Schweizer Töne, Gerhard Anselm, Annette Landau (Hrsg.), Zürich, Chronos Verlag, 2000, S. 265-286.
- Mooser, Ueli, Die instrumentale Volksmusik. Grundlagen und Musizierpraxis der Ländlermusik, Bern, Musikverlag Müller & Schade, 1989.
- Morf-Rohr, Ursula, Subkulturen der Jugend und des Alters: Geschichte und Aktualität eines Begriffs, in: Handbuch der schweizerischen Volkskultur, Paul Hugger (Hrsg.), Zürich, OZV, 1992, S. 889-900.
- Müller, Hansruedi, Saxenhofer, Peter, Die Schweiz als Touristenland – die Schweizer als Ferienreisende, in: Handbuch der schweizerischen Volkskultur, Paul Hugger (Hrsg.), Zürich, OZV, 1992, S. 1199-1218.
- Ringli, Dieter, Die Geschichte der instrumentalen Schweizer Volksmusik von 1800 bis heute. Referat an Rigi-Stubete 14.8.2004
- Ringli, Dieter, „...und es gibt sie doch“. Gedanken zur Schweizer Volksmusik, in: Bulletin GVS/CH-EM, 2002/3, S. 7-12
- Ringli, Dieter, Schweizer Volksmusik im Zeitalter der technischen Reproduktion. Zürich, Studentendruckerei, 2003.
- Ris, Roland, Innerethik der deutschen Schweiz. In: Handbuch der schweizerischen Volkskultur, Paul Hugger (Hrsg.), Zürich, OZV, 1992, S. 749-766.
- Roth, Ernst, Lexikon der Schweizer Volksmusikanten. Aarau, AT Verlag, 1987.
- Roth, Ernst, Märchler Volksmusiker. Die Geschichte der Ländlermusik einer Region, Kulturkommission Kanton Schwyz (Hrsg.), Lachen, Gutenberg Druck AG, 2000.
- Rosset, Dominique, Musikleben in der Schweiz. Zürich: Pro Helvetia, 1991.
- Schader, Basil, Eidgenössische Festkultur. In: Handbuch der schweizerischen Volkskultur, Paul Hugger (Hrsg.), Zürich, OZV, 1992, S. 811-832
- Schöb, Gabriela, „S mues scho e biz mee dehinder siil“ Schweizer Schlager und „Geistige Landesverteidigung“ – Zusammenhänge zwischen Musik und einer Mentalität gewordenen Ideologie, in: Schweizer Töne, Gerhard Anselm, Annette Landau (Hrsg.), Zürich, Chronos Verlag, 2000, S. 197-220.
- Schwartz Dietrich, Denzel, Angela, Schweiz. Liebesprobe jenseits der Baumgrenze, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- Seiler, Christian, Verkaufte Volksmusik. Die heikle Gratwanderung der Schweizer Folklore, Zürich, Weltwoche-ABC-Verlag, 1994
- Spohr, Mathias, Wie kommen Schweizer zu identischen Zeichen ohne einheitliche Sprache? Musik und die Konstruktion einer Schweizer Identität durch die Medien, in: Schweizer Töne, Gerhard Anselm, Annette Landau (Hrsg.), Zürich, Chronos Verlag, 2000, S. 237-251.
- Von Matt, Peter, Ein Land sucht sein wahres Gesicht. In: Handbuch der schweizerischen Volkskultur, Paul Hugger (Hrsg.), Zürich, OZV, 1992, S. 7-14.

7. Disco- und Filmographie

Alphorn- und Büchelmusik	2005	D'Usicht gnüssä	Bruno Borner, Claude Fuchs	
Diverse Interpreten		Erinnerung an Kaspar Muther	Tonstudio Braun, Küssnacht	LP 100-224
Diverse Interpreten		Schweizer Volksmusik	Zytglogge, Bern	ZYT 4532
Diverse Interpreten/GVS	1992	Schweizer Volksmusik im Jahreskreis:	GVS, Zürich/Disques	GVS 001-004
[Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz] Hrsg.		Winter – Frühling – Sommer – Herbst	Office, Fribourg	
DRS Ländler-Players	2001	zwüsche geschter und morn	Schweizer Radio DRS	CDE 1403
Grob Walter	1993	Hochstimmig i dr Rose z'Chärns	Rütli Records	R-CD 517
Hanneli-Musig		Blümchen Wunderhold	Zytglogge, Bern	ZYT 4895
Heirassa Festival	2005	Volksmusik vom Feinsten	Tell, Dübendorf	CD 51 4058-2
Heiri Meier	1997	Historische Originalaufnahmen	phonodisc	PHD 0596
Hujässler	2003	Flotti Purschte	Tell, Dübendorf	CD 51 1267-2
Hujässler	2002	Gränzgänger	Hujgroup	HG 11004
Hujässler		hochprozäntix	Cyber Records R. Jufer	
Hujässler	2000	kulturichig	Eugster, Dübendorf	LC 8131
Hujässler	2002	Verruckti Cheibe	Tell/Eugster	CD 51 1212-2
HujGroup	2003	Nöis Alts	Musiques suisses, Zürich	MGB CD 6209
Ils Fränzlis da Tschlin von Stefan Haupt	2001	Inreschantüm – Heimweh	Fontana Film	
Kapelle Dani Häusler	1989	Eignigs	Frenetic films	
Kapelle Gupfbuebä	1987	Kapelle Gupfbuebä	Corema, Oberägeri	389 084
Kapelle Hans Aregger	1971	In Memoriam Jost Ribary	Corema, Oberägeri	487 073
Kapelle Heirassa	1998	d'Heirassa im Schuss	City Trading AG, Köniz	LP-518
Kapelle Heirassa	1977	Wunschkonzert (Liveaufnahme)	Philips	558 335-2
Kapelle Jost Ribary-René Wicky	2003	Steiner Chilbi	Helvetia	
Ländlerkapelle Hans Aregger		Hans in Form	Corema, Oberägeri	CD 0215-2/ LC 1938
Ländlerkapelle Hans Muff		Die ruhigen Weiber in der Waschküche	Exklusiv; MV Blättler Hergiswil	LP 505
Lain fabular	2005	ils beatles per rumantsch	Helvetia	MCH 4235
pareglish	2002	Balz	Sound Service	13505-2
pareglish	2000	Bärgwärch	Phonag	P 81 227
pareglish	1998	Gewetzt	Phonag	P 81 170
Parolari, Reto		Ländlermusik im Johann Strauss Stil	Phonag	P 81 128
Räss-Kälin	2002	Morgeröti	Grüezi Music AG	CD 28100
Ribary Jost	2005	Euse Jost Ribary sen. mit de Original Steiner Chilbi	Eugster, Dübendorf	
Swissweet	2004	Duo Räss/Gabriel, Pro basso, Quatuor de Nendaz, Stimmhorn	Tyrolis Musik AG	LC 08453
			ELIA Switzerland	