MAX PETER BAUMANN

AUS TRADITION UND GEGENWART DER VOLKSMUSIK IM OBERWALLIS

Max Peter Baumann
Aus Tradition und Gegenwart der Volksmusik im Oberwallis

HERRN PROFESSOR DR. ARNOLD GEERING
AM 14. MAI 1972
ZUM 70. GEBURTSTAG

Aus Tradition und Gegenwart der Volksmusik im Oberwallis

Traditionen sind unstabil.
Sie haben eine Neigung, sich
zu wandeln, sei es zum Besseren oder zum Schlechteren.
Ja, sie neigen zur Veränderung
selbst dann, wenn wir unser
Äusserstes tun, sie unverändert
festzuhalten.

(Arnold Toynbee, 1970)

Jede Form des ursprünglichen Musizierens ausserhalb der hohen Kunst steht heute als Randerscheinung in Konfrontation mit den weit um sich greifenden technischen Errungenschaften. Die Kommunikationsmittel wie Radio und Fernsehen brechen in die entlegensten Bergtäler ein[1] und überschwemmen mit dem „Reiz des Neuen" unablässig das eigenständige Musikgut. Wenn auch Traditionskreise immer in lebhafter Auseinandersetzung gestanden haben, sei es im Wechsel der Geschichte, in Berührung mit Gewohnheiten fremder Gruppen oder in einer Umfunktionierung des musikalischen Verhaltens, so ist eines neu: der sprunghafte Ansturm pausenloser Verunsicherung auf eingelebte Gewohnheiten. Als Ausdruck dieses dynamischen Einbruchs in das musiktraditionelle Verhalten, das – seinerseits eher statisch – sich von Generation zu Generation weitergibt, gilt die Konfliktsituation, worin die selektiven Prozesse in dauernder Beanspruchung kaum mehr vollzogen werden können. Die überspitzte Forderung der Wahl, was in die Tradition eingebaut wird, was nicht, muss notwendig der übermässigen Dauerbeanspruchung erliegen. Dies zeitigt, vereinfacht gesehen, zwei Verhaltensmodelle: Einerseits ein zum Ueberbewusstsein gewordenes starres Beharren auf den überlieferten Traditionsgütern, eine Rückphantasie etwa des dem Bauernboden längst entwachsenen Städters, der in seiner Jodlertracht das Hirtenleben seiner Vorfahren preist und damit der Wirklichkeit in gewissem Sinne bereits entfremdet gegenübersteht. Auf der andern Seite öffnen sich Tür und Tor allzu leicht dem billigeren Konsumartikel der Unterhaltungsindustrie, und das einst kreativ-aktive Musikverständnis der eigenen Kultur weicht einem vorwiegend rezeptiv-passiv gewordenen Musikgebaren. Beide Extreme stehen ausserhalb einer lebendigen Tradition. Das Festhalten an einer überalterten Tradition im ersten Falle negiert die ihr eigene Unstabili-

tät zugunsten einer blinden, scheinbar unwandelbaren Ordnung. Wo aber Tradition gleichsam aufgegeben ist, wie im zweiten Falle, macht diese einer Desorientiertheit Platz, in der kaum ein Tauschsystem mehr besteht zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem. Doch liegt, wie etwa Toynbee formuliert, die Grösse der Tradition gerade in ihrer Wandelbarkeit[2].

Führt der weitere Weg zum Aussterben der Volksmusik im allgemeinen – oder aber zu deren sentimentalen Verkitschung als Folge unverdauter Kultureinflüsse? – *Sind die Fortschritte der Zivilisation wirklich Vorgänge*, welche die eigenständigen Kulturen, in denen sie stattfinden, zugrunde richten? –

Solche Fragen mögen hier, ohne dass sie beantwortet werden können, als Leitmotiv vorangestellt sein.

* * * *

„Wer noch sagt, das Volkslied sei am Aussterben,
der hat wahrhaft wenig darnach gesucht."[3]

Diese Feststellung von Otto von Greyerz aus dem Jahre 1907 hat, entgegen der heute gängigen Klage, das Volkslied in der Schweiz sei tot[4], trotz allem eine gewisse Gültigkeit. Die Tot-Erklärung der Volksmusik, vorab in unserem Lande, ist so alt wie das Erforschen und Sammeln ihrer traditionellen Ideengüter selbst: „Schade darum, dass dieser so ganz heimische Gesang im lieben Vaterlande aussterben will!" so hiess es bereits 1811 im „Vorbericht zur zweyten Ausgabe" der Kuhnschen Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern.

Die pessimistische Haltung im Hinblick auf ein Fortleben des Volksliedes rührt unter anderem daher, dass einerseits seit Anbeginn ästhetische, pädagogische und ideologische Beweggründe im Bereich von künstlerischen, chauvinistisch-nationalen Interessen sachkundiger Volksliedd okumentation meist im Wege standen und Vorhandenes wenig oder gar nicht sichtbar werden liessen. Andrerseits war es aber gerade die Begriffsbestimmung des im „Volke" gesungenen Liedes, die von den Sammlern – vielfach Liebhabern und Heimatbegeisterten – zu einseitig und zu eng gefasst wurde.

Zwar existiert bis auf heute immer noch keine endgültige Definition zum Begriff Volkslied, respektive Volksmusik. Gerade neuerdings sind wieder viele Bestrebungen im Gange, das Phänomen des „Singens" in bestimmtere Kategorien zu fassen.

So liegt aus dem Jahre 1954 vom International Folk Music Council folgendes Ergebnis vor:

> *„Volksmusik ist das Produkt einer musikalischen Tradition, die aus dem Prozess mündlicher Überlieferung hervorgegangen ist. Die Faktoren, die den Traditionskreis gestalten, sind: 1. Kontinuität, welche die Gegenwart mit der Vergangenheit verbindet; 2. Variantenbildung, die dem schöpferischen Impuls eines Individuums oder einer Gruppe entspringt; und 3. Selektion durch die Gemeinschaft, die die Form oder Formen, worin die Musik überlebt, bestimmt. Der Begriff kann sowohl auf jene Musik angewandt werden, die durch eine von volkstümlicher und Kunst-Musik unbeeinflussten Gemeinschaft aus rudimentären Anfängen hervorgegangen, wie aber auch gleicherweise auf jene Musik, die von einem individuellen Komponisten stammt und später in die schriftlose, lebendige Tradition der Gemeinschaft aufgenommen worden ist. Dieser Begriff umfasst nicht die komponierte volkstümliche Musik, die als fix-fertige von einer Gemeinschaft übernommen wurde und (dabei) unverändert bleibt. Denn es ist (gerade) das Wiedergestalten und die (wiederholte) Neuschöpfung der Musik in einer Gemeinschaft, was ihr den Volkscharakter gibt."*[5]

Weiterführende Impulse zur Begriffsfassung zeigen Ansätze aus der Geschichtswissenschaft und Auseinandersetzungen mit Anthropologie, Ethnologie und Soziologie. Eine verkürzte Gegenüberstellung verschiedener Definitionen mag den Fragenkomplex etwas veranschaulichen:

Der Volksliedforscher Hinrich Siuts[6] fasst unter den Oberbegriff von „Volksgesang" die ganze Realität des Singens in Kirchenlied, Kunstlied, Modelied, volkstümliches Kunstlied und stilechtes Volkslied als einzelne Liedkategorien zusammen. Das Volkslied als solches wird dabei mit stilechtem Volkslied und volkstümlichem Kunstlied umrissen, was allerdings bereits zur Voraussetzung hat, dass man weiss, was ein „stilechtes", oder – wie Wiora es nennt – ein „genuines" Volkslied[7] ist.

Darüber versucht sich Dietmar Sauermann, zu primär praktischem Gebrauch, mit einigen Arbeitskriterien Klarheit zu verschaffen. Nach ihm muss das Lied mindestens in drei Fassungen im Volksgesang zu belegen sein, ein

bis zwei Generationen lang im Volk gesungen und weitgehend mündlich tradiert werden. Neben der zeitlichen, muss auch eine räumliche Verbreitung des Liedes hinzutreten, sowie am Lied selber ein Umgestaltungsprozess ablesbar sein[8].

Eine vorwiegend sozial-funktionalistische Betrachtungsweise öffnet bei Jan M. Rahmelow und Ernst Klusen neue Perspektiven. Erklärt sich beim ersteren das Volkslied als „ein Medium mündlicher Publizistik", verbreitet und gesungen von Laien, d.h. von nicht berufsmässigen, und nicht eigens ausgebildeten Sängern und Sängergruppen – wobei das Lied seine Publizität durch dessen „subjektive und objektive Prägnanz" erlangt[9] – so stellt Ernst Klusen die Thesen auf: das Volkslied lebe konkret nur als Gruppenlied und sei in seiner Primärfunktion der Gruppe ein „dienender Gegenstand" zur Lebensgestaltung; als „triumphierender Gegenstand" des Anschauungserlebnisses führe das Gruppenlied ein sekundärfunktionales Dasein. In Wirklichkeit seien allerdings diese beiden Funktionen des „dienenden und triumphierenden" Liedes nicht voneinander unbeeinflusst zu verstehen, sondern in gegenseitigen Vermischungen, ganz analog zu den einzelnen Gruppen und ihren Ueberschneidungen. Tatsächlich erweist sich in dieser Sicht „Der Begriff Volkslied" – wie Klusen schreibt – als „eine Fiktion und kann nur als abstrakte Globalbezeichnung für die Gesamtheit aller Gruppenlieder verwendet werden."[10]

Anhand der reichen Ergebnisse von Klusen und Rahmelow sind weitere Neuansätze unter Einbezug eines sozialwissenschaftlichen Konzeptes noch zu erwarten. Verfrüht wäre es, aus diesen Gegenüberstellungen bereits Schlüsse zu ziehen. Ein gegenseitiges, vorurteilsloses Abwägen der einzelnen erwähnten und für sich schlagkräftigen Thesen, aber auch eine engere Zusammenarbeit mit dem Musikethnologen wird uns dem Phänomen des Volksliedes wieder ein Stück näher bringen. Immerhin als Standortsbestimmung im Rahmen dieses Aufsatzes, mögen uns die vorhin in Erinnerung gerufenen Gedanken dienen, wo immer es gilt, die musikalische Tradition in ihrem Wandel an einzelnen Beispielen wahrzunehmen.

*****

Die Tonaufzeichnungen aus dem Wallis wurden vor knapp zwei Jahren zum Teil auf einer Exkursion des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Bern gesammelt, zum andern Teil auf private Weise komplettiert, unterstützt durch die finanzielle Hilfe der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde.[11]

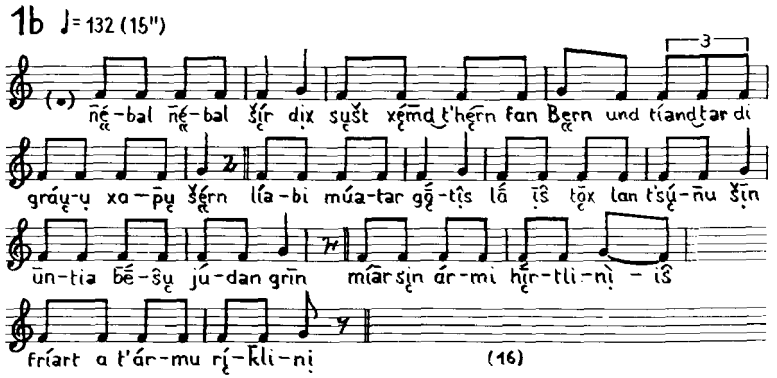
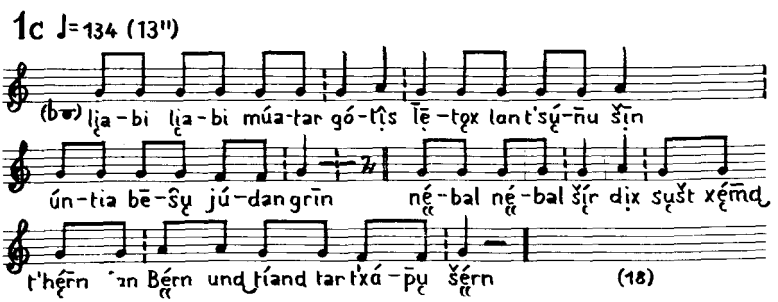
Anhand dieses Tonmaterials aus dem Oberwallis sei erneut darauf aufmerksam gemacht, dass die Quellenlage in der Schweiz noch besser ist, als man im allgemeinen annimmt. Ein systematisches Sammeln und Auswerten – so zeigt es sich – müsste auch heute noch reiche Ergebnisse mit sich bringen. Wioras Aufforderung gilt auch heute noch, denn „Gerade in den Alpen hat man arg viel unterlassen;" „Vieles ist nicht wieder gutzumachen, doch wäre es ein verhängnisvolles Vorurteil, von weiterem Sammeln im zentralen Europa keine wesentliche Bereicherung mehr zu erfahren. Pfarrer Pinck, Karl Horak, Hanns in der Gand und andere haben das Gegenteil erwiesen."[12] Gewiss wird hier der Blick nicht mehr auf den allzu strapazierten Begriff des „Echten" zu richten sein, sondern vielmehr auf das Phänomen des Singens und Musizierens als solches in den funktionellen Bezügen von Mensch zu Mensch ausserhalb der eigentlichen Kunstmusik. Ziel des Sammelns wird auch sein, analysiertes Material bereitzustellen, um dieses späteren Vergleichen zugänglich zu machen.

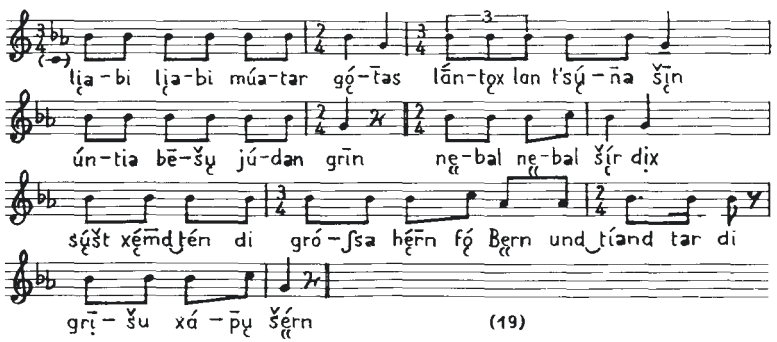
*****

Betrachten wir als erstes einen Schlechtwetterruf, wie er aus Kippel im Lötschental in einzelnen Varianten noch erhalten ist. An ihm lässt sich ein Stück textliche und musikalische Entwicklungsgeschichte ablesen. Aus einem einzigen Redeton in mittlerer Stimmlage hört sich der Ruf, vorerst noch ohne melodische Fixierung, doch mit einzelnen dynamischen Betonungen, wie folgt an:

1a Schlechtwetterruf/Geissruf (13)

nə̈bəl nə̈bəl šṛ̈rm dịx
sṵ̈št xə̈md ṭ'hə̈rn fọn Bə̈rn
und tṛ́and ṭar t'wĩ̈ʃsụ xạ̄pụ šə̈rn (14)

Die durch stärkere Betonung und ausgeprägteren Stimmdruck verursachte Schwankung innerhalb des Redetones, erfährt eine Ausweitung zu einer zweitönigen, logogenen, d.h. vom Wort getragenen Rezitationsweise. Diese zweitönige Melodie bleibt Wortträger in mittlerer Tonhöhe, ohne jegliche emotionelle Akzentuierung. Ein einziges Motiv wird dabei permutiert in der Abfolge von Tondauer, Tonzahl und Akzentverteilung aus dem Sprachrhythmus:[15]

Nachdem der Melodiekern bereits fest etabliert ist, tritt ein dritter Ton als Affix im Sinne einer melodischen Akzentuierung gegen das Ende der einzelnen Phrasen auf:[17]

Ein Tetrachord erhalten wir schliesslich mit einem – hier fast physiologisch bedingten – Abgleiten in die Unterterz auf das Ende einer sprachlichen Sinneinheit hin. – Die hier etwas positivistische Reihenfolge der einzelnen Melodievarianten hat natürlich nur hypothetischen Charakter und darf keinesfalls entwicklungsgeschichtlich einem zeitlichen Nacheinander gleichgestellt werden:

1d ♩=127 (13")

Dieses Beispiel zu einem Spruch gegen den Nebel – übrigens unverkennbar als Brauchtums-Schwund im Sinne eines Zaubers, obwohl bereits beeinflusst durch die christlich-religiöse Auffassungsweise der mittelalterlichen Kirche, – scheint bis dahin ein vereinzelter Beleg aus dem Oberwallis zu sein. Richard Weiss und J. Jud setzten sich im Schweizerischen Archiv für Volkskunde vom Jahre 1948[20] in grundlegenden Aufsätzen ausführlich mit dem Brauchtum des Nebel- und Teufelheilens auseinander. Bereits damals wies der erstere darauf hin, wie der Aufsatz sich unter seinen eigenen Händen zunehmend ausweitete – und sich damit gleichzeitig neue Problemstellungen ergaben. Waren mit Beginn der Drucklegung seiner Arbeit 45 Belegorte zum Nebel- und Teufelheilen bekannt, so wuchs das Material durch weitere Mitteilungen verschiedener Gewährsmänner (vor allem durch die Enquêten von Christian Rubi und J. Jud) um mehr als das Doppelte der Belegorte heran. Unter den zusammengestellten Rufen, Sprüchen oder Liedern (leider ohne Melodien) als „schweizerische Belege zum Thema Wortzauber gegen Nebel"[21] finden sich Texte in deutscher und rätoromanischer Sprache aus dem Graubünden und in französischer, bzw. frankoprovenzalischer Sprache aus dem Wallis. Hier, wo der „Wortzauber der . . . Sprüche nur als begleitende oder analoge Erscheinung zum Handlungszauber gegen den Ne-

bel"[22] aufgefasst wird, wie aber auch unter sämtlichen andern 93 Belegorten für ähnliche Zauberhandlungen fehlen jegliche Hinweise auf deren Verbreitungsgebiete im Oberwallis.[23]

Umso überraschender sind die Belege nun aus dem Lötschental. Es kann nur eine Bekräftigung dafür sein, was Richard Weiss in seinem Nachwort zu dem erwähnten Aufsatz verlangt, „noch einmal ad fontes, d.h. vor allem zu den Leuten zu gehen, um die Stoffkenntnisse zu präzisieren und räumlich zu erweitern."[24]

Fragen wir nach dem Traditionsgehalt des angeführten Schlechtwetterzaubers, so lässt sich in ihm sedimentierte Geschichte auffinden. Christliche und vorchristliche Elemente sind hier miteinander vermischt und eine textliche Synthese eingegangen. Der personifizierte Nebel wird unter der Androhung der machtgewaltigen Herren von Bern und unter Anrufung der Mutter Gottes vom Hirten in einem geradezu magischen Ritus beschwört. Wie eine Gewährsperson mitteilte,[25] geschieht dies bei schlechtem, insbesondere bei nebelhaftem Wetter zur Arbeit des Vieh-Hütens in ständiger Wiederholung bis zu Viertelstunden lang, vor allem dann, wenn man nicht wisse, was zu tun und wie sich zu unterhalten. Mit grosser Wahrscheinlichkeit stellt der Hilferuf an die „liäbi Muättr Gottis" eine Umfunktionierung eines früher vielleicht gar heidnischen Handlungszaubers dar, wie auch Beispiele etwa aus alt- und frühhochdeutschen Spruchdichtungen bekannt sind, in denen der um Beistand angerufene Wodan später durch Christus ersetzt wird. So hat Franz Schild noch im Jahre 1882 den zweiten Merseburger Zauberspruch in solch einer „christianisierten" Form überliefert nachgewiesen.[26] Analoge Erscheinungen sind auch in den französischen Nebelsprüchen des Unterwallis bezeugt, wo – als mehr lokal-gebundene Färbung – St. Martin die Rolle des Teufel- oder Nebelvertreibenden übernimmt.[27]

Solche Mischformen zweier oder mehrerer Kulturbereiche stehen immer in Zeiten geistigen Umbruchs für den Zusammenprall verschiedener Strömungen vor uns. Ihre Zeugnisse mögen beredte Chiffren von den Assimilationsprozessen am Ende einer Zeitwende sein und den Aufbruch zu einem neuen Weltverständnis symbolisch aufzuschlüsseln helfen. Diese Ueberlegungen müssen notwendig dazu führen, dass die sogenannten Randerscheinungen neben der „Hochkultur" vermehrt zu untersuchen sind. Denn in ihnen manifestiert sich das Auflösen, Verschwinden und Neugebären traditioneller Werte in gewaltigen Gegensätzen. In diesem Sinne ist unser Schlechtwetterruf eine textliche Zusammenballung verschiedenster Glaubens- und Lebenshaltungen. Die Tradition in ihrem Wandel ist hier zum tönenden Denkmal geworden; ihr Inhalt Transformation eines formal Gleichbleibenden: die primär magisch-rituellen Elemente vorchristlicher Lebens-

praxis transformieren in magisch-religiöse christlicher Prägung, vorerst ohne direkte Aufgabe ihres primären Inhaltes, dann sukzessive mit der Sinnentfremdung in ihre Leerform, um von da aus, nach der Ablösung des ersten Traditionsgehaltes, die Möglichkeit freizubekommen, eine alte Form des Brauchtums mit neuen Inhalten zu füllen. Die christlich-mittelalterliche Umdeutung (Liäbi Muättr Gottis) und der geschichtliche Bezug (die Herren von Bern – vielleicht zur Zeit der Lötschenpassauseinandersetzungen?) mögen Zeugnis dafür geben, wie ein musikalisches Verhalten innerhalb von Generationen gleichsam zum symbolischen Spiegel einer einst realen Welt werden kann. Die vormals wohl aktuellen Ereignisse sind in der mündlichen Weitergabe tradiert. Ist das Aktuelle im Bezug auf die Herren von Bern längst vergessen und sinnentleert, so wird von einem Informanten[28] wiederum eine neue Erklärung gegeben: da der Nebel vom Westen kommt und durch den Nordwind vertrieben wird, sei damit die Bezeichnung des Nordwindes (ganz nach der geographischen Entsprechung) mit „Herren von Bern" angebracht.

Das Verlassensein des Hirten beim Schafhüten auf der Alp im dichten Nebel der Ratlosigkeit schafft im Menschen eine Gefühlssituation der aktiven Gegenwehr, er „hoiret"[29] den Nebelspruch, verbunden einst wohl mit einem Handlungszauber. Wie weit dieser Schlechtwetterruf mit Notfeuerzubereitung einst Hand in Hand ging, ist aus den vorläufigen Informationen nicht direkt zu belegen. Immerhin mag das „Chappu schärn" in der Nähe einer werkzeuglichen Veräusserung liegen, die leicht im Bereich des handlungsbezogenen Nebel-Kastrierens angesiedelt bleibt[30]. Der Nebelspruch darf demnach als soziales Handeln im Ausdruck eingelebter Gewohnheiten verstanden werden. „Musizieren als soziales Handeln ist ein – bewusst oder eingelebt – ‚sinnhaft' orientiertes Verhalten eines einzelnen oder mehrer Musikausübender."[31] Von daher die gesamte Musikkultur einzelner Traditionskreise zu interpretieren, wird neue und fruchtbare Ergebnisse mit sich bringen: „den Menschen als handelndes Wesen aufzufassen . . . ist sachaufschliessender als jeder andere, denn im Begriff der Handlung ist die denkende, erkennende, wollende Seite des Menschen ebenso enthalten wie seine physische, aber so, dass beide uno actu als gegenseitig sich voraussetzend, als ineinander enthalten gedacht werden."[32]

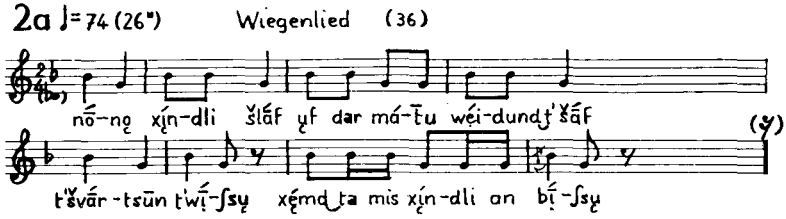
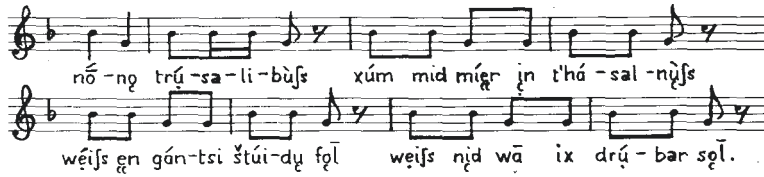
Die Frage, ob in unserem Beispiel dem Nebelspruch noch eine funktionelle Seite im Verhältnis zum wirklichen Leben zukommt, muss bejaht werden, in dem Sinne, dass ihm vorerst eine zeitvertreibende musikalische Handlung innewohnt, ein reflektierendes Verhältnis schafft, das den Bann der Orientierungslosigkeit entzaubert gerade im Halt an überlieferte Verhaltensschemata, im weitern aber das Verlassenheitsgefühl überhöht: ähnlich wie dem

Kinde der Rat erteilt wird, bei Angstgefühlen im finstern Wald zu pfeifen. – Diese magische Wirkung – durchwegs als materielles Werkzeug im Sinne, das Böse zu bannen – hat seinen Niederschlag in weiten Sagenmotiven gefunden. Wie weit die dem Klange innewohnende Macht heute noch verstanden wird, mag aus der Information einer Gewährsperson hervorgehen, die auf die Frage, warum man den Kühen eine Glocke umhänge, die Antwort gab, damit die Schlangen und das Ungeziefer verscheucht werden.[33] Dennoch gäbe es ein falsches Bild, wollte man in all diesen Hinweisen magisch-wirksame Reliktauffassungen sehen. Die reale Frage, ob der Schlechtwetterspruch den Nebel vertreibe, wird lachend negiert, man müsste zu lange warten und zu lange singen.[34]

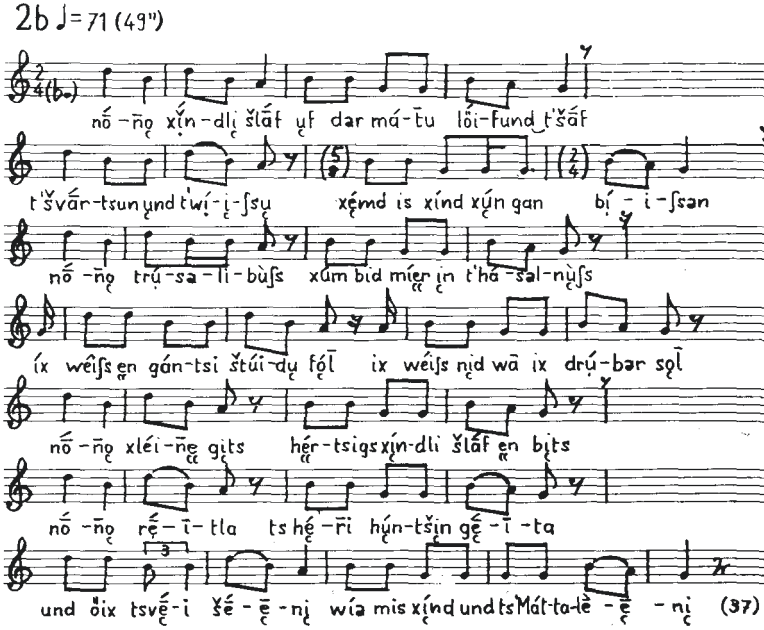
Wurden bis dahin versuchsweise verschiedene Stufen der traditionellen Wirksamkeit eines musikalischen Brauchtums unterschieden in ein magisch-rituelles Verhalten, später in ein religiös-magisches und schliesslich in ein formal-magisches Verhalten, so sind – wie Gehlen feststellt – „Die archaischen Inhalte der Magie . . . heutzutage nur noch als funktionslose Restbestände, als Randablagerungen der Entwicklung aufzuzeigen." „Die Magie wird nicht durch Inhalte definiert, sie ist eine Form des Verhaltens: in jedem Falle die Instrumentalisierung von letzten grossen, haltgebenden Prinzipien, die aus dem Zustand der Hintergrundserfüllung heraustreten und das Alltagshandeln besetzen – ein sehr tiefer Vorgang gerade aus der Verunsicherung des letzteren."[35]

* * * *

Das nächste Beispiel bringt ein Wiegenlied – noch heute ein dienender Gegenstand, wie es den Enkelkindern von ihrer Grossmutter vorgesungen wird. Es liegt in insgesamt elf Varianten vor, von denen hier drei etwas näher betrachtet werden sollen. Die älteste und wohl primäre Weise davon – wenn man etwa von Bartóks Hypothese ausgehen will, dass jeweils das Primitivere früher und das Kompliziertere später zu datieren sei – wäre wohl in diesem Sinne jenes Melodiegut, wo alternierend im Rufterzintervall zwei Töne sich jeweilen dem Sprachrhythmus anpassen:

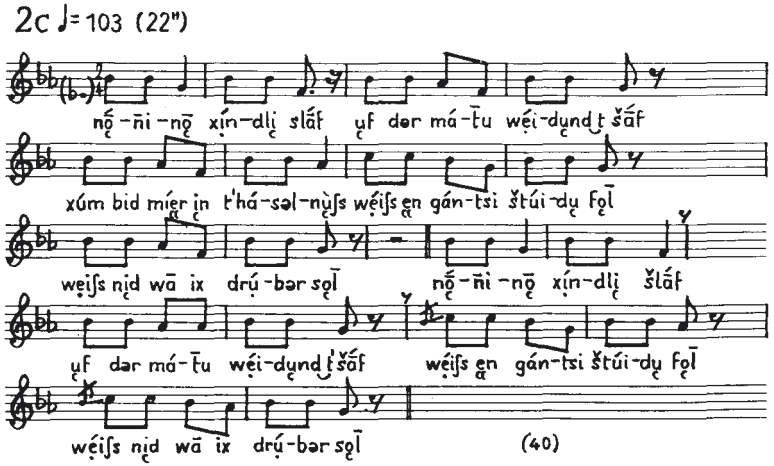


Unsere zweite Sängerin erweitert bereits den engen Tonraum mit dem ausgeprägten Kernmotiv der Terz durch zwei zusätzliche Ganztöne nach unten hin. Kleinterzintervall und tripodisches Motiv werden damit zu den konstituierenden Elementen dieser einfachen Melodie:



Schöpferische Variabilität zeichnet sich darin ab, dass keiner der elf Informanten diese einfache Melodie genau gleich singt, „denn der Sänger kann vor allem ein in starkem musikalischen Affekt gesungenes Lied nie wiederholen."[38] Diese Variabilität bewegt sich natürlich immer im Umkreis be-

stimmter „Singmuster" des eigenen Gruppenstils. Die varianten und invarianten Merkmale am Liedmaterial einmal genau aufzuzeigen, bleibt einer ausführlichen Strukturanalyse vorbehalten. Aus ihrem Ergebnis liesse sich, womöglich im Einzelnen, eine eigene „Stilcharakteristik" darstellen.

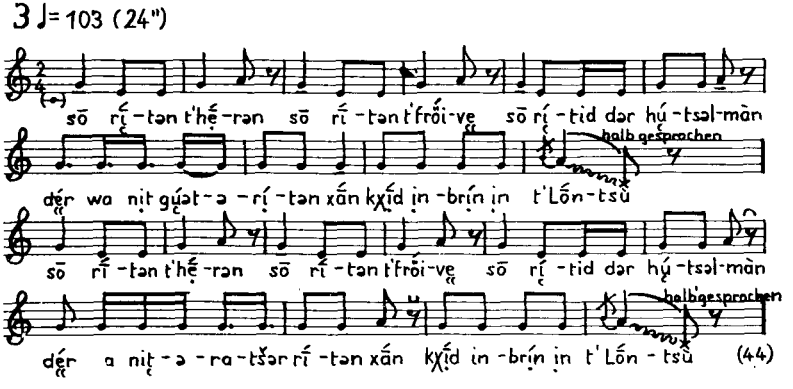
Der Ambitus im nächsten Beispiel weitet sich bis zu einem phrygischen Pentachord aus, behält das Kernmotiv der kleinen Terz aber weiter bei, mitsamt der charakteristischen Rhythmisierung:[39]

Einer der Gründe, warum Wiegenlieder im allgemeinen einen sehr einfachen melodischen Aufbau zeigen, mag wiederum darin liegen, dass – unbewusst – der textlichen Intention eine entscheidende Bedeutung beigemessen wird. „Versteht das Kleine im Wickelkissen auch nicht den Inhalt und fühlt nichts dabei: die Mutter muss ihre Mutterwonne aussingen, sie singt sich selbst zum Zeitvertreib etwas, bis später das Wiegenlied wirklich ein Mittel wird, das Kind zu beschwichtigen und in den Schlaf zu singen."[41] Dies legt die musikalische Doppelbezogenheit nahe: Selbstausdruck einerseits und Mittel zum Zweck andrerseits, worin sich das Musizieren als „soziales Handeln" charakterisiert. Zugleich gibt das uns ein Bild, wie durch Habitualisierung von Handlungen Verhaltsschemata dem Kinde, gleichsam von der ersten Lebensstunde an, eingepflanzt werden. Auf gleiche Weise (in weniger umgesungenen Texten noch deutlicher als bei unsern Beispielen) liegen die symbolhaften Züge darin, dass das „weisse" Schaf gegen das „schwarze" ausge-

I.
Natalia Murmann-Rieder
(Kippel)

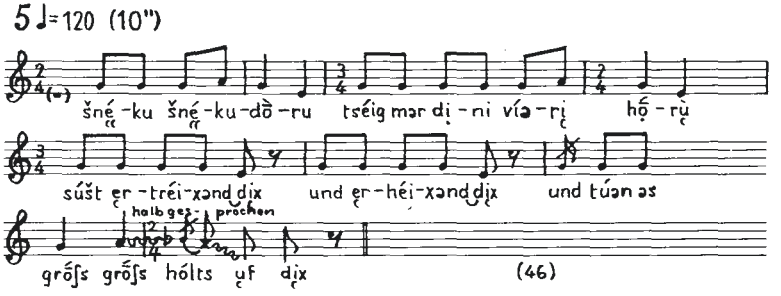
II.
Emma Kalbermatten-Roth
(Wiler), rechts Angelina
Seeberger-Blötzer (Kippel)

spielt wird. Als Teilbezogenheit zum Leben lösen sie darin die bewusst oder unbewusst beabsichtigte Identifikation aus, wonach vom Kleinkind erwartet wird, sich einem unschuldigen Lamm entsprechend zu benehmen, andernfalls gesellschaftliche Sanktionen ergriffen würden. Diese gesellschaftlichen Sanktionen kristallieren sich ebenso in einem symbolhaften Ausdruck des beissenden Schafes oder Hundes, oder gar direkter in dem des Bölimas.[42] Was hier seinen verschlüsselten Niederschlag gefunden hat, ist jenes Erwartungs- / Lohn-System, mitsamt den reziproken Voraussetzungen, aus denen schliesslich in Ansätzen die Einpassung des Individuums unter die gesellschaftlichen Normen resultiert. In diesem Sinne ist es leicht zu verstehen, dass im allgemeinen der höchste Traditionsgehalt heute noch bei Kinderliedern und Kindersprüchen zu finden ist, oder aber bei Liedern, die ganz allgemein noch in entferntester Verbindung zu einzelnen Lebensverrichtungen bestehen.

* * * *

Betrachten wir in diesem Zusammenhange nun einige weitere Lieder und Sprüche aus dem Kindermund, so lässt sich in ihnen durchwegs der traditional-eingelebte Zug der Gewohnheiten erkennen, wie auch immer jener zweckrationale Ausdruck, in dem von andern Menschen oder Tieren etwas erwartet wird:[43]

4

á bé tsé
xátsa géit in šné
ém ábənd wéñs tsarúkxùnd
túatər ə ts tápi wé (45)



6

hóp hóp rósli
ts Béreu íšt es šlósli
ts Róm íšt es góldigs húis
da rédənt dri fróive úis
di əršti špinət sídu
di tswéiti nítšut xrídu
di driti túad di pórte úif
und lád di góldəna súña úis.

(47)

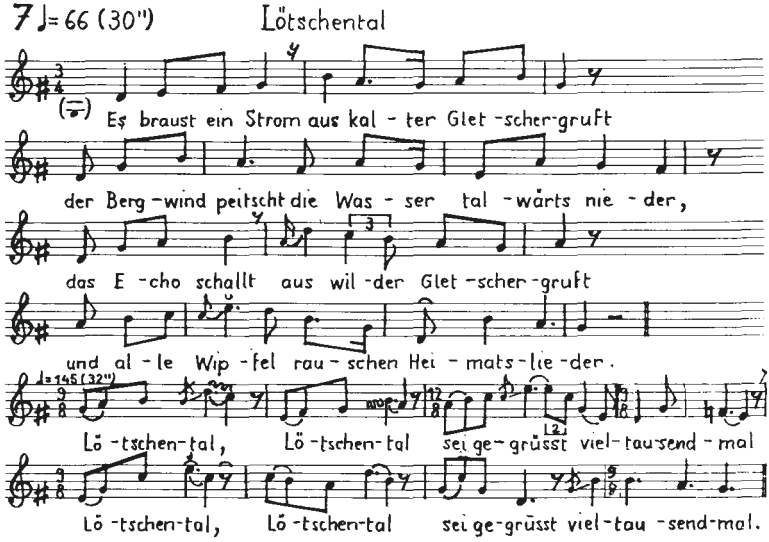
Diese Lieder und Sprüche sind ihrem Charakter nach leicht dem primärfunktionalen Gruppenlied zuzuordnen. Ihre Gruppenbezogenheit erfüllt eine soziale Funktion, in der nicht etwa ästhetische Werte über den Grad

ihrer Brauchbarkeit entscheiden, sondern „die traditionelle Korrektheit und . . . Wirksamkeit" des Liedes bekommt ihren Platz im sozialen Handeln.[48] Die Lieder sind hier gewiss auch als sinnbezogener Ausdruck verschiedener Verhaltensnormen zu verstehen, die sehr oft Lebensregeln und Lebensweisheiten in verkappter Form wiedergeben. Innerhalb der einzelnen Texte wird dem Kinde bereits in einfachen Formeln dargelegt, wie es sich – gemäss den verschlüsselten Symbolen – zur Umwelt zu verhalten habe, sei es etwa in der Zuneigung zur Katze – sie nimmt eine nicht unwesentliche Rolle im bäuerlichen Haushalt ein – oder sei es in der Aversion gegen die Schneckenschädlinge. Weniger entscheidend ist dabei, **was** der textliche Inhalt ist, als vielmehr, **wie** dieser dargestellt ist, Verhaltensweisen regelt und steuert. Oder aber, es legen sich gar – wollte man die archetypische Funktion aus einer verschütteten Mythologie herausschälen – uralte Glaubensvorstellungen dar, darin (wie im „Hopp, hopp Rossli") die drei Frauen die Schicksalgöttinnen versinnbildlichen, deren eine den Faden des Lebens spinnt, die zweite das Schicksal knüpft und die dritte den Faden durchschneidet.[49] – Zwar wird man hier mit kritischer Distanz nicht allzu viel hineindeuten dürfen, denn durchwegs ist die Liedtradition keine ungebrochene, wie etwa noch bei jenen Lehrgesängen der neuseeländischen Naturvolkkulturen, wonach der Maori „sogar dem Neugeborenen, hochkomplizierte Informationen in musikalischer Form" vorsingt, und „der Gesang als musizierter Text bewusst kulturelles Erbgut und, im engeren Sinne, soziale Verhaltensmaximen" vermittelt.[50]

Doch bleibt auch hier bei den einzelnen Kinderliedern ein wesentlicher Faktor darin bestehen, dass aus der Singpraxis, gerade durch die „Mechanisierungsform" der in den Liedern niedergeschlagenen Pflichten,[51] dem Kinde eine Verantwortung erwächst. So wird etwa fortan unterschieden zwischen Tieren, die man tötet (Schnecken) und solchen, die man pflegt (Katzen), zwischen geziemenden Verhaltensweisen (So ritind t'Heerrn, so ritnd t'Froiwä) und dem stockigen Benehmen eines Hutzelmannes. Die Uebernahme des traditionellen Musikgutes – vorerst unbewusst und imitatorisch – impliziert dabei gleichzeitig ein erstes Akzeptieren institutionalisierter Autoritätsgehalte in bezug auf die einzelne Gruppe. Daraus springt u.a. die eigentliche Gruppendisziplin partiell hervor, welche – im Zusammenhang mit den andern kulturbildenden Faktoren – in der Folge das individuelle Verhalten ändert, bestärkt oder bedrängt und damit ebenso die musikalische Praxis des einzelnen im Verhältnis zum andern.

* * * *

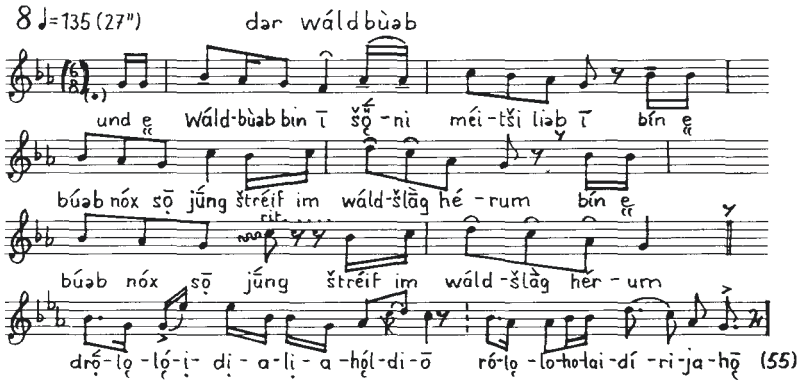
Wenden wir uns nun einem weiteren Kreis von Liedern zu, die ihrem Gehalte nach sich wesentlich vom Nebelspruch und von den Kinderliedern unterscheiden. Es sind dies Lieder mit erweiterter und melodisch reicherer Sanglichkeit, die vermehrte Berührungen mit den Repertoires anderer Gruppenzugehörigkeit nachweisen. Als charakteristische Beispiele – seien diese nun dem geistlichen Volksliede oder dem romantischen „Kunstliede im Volksmunde" zugehörig – mögen sie je einen Schwerpunkt innerhalb aller aus Kippel gesammelten Lieder verkörpern und damit aufzeigen, welch verschiedenartige Elemente ausserhalb des bereits erwähnten Musikgutes weiter noch vorhanden sind und Aufnahme ins Musikleben gefunden haben. Ihre Inhalte sind vor allem Sprachgut einer Idee, emotional und informativ, beredte Selbstdarstellung oder Selbstbehauptung innerhalb der Gruppe. Es sind Lieder, deren „objektive und subjektive Prägnanz" – nach erfolgten Umsingprozessen – in einzelnen Gruppen zur Verbreitung gelangen und dadurch in einem bestimmten Sinne bewusstseinsbindend wirken. Auch weisen ihre Inhalte damit gleichzeitig auf die Lebensweise ihrer Träger in direktem oder indirektem Verhältnis hin, denn Akzeptieren oder Verwerfen neuer musikalischer Elemente geht teilweise mit Identifikation oder deren Negation parallel. Dies allerdings will nicht heissen, dass das Ideengut der einzelnen Lieder durchwegs fraglos integriert ist. Das Gegenteil beweist etwa jene ambivalente Affekteinstellung in der religiösen Grundhaltung verschiedener Lieder, wo christlicher Glaube neben romanesken Geistervorstellungen oder wo bereits in Frage gestellte Traditionswerte mit ihrem überbetonten Selbstpreis in einem „stabilisierten Spannungsverhältnis"[52] zueinander stehen.

Die Texte im ganzen verhalten sich zur Aussenwirklichkeit oft in widersprüchlichem Sinne, was nicht selten vom Urheber der Dichtung in indirekt moralisierendem Vorschreiben einer Gesinnungshaltung hervorgerufen ist.[53] Es gilt hier aber: was seine Aufnahme findet im einzelnen Traditionskreis, steht immer auch in bestimmter Affinität zum Musizierenden; als Verkündung religiöser Vorstellungen können Lieder ebenso normgebend sein wie umgekehrt etwa normsprengend in solchen mit dem Ausdruck subjektiver Gefühlshaftigkeit, die im realen Leben sonst wenig Platz findet.

(54)

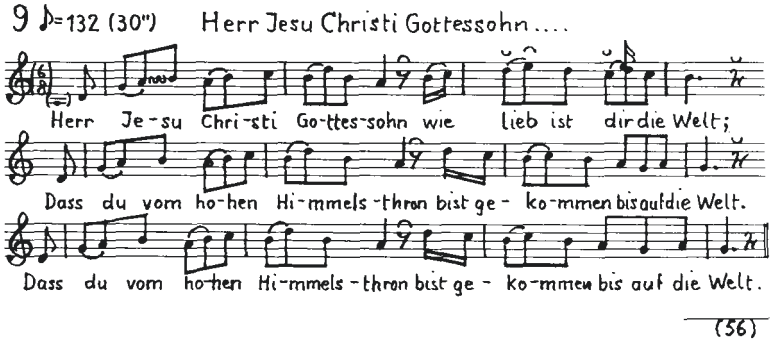
2. Im stillen Tal vom Himmelblau bewacht
das wohnt ein Volk von guten alten Sitten.
Wenn hoch am Firn erglänzt der Senne Pracht
erschallt der Heimatsang aus braunen Hütten.
Lötschental usw.

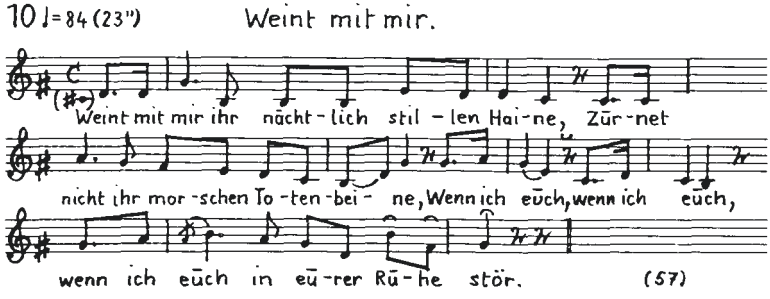
3. Du schenkst nicht Gold du forderst zähe Kraft,
Soll deine Erde karge Früchte schauen
Doch leihst du uns den Mut der nie erschlafft
Und liebe Tugendlust u Gottvertrauen.
Lötschental usw.

4. Wie lieb ich Dich mein teures Heimatland
Von hohem Firnenkranz rings umgeben.
Gott schütze dich mit starker Vaterhand
Zu deinem Dienst nimm auf mein schwaches Leben.
Lötschental usw.



2. líəbs dírndəl seị gšéit
nímm ę búəb dər dị gfréit
|: nímmš kχéi búəb węg sịm gę́ld
súš heš kχéi fróid ụf dər wę́lt :|
|: drṓ-lǫ-lǫ́ .... :|

3. líəbs dírndəl gúət nā́xt
béi díər hán i gváxt
|: béi diər gánts aléin
ábər tréu muəs mər séin :|
|: drṓ-lǫ-lǫ́..... :|

2. Die Lieb' hat dich zum Kind gemacht, o höchster Gott und Herr.
:Betracht's o Mensch, nimm's wohl in acht, betracht's ich sag's noch mehr.:

3. Als grosser Gott geboren war, zu Bethlehem im Stall;
:Da erkannte schon das Jesulein, der Menschen Sünden all.:

2. Denn es ruht allhier in eurer Mitte,
Ein Mädchen das ich zährtlich liebte.
Ach getrennt, ach getrennt, ach getrennt
Von ihr zu sein ist schwer.

3. Sie versprach mir nächtlich zu erscheinen
Sich auf ewig mit mir zu vereinen,
Wenn die süsse, wenn die süsse, wenn die süsse
Geisterstunde schlägt.

4. Horch was rauscht dort an der Kirchhof-Mauer,
eingehüllt in nächtlich schwarzer Trauer
Ach wenns doch, ach wenns doch, ach wenns doch
nur Wilhelmine wär.

5. Ja ich bins, sprach sie mit leiser Stimme,
Deine einst geliebte Wilhelmine,
Flieh von hier, flieh von hier, flieh von hier
Bis dich der Tod einst ruft.

6. Steig hinab in deine Todeskammer,
Mach mir Platz, denn mich verzehrt d. Jammer
Grässlich ist es, grässlich ist es, grässlich ist's
in der Verwehsungs Gruft.

7. Des andern Morgens war er schon gestorben
Ein Schlag hat ihm das Herz gebrochen
Vonunan ruht er, vonunan ruht er,
Vonunan ruht er still u sanft bei ihr.

Es gilt hier nicht, nach gruppenfremden Kriterien ästhetische Urteile über die Qualität der Lieder abzugeben. Ein Lied wie das letztere, hat eine innere Beziehung zum Sänger, sowohl nach seinem textlichen wie auch musikalischen Gehalt, und birgt gleichzeitig in sich, neben der indirekt lebensordnenden Aussage, wo Treue über den Tod hinaus als besiegelt gilt, ebenso einen subjektiven Erlebnisbereich. Vom wertenden Urteil aus müsste hier ein adäquater Bezug zur Bewusstseinhaltung des Sängers gefunden werden, ansonst mit Kriterien einer ihm fremden Musikpraxis daraus überhebliche Fehlschlüsse resultierten, „Da der uns heute selbstverständliche, auf das bloss Aesthetisch-Emotionale zurückgeschnittene Begriff der Kunst dabei nicht unterzulegen ist . . ."[58]. Auch hätte es wenig Sinn, die Ästhetik einer subjektivitätsorientierten Musikkultur als Masstab einer in sich wenig individualistisch ausgeprägten Musikkultur überzustülpen. Klusen schreibt dazu:

> *„Es gehört zur Gruppenstruktur und zur Gruppenmentalität, dass sie eigene ästhetische Normen entwickeln, die von denen anderer Gruppen durchaus verschieden sein können, so dass jede ästhetische Wertung auf einem Consensus beruht, der keineswegs der Consensus der Mensch-*

heit schlechthin, noch nicht einmal eines Kulturkreises oder auch nur eines Volkes ist . . . . Insofern ist es unmöglich, grundsätzlich geltende Masstäbe der Ästhetik zu formulieren. Und es wird sich ergeben, dass solche Versuche nur zu verwirrenden Kontroversen führten."[59]

Eine andere Frage wird die nach dem Gehalt sein in der Auseinanderhaltung von „echter" und „unechter" Darstellungsweise, von tatsächlichem Weiterbestand der Tradition oder deren karikierten Rückprojektion in eine der Gegenwart verlustig gewordenen Musikpflege.

Die Abgrenzung in diesem Zusammenhange, was nun ein „echtes Volkslied" sei und die „Frage, ob ein Lied ein wirkliches Volkslied sei oder nicht, ist . . . zu präzisieren: in welchem Sinne?"[60] – Bezogen auf das Verhältnis des Sängers zum Lied ergibt dies vorwiegend eine funktionale Betrachtungsweise, wie Otto von Greyerz es bereits vor mehr als 60 Jahren formuliert hat:

„Nicht der Verfasser, nicht die Herkunft und nicht die Mundart macht das Volkslied aus; entscheidend ist das Verhältnis, in welchem das Volk zu einem Liede steht. Volkslied nennen wir, was das Volk aus eigener Wahl und auswendig singt. Also der vollkommene Gegensatz zu unserer Vereinssingerei, wo aus Büchern gesungen und die Lieder vom Vereinsdirigenten oder irgend einem Komitee bestimmt werden. . . . Das Volkslied singt man zur eigenen Freude und weiter zu nichts, das Gesangvereinslied singt man . . . zur Erlangung eines leinenen Lorbeerkranzes oder einer guten Note.

Ja die Schulmeisterei des Vereinsgesanges ist die grösste Gefahr für den schlichten Volksgesang und eine mächtige Ursache des Niederganges unserer Volkslieder."[61]

Diese Feststellung ist hart, trifft aber in beschränktem Masse zu, wird doch das organisiert gesungene Volkslied eine Art Kunstübung innerhalb der „Opusmusik" nur im Gegensatz zur letzteren, an einem ungeeigneten Objekt. Die Folge ist eine funktionale Entfremdung des einzelnen Vereinssängers gegenüber dem „wirklichen", d.h. primären Gruppenlied. Denn, wo eine einst spontane Naivität im Liede, nach Verlust ihrer Unmittelbarkeit,

sich anschickt, in institutionalisierter Form wiederzuerstehen, wird von dieser doch nur eine falsche Aura von Unmittelbarkeit zurückbleiben. Auch kann eine künstlich befruchtende Hochzüchtung in idealistisch stilisierten Volksliedausgaben mit dem pädagogisch-erhobenen Zeigefinger, schliesslich ebenso wenig einen notwendigen Entwicklungsprozess aufhalten. Denn wie das Kunstlied objektiv einem Auflösungsprozess anheimgestellt war, so geschieht es auch mit dem Volkslied immer wieder. Es bedarf aber der Lehrmeisterei so wenig wie der künstlichen Verbreitung, um in neuer Form weiterzubestehen. Kein Surrogat kann den Platz für die dem Volksliede innewohnende Spontaneität einnehmen. „Sobald Naivität als Standpunkt bezogen wird, existiert sie bereits nicht mehr."[62] Dass schliesslich die wahre Tradition die der inneren Spontaneität ist, und nicht die des selbstbewussten, bieder-organisierten, Hegens und Pflegens', dürfte in Adornos Worten deutlich werden:

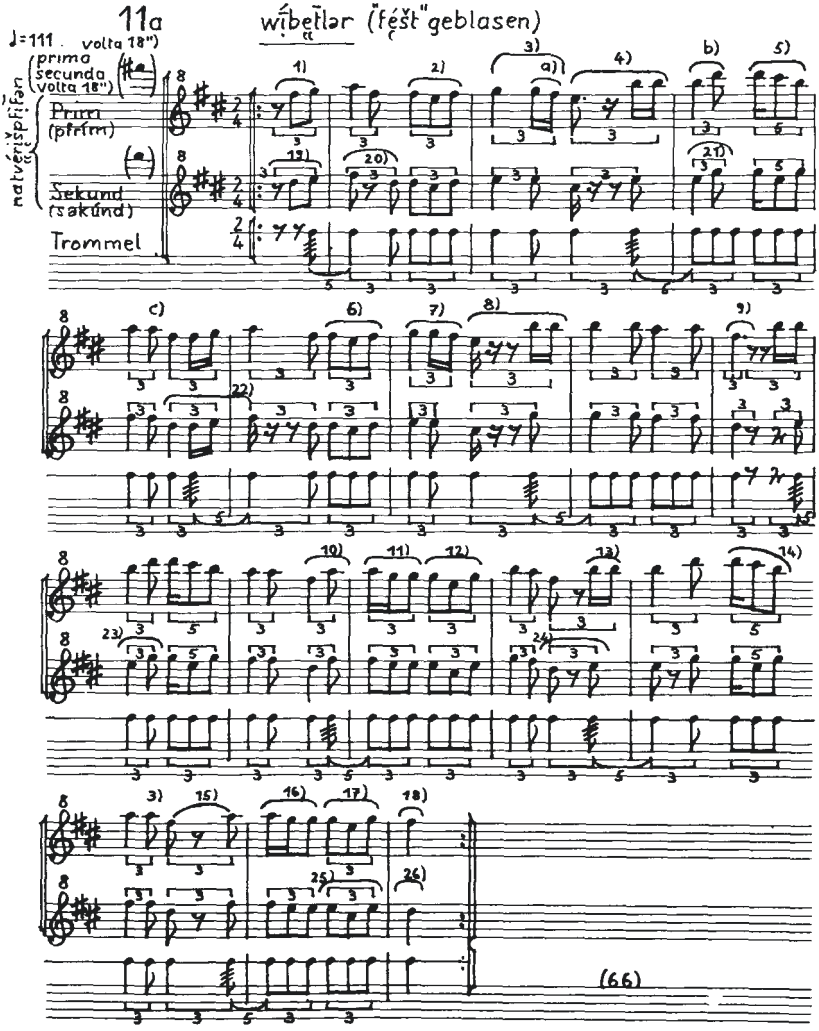
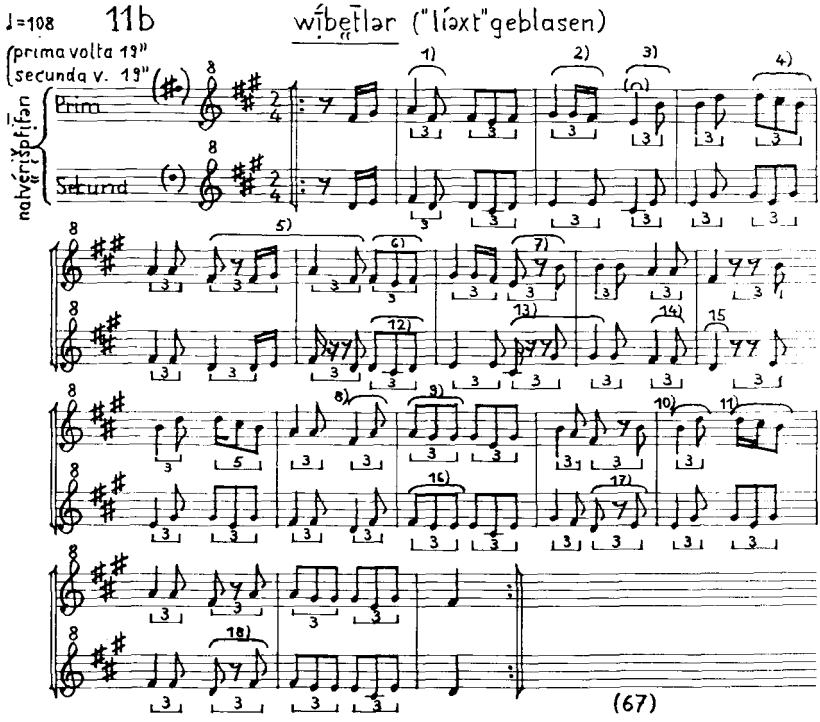
> *„der dem objektiv bestimmten Verfall der Tradition Einhalt gebiete, der betreibt im offenbaren Subjektivismus der Wiederherstellung eben das, was unvereinbar ist mit einer Tradition, die ihre Substanzialität bloss daran, hat, dass sie da ist und nicht veranstaltet."*
>
> *„Das Tradition nicht sich beschwören lässt, entspricht Freuds grossartiger Einsicht, dass sie Wiederkehr eines Vergessenen sei."*
>
> *„Reflexion auf das Traditionale, die es aus Willen festhalten oder wiederherstellen möchte, ist selber vom Schlag jener Rationalität, welche die Tradition auflöst."*[63]

* * * *

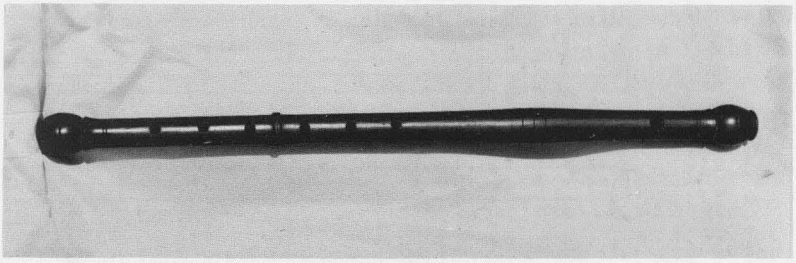
Wenn in dieser Hinsicht als Beispiel das Brüderpaar Walpen aus Grengiols[64] noch jenem Traditionskreis angehört, in dem die Musikanten ihre Instrumente selber anfertigen und mit nicht unbeträchtlicher Virtuosität vierhändig gespielte Stücke auf dem Hackbrett zum besten geben, so ist die Substanzialität in ihrem Musizieren noch so lange vorhanden, als bis es nicht selbst-romantisierende Schaustellung eines in sich bewusst gepflegten Traditionalismus ist. Das bäuerliche Leben ist hier einem beispielhaften Wandel und einem Assimilationsprozess unterworfen, der Entwicklung innerhalb der musikalischen Tradition zulässt, so dass ihre Vorlagen (teils Grammophonplatte, teils Radio) musikalisch umgestaltet werden und in

III. Die Brüder Adolf Walpen (rechts) und Joseph aus Grengiols beim vierhändigen Hackbrettspiel.

eine individuelle Spielmanier integriert sind. Doch bereits lassen sich hier – nachdem die Verstärkeranschlüsse (!) im Hackbrett schon eingebaut sind – die Spieler nicht in jenes Reservat sogenannten „echten Traditionsgutes" zurückschicken. Es hiesse, eine Entwicklung rückgängig machen, vortäuschen, was nicht ist. Denn das Echte einer traditionellen Haltung liegt nicht im Heraufbeschwören eines Schon-Gewesenen, sondern in der spontanen Pflege eines Gegenwärtigen. Ebenso wenig wird man von den Gebrüder Zimmermann in Zeneggen verlangen, auf ihren alten, hölzernen und klappenlosen „Natwärischpfiffn"[65] wieder zu blasen. Auch hier muss der Tradition ihr Wandel zugestanden werden, damit diese nicht in einer völlig unbegründeten „idée fixe" stagniert. Die Brüder spielen heute lieber auf den metallenen Imitationsanfertigungen, denn man fürchtet sich ein wenig davor wegen altmodischen Pfeifen aus Holz ausgelacht zu werden. Das Modernere gilt hier als das Schicklichere und ist somit bereits in den Tradi-

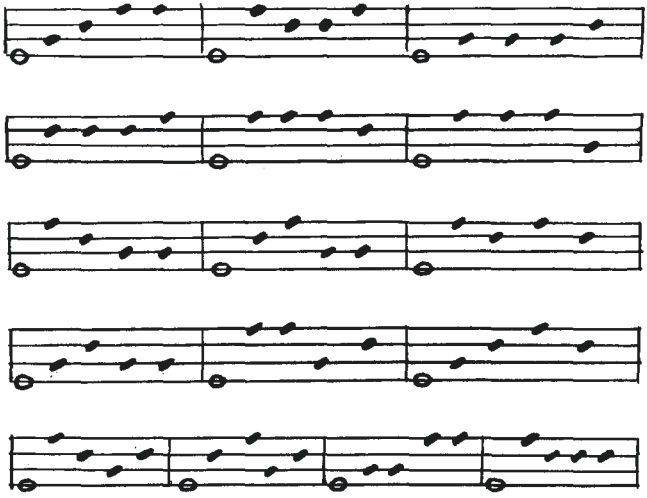
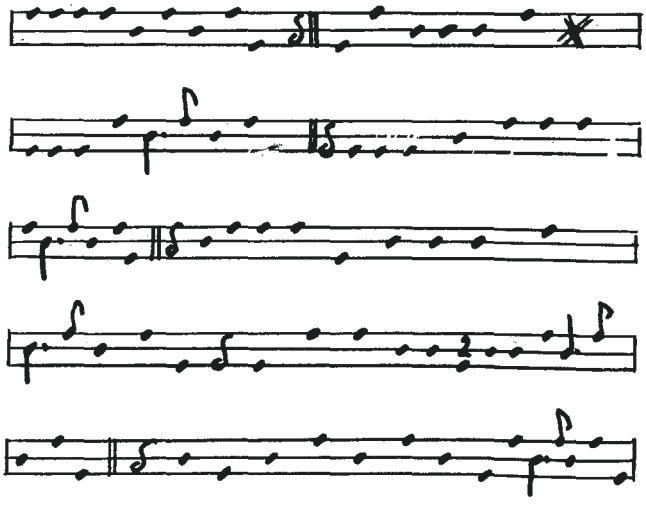
tionskreis eingebaut, ohne dass sich an der Form des Musizierens viel geändert hat. – Als Beispiel dafür möge jenes Stück für Pfeifer und Trommler gelten, womit in Zeneggen, jeweils nach dem Prozessionsumzug an Fronleichnam von den Ratsherren ein Gläschen Wein erbettelt wird:

In allem darf die schöpferische Eigenleistung der Spieler – seien es Sänger, Pfeifer und Trommler, Hackbrettspieler oder Carillonneurs – nicht unterschätzt werden, ist doch das Musizieren eingebettet in eine oft lange Kette der Ueberlieferung, die in beschränktem Masse eine beinahe improvisierende Art der Umgestaltungspraxis miteinschliesst, so dass das gleiche Lied oder das gleiche Stück nicht ein zweites Mal genau gleich erklingt. Tempo, rhythmische Veränderungen, melodische Nuancierungen, sowie einzelne Freiheiten in der Auswahl der Töne heben sich deutlich in ihrer Verschiedenheit sogar bei Tonaufzeichnungen voneinander ab, die unmittelbar nacheinander aufgenommen worden sind. In diesem Sinne ist etwa auch die folgende preskriptive Glockenpartitur für die Carillons von Reckingen zu denken, die dem der musikalischen Notenschrift unkundigen Carillonneur einerseits auf eine einfache Weise die Art des Spielens vorschreibt, andrerseits ihm aber gerade dadurch eine individuelle Ausgestaltungsmöglichkeit freigibt, vor allem wenn man bedenkt, dass zu Weihnachten die Carillons an-

IV. Die Brüder Elias Zimmermann (Mitte), Caesar (links) und Viktor aus Zeneggen



hand dieser knappen zweiseitigen Glockenpartitur bis zu einer Stunde lang gespielt werden:

(12)

1. Blatt

2. Blatt

(68)

Im Gegensatz zu den heute meist modernen Läutwerken, ist im Wallis – wie Marc Vernet[68a] es in seinen Untersuchungen gezeigt hat – noch die alte volksmusikalische Tradition des Carillonspiels am Leben, die als autochthones Dasein noch nicht durch den Automatismus verdrängt wurde. Solange wird sich diese Tradition als lebendige weiter halten, als sie eine Entwicklung auch in musikalischer Hinsicht noch kennt. Feststellbar war dies etwa bereits beim Carillonspiel in Zeneggen, das seit Vernets Aufzeichnungen inzwischen eine weitere Bereicherung erlebte. Die traditionsgebundene und dennoch individuelle Ausprägung des Glockenspiels, anhand der verschiedenen Tonaufzeichnungen seit dem Jahre 1949, gegenseitig zu vergleichen, gäbe auch hier ein interessantes Bild von Beharren und Fortschreiten innerhalb einer musikalischen Ueberlieferung von Generation zu Generation[69].

* * * *

Wenn wir zum Schluss, die eingangs flüchtig aufgeworfenen Gedanken von der sterbenden Volksmusik und dem sterbenden Volkslied wieder aufgreifen, so mögen wir immerhin anhand der wenigen Beispiele feststellen, dass, was innerhalb der Tradition stirbt, nichts anderes ist als das Gestern ihrer Inhalte, die im Umbruch der Zeiten wohl zu neuen weiter transformieren können. Das Formale aber als Vehikel der Transformation bleibt nur solange einer be-inhalteten, also nicht sterbenden Tradition verbunden, als die letztere auch einen tatsächlichen Wandel in der Gegenwart erfährt.

Denn Tradition heisst Gegenwart. In sie tradieren überkommene Werte, die in die gegenwärtige Zeit eingepasst werden. Ihrem Wesen ist Stagnation fremd. Wo ihre Form aber leerläuft, setzt sie Kräfte zu einem neuen funktionalen Verständnis frei. Liegt dieses aber nicht mehr in einer produktiven Weiterentwicklung, sondern nur noch in dem veräusserten Kopieren eines Gewesenen, d.h. steht die traditionale Haltung nicht mehr in einem gesamthaften Lebenszusammenhang, so unterschieben sich – im Bereich der Volksmusik: der zum Selbstzweck gewordenen – leicht sekundäre und nicht die besten Motive. Erinnert sei in diesem Zusammenhang nur an die bewusst gepflegte „Volksaufklärung" mittels einer gezielten Propagierung „des ehernen Bauernstandes" im Lied, wie es bereits 1792 im Solothurnischen Wochenblatt einen ersten theoretischen Ansatz findet: „Die Volkslieder sind also wirklich die allgemeinste, eigentlichste Art auf das Volk zu wirken."[70]

Doch „Echte Tradition unterscheidet sich von Erziehung oder sogar Bildung darin, dass sie lebendig oder auf spontane, das heisst nicht programmierbare Weise weiter tradiert und gleichzeitig vertieft wird."[71] Was aber auf das

„Volk", was auf seine einzelnen Gruppen wirken will, muss diese notwendig sich selber vorerst entfremden in der Konfrontation des ihnen Aufoktroyierten; geschieht dies heute – vor allem durch die Massenmedien, so wird trotzdem kein Weg in die vortechnische Aera zurück zum „echten" Volkslied mehr offen bleiben: Es hiesse einen Zustand propagieren, der substanzlos geworden. Wo aber eine „scheinbare" Tradition, ihrer beweglichen Spontaneität entkleidet, nur noch versucht, abgestandene Verhältnisse zu untermauern und hinüberzuretten, läuft sie Gefahr, in der rückwärtsorientierten Traditionspflege zu erstarren.

Diese zum Traditionalismus gewandelte Haltung bezieht somit Stellung zu einem bereits Historisch-Gewordenen, und es trifft die Formulierung von Richard Weiss nicht mehr zu, wonach gerade die traditionsgebundene Haltung eine „ungeschichtliche Auffassung der Welt"[72] darstellt und, ohne in direkt reflektiertem Verhältnis zur Geschichte, wesentlich aus der Gegenwart lebt. Wenn auch die Normorientierung der traditionsgebundenen Haltung aus der Ueberlieferung zehrt, so ist diese niemals im Sinne einer Rückwärtsorientierung zu verstehen. Wahre Tradition bewegt sich nicht ausserhalb ihrer aktuellen Gegenwart. Pflege des Volksliedes und der Volksmusik ist für sich schon weitgehend eine Rückphantasie, wo sie ausserhalb des Traditionszusammenhanges steht. Als Rückphantasie aber preist sich Traditionalismus in der Leerform der Nachahmung an:

> *„In der Äusserlichkeit der Nachahmung liegt von vornherein eine schwere Gefahr für alle wachsenden Kulturen – eine Gefahr, nicht etwa ein Fatum, das mit Notwendigkeit zum Zusammenbruch und schliesslich zum Tode führen muss. Nachahmung ist Mechanisierung einer ursprünglichen Leistung. Und wie für den Organismus Mechanisierung seiner Reaktionen notwendig und so lange nützlich ist, wie sie Kräfte für bewusste Aktionen freigesetzt, aber verderblich wird, wenn sie alle Bewegungen bestimmt, so ist es auch mit der Gesellschaft. . . . Der Unterschied zwischen 90 Prozent und 100 Prozent Nachahmung ist der Unterschied zwischen wachsenden und gehemmten Kulturen."*[73]

Mögliche Zukunft im Volkslied und in der Volksmusik liegt demnach – angewandter Massen – nicht im Bereich der blossen Äusserlichkeit der Nachahmung, sondern im zugestandenen Wandel der Tradition, die aus sich selber noch besteht und aus sich selber noch wächst:

> *„Die echte Tradition . . .," – und mit ihre die Volksmusik als ein Teil – „die mit dem Vorwärts dauernd weiterhin tingierte, . . . diese Tradition hat eine besondere Verwandtschaft und Affinität zu dem Werdenden, dem Heraufkommenden, dem Nichtvollendeten, dem Gestörten, dem durch äussere Umstände vor allem Missratenen, dem Unabgegoltenen; in der Vergangenheit hat sie eine besondere Beziehung zu dem, was ich mögliche Zukunft in der Vergangenheit genannt habe. Der Zustand des Noch-nicht-Bewussten ist besonders deutlich . . ."*[74]

Anhang: Zur musikalischen Analyse

Im wesentlichen dienen zur Analyse als Grundlagen: Vorlesungen von Prof. S. Veress; Nettl, Bruno: Theory and Method in Ethnomusicology. The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan Limited, London 1964; Merriam, Alan P.: The Anthropology of Music. Northwestern University Press, USA 1968, 2. Aufl.; Kerényi, György: The system of publishing the collection of Hungarian folksongs: Corpus Musicae Popularis Hungaricae (Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, p. 453 ff.), Budapest 1956.

Skalen:

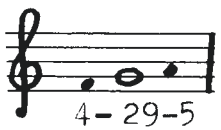
1b

bichordisch: (Ambitus: VII–1)

47–8 (= Häufigkeit der einzelnen Töne)

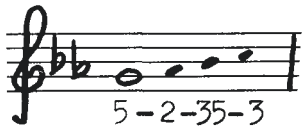
Finalis auf der grossen Obersekund. Ein tonikales Zentrum ergibt sich deutlich jeweils vor den Zäsuren. Nicht die Häufigkeit des Auftretens der einzelnen Töne vermittelt dabei den oberen Ton als Finalis, sondern jeweils die rhythmische Dauer der Viertelnote zusammen mit dem charakteristischen Stimmdruck.

Das Beispiel gehört zum dritten, weniger häufig vertretenen Grundtypus der bichordischen Melodien.

1c 

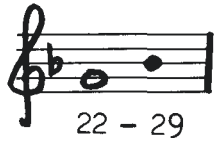
trichordisch: (Ambitus: VII–2)

Das tonikale Zentrum ist zwar hier durch den Häufigkeitswert (4–29–5) festgelegt (Repercussionston), tritt aber deutlich vor allem durch das Auftreten eines unteren Leittones zum Vorschein, wodurch sich eine quasi mixolydische lydische Umspielung der Finalis ergibt. Die Melodie gehört zum vierten Typus der trichordischen Melodien.

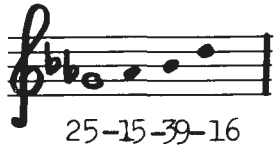
1d 

tetrachordisch:
so–mi/so–la–(so/fa/–)–mi
(Ambitus: 1–4)

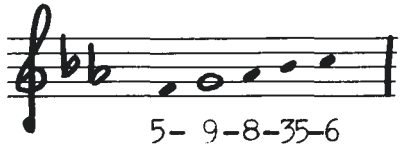
Das Zentrum liegt wiederum am Ende einer jeden Phrase mit besonderer Abhebung im charakteristischen Sprung in die kleine Unterterz. Die quasi phrygische Ausprägung ist mit den „Rufterzmotiven" der Beispiele 2a–c näher verwandt. Im Gegensatz zu den ersteren Beispielen hat sich hier bereits ein intervallmässiges Distanzprinzip hervorgehoben. Die Melodie gehört zum dritten Typus der Tetrachorde (Kinderliedtypus).

2a

bitonisch: so–mi
(Ambitus: 1–3)

Die Kernstruktur bleibt die kleine Rufterz, was bei Kinderliedern sehr häufig der Fall ist.

2b 

tetratonisch: so–mi–re/mi–re–do
(Ambitus: 1–5)

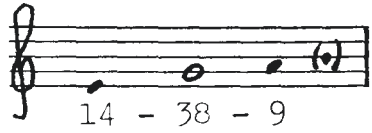
2c 

pentachordisch:
so–mi–re/so–fa–re/la–so–mi
(Ambitus: VII–4)

Interessant ist hier, wie auch bei 2b wiederum die quasi phrygische Reihung, die zwar in der Anordnung der Intervalle nicht hervortritt (Terzschluss unter Vermeidung des oberen Leittones). Dennoch scheint diese „phrygische Wendung" im Lötschental nicht selten zu sein. Man vergleiche dazu auch die Beispiele 1d und 8. – Wieweit eine gregorianische Beeinflussung in diesem „phrygischen" Anklang zugrunde liegen könnte, bleibe dahingestellt, vor

allem da die phrygische Kirchentonart seltener vertreten ist. Eigenartigerweise sind diese phrygischen Skalen – zum Teil noch ausgeprägter – auch in den Tonaufnahmen aus dem Tessin (aufgezeichnet in den Jahren 1949/51 durch Prof. Dr. A. Geering) festzustellen. In „Rätoromanische Volkslieder" (1. Folge, p. XXX, a.a.O) ist in diesem Zusammenhang – wohl im Hinblick auf eine eventuelle Beeinflussung von Seiten der kirchenmusikalischen Singpraxis her – auf die Tätigkeit italienischer Kapuziener in Graubünden verwiesen.

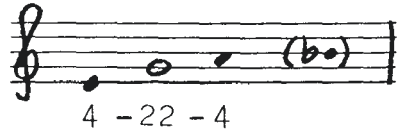
3



tritonisch: so–mi–so–la
(Ambitus: VI–2)

Das tonikale Zentrum steht auf dem Rezitationston.

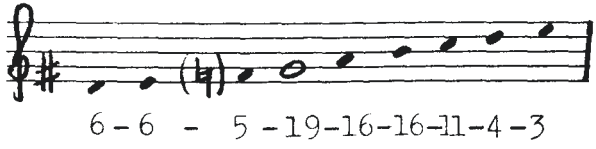
5



tritonisch: so–la–so–mi
(Ambitus: VI–2)

Das tonikale Zentrum liegt wie bei 3 auf dem Rezitationston.

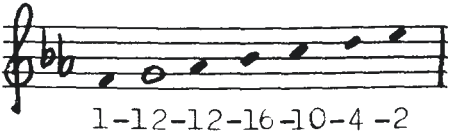
7



G–Dur–Skala:
(Ambitus: V–6)

Charakteristisch für das romantische Lied sind hier: einzelne melodische Sequenzbildungen, Modulation im Refrain, so wie die formale Anlage.

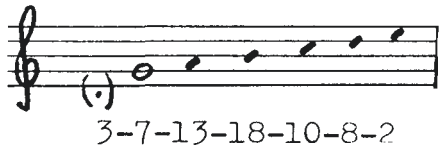
8



phrygisch-heptachordisch:
(Ambitus: VII–6)

Die phrygische Schlusswendung (obere kleine Sekunde) ist deutlich ausgeprägt.

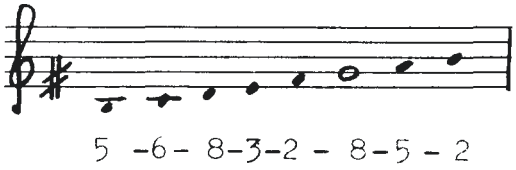
9



Dur-Hexachord: (mixolydisch)
(Ambitus: V–6)

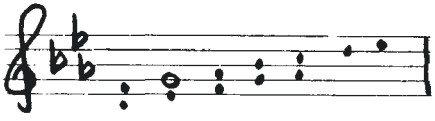
Das untere d darf als Oktavierung aufgefasst werden, hat also keine skalenbildende Funktion.

10



G–Dur–Skala:
(Ambitus: III–3)

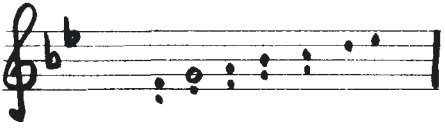
Transponiert auf g^1

11a

Heptachord: (Ambitus: VII–6)
Pentachord: (Ambitus: V–2)

6–16–14–15–17–3–6 (= 1. Stimme)
6–14–23–15–13 (= 2. Stimme)

Die Häufigkeit der Töne ist ohne Einbezug der Varianten (vgl. auch 11b). – Zur Stimmung der Natwärischpfeifen (heute normalerweise in Des), zum Notensystem und zur Geschichte der Pfeifer siehe: Bittel, Josef: Walliser Tambouren und Pfeifer im Dienste der Heimat. Visp 1970.

Transponiert auf g^1 :

11b

Heptachord: (Ambitus: VII–6)
Pentachord: (Ambitus: V–2)

6-16-14-15-13-3-6 (1. Stimme)
6-14-23-15-13 (2. Stimme)

Das Zusammenspiel ist im wesentlichen eine Aus-Terzung. Ohne Einbezug der Varianten ergibt sich folgendes Häufigkeitsbild der Zusammenklänge:

	Sekund	Terz	Quint	Sext
fest geblasen (11a)	2	57	15	3
leicht geblasen (11b)	2	56	12	3

Wird die Pfeife „fest" geblasen, so hört sich die erste Stimme zum Stück als quasi phrygisch an. Die zweite Stimme spielt dazu – fast durchwegs im Terzabstand – auf einer quasi jonischen, d.h. dur-pentachordischen Skala. – Eine „leichte" Anblastechnik wird, praktisch als gleiche Melodie, vor allem im Hause drin verwendet, so dass der schrille Ton, im Raum einer Oktave tiefer, gedämpfter erklingt. Die erste Stimme ertönt hier in einer quasi moll-Skala, währenddem die zweite Stimme eine quasi lydische Färbung erfährt (gis). Nach Mitteilung von Elias Zimmermann wird dieser Ton aus grifftechnischen Gründen verwendet, da er sonst Nebengeräusche verursache. (Man vergleiche dazu die Bemerkungen über die „Pfeiferquart" von In der Gand, Hanns: Pfeiferweisen aus dem Eifischtal. – Schweiz. Archiv für Volkskunde 31, 1931, Heft 1, SA, p. 4 und p. 27.). – Vernehmen wir die beiden Stimmen im Zusammenspiel („fest" und „leicht" geblasen), so ergibt sich zeitweise die eigenartige Erscheinung einer quasi bitonalen Prägung, da beide Spieler auf verschiedenen Skalenausschnitten spielen, die sich zwar gegenseitig zu einer D–dur, respektive zu einer fis–moll–Reihe ergänzen.

Formen:

1

Der dreizeilige Nebelspruch besteht aus zwei oder drei „Strophen", wobei jedes dieser strophischen Gebilde eine strukturierte, d.h. weder eine offene noch eine architektonische Form aufweist. Im Prinzip ist es eine kettenförmige Gliederung, die ihre musikalische Motivik vom Text herleitet: (Repetition als Grundprinzip, ohne Formorganisation)

1b

/ A $\overbrace{A_{v1}\ A_{v2}}$ / A $A_{v3}\ A_{v3}$ / $\overbrace{A_{v4}\ A_{v3}}$ / (v = Variante)

(= 1. Str.) (2. Str.) (3. Str.: nur zweiteilig; es ist zu vermuten, dass das dritte Textlied fehlt).

1c / A A_{v1} B / A_{v2} $\overset{\frown}{A_{v3}\ B_{v1}}$ /

1d / A A_{v1} A_{v2} / B $\overset{\frown}{C\ C_v}$ /

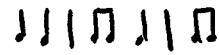
2

Die rhythmischen Elemente im Zusammenhang mit dem einzelnen Melodiekern (vgl. unter „Skalen" die Solmisationssilben der entsprechenden Variante) sind hier in textlicher Anpassung formbildend. Wiederum ist das Reihungsprinzip durchgängig: (Ein oder mehrere Motivkerne in verschiedenen Variationen folgen sich lose aufeinander)

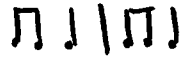
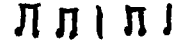
2a / A A_{v1} / A_{v2} A_{v3} /

(A = hier im Sinne von so–mi unter dauernder Wandlung der rhythmischen Grundstruktur von)

2b / A A_{v1} / A_{v2} A_{v3} / A A A_{v4} /

(A = im Sinne von so–mi–re–mi–re–do unter Abwandlung der rhythmischen Grundstruktur von )

2c / A B B_{v1} C B / A B_{v2} C_{v1} C /

(A = so–mi–so–re: 
B = so–fa–re–so–mi:
C = la–so–mi–so–mi: )

3 A B / A B (A = so–mi–so–la–Motivik
B = Rezitation auf dem mi)

5 / A A_{v1} B B A_{v3} / (A = so–la–so–mi
B = so–mi)

7 A B C D Refrain: E F

1 VII 2 VI (= Zäsuren)

offene Form

8 A B B Refrain: C D

aa^2 $b\beta$ $b\beta$

1 1 4

dreizeilige, strukturierte Form

9 A B B

$a\alpha$ ab ab

3 1

dreizeilige, strukturierte Form

10 A B C

IV 1

offene Form

11 Je eine viermal $^2/_4$-zeilige Melodiestruktur

/:A A_V B B_V :/

ab ac bd bd_V

1 1 1 (= 1. Stimme)

VI VI VI (= 2. Stimme)

vierzeilige strukturierte Form

Metren:

Heterometrisch: ungleiche Zahl von Silben innerhalb der einzelnen Melodiezeilen.

Isometrisch: gleiche Zahl von Silben innerhalb der einzelnen Melodiezeilen.

Anzahl Silben bezogen auf eine Zeile:

1a / 6, 5, 8 /
1b / 6, 5, 9 / 6, 7, 7 / 7, 8 /
1c / 8, 6, 7 / 6, 5, 6 /
1d / 8, 6, 7 / 6, 9, 9 /
} heterometrisch

2a / 5, 7, 4, 8 / 6, 7, 7, 7 /
2b / 5, 7, 6, 8 / 6, 7, 8, 8 / 5, 7, 5, 7, 7, 9 /
2c / 6, 7, 7, 7, 7 / 6, 7, 7, 7 /
} heterometrisch

3 / : 5, 5, 7, 8, 6 : /
4 / 3, 5, 7, 5 /
5 / 6, 8, 5, 5, 8 /
6 / 4, 6, 6, 7, 7, 7, 8, 9 /
} heterometrisch

7 / 10, 11, 10, 11 / Refrain: / 13, 13 / } heterometrisch mit isometrischem Doppelzeilenpaar

8 / 12, 12, 12, 12 / Refrain: / 11, 9 / } isometrischer Hauptteil mit heterometrischem Refrain

9 / 14, 16, 16 /
10 / 10, 10, 15 /
11 ungleichviele rhythmische Figuren innerhalb der einzelnen Melodiezeilen.
} heterometrisch

Rhythmische Elemente:

1

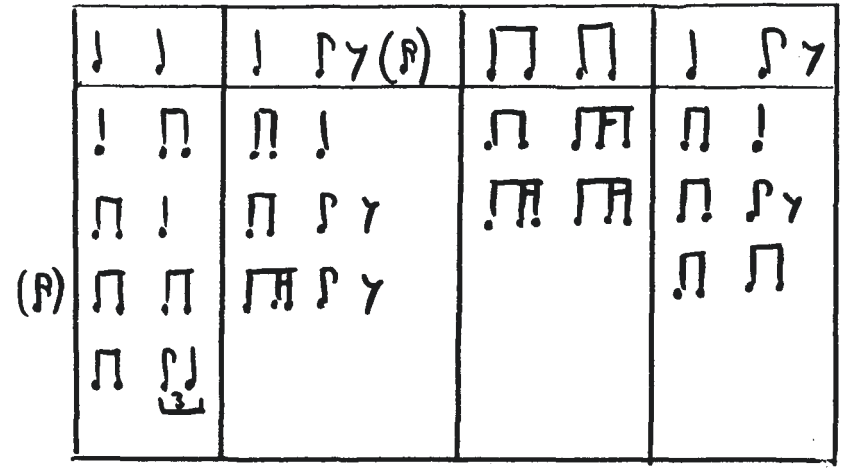
Die heterorhythmische Gestalt ergibt sich durch die Anpassung des Rezitierens an die Wortgestalten. Dies schlägt sich nieder in einzelnen Triolenbildungen oder im Wechsel der $^2/_4$-und $^3/_4$-Takteinheiten. Eine strikte Takteinteilung ist nicht überall möglich (vgl. 1c).

2

Rhythmisches Grundschema:

(heterorhythmisch):

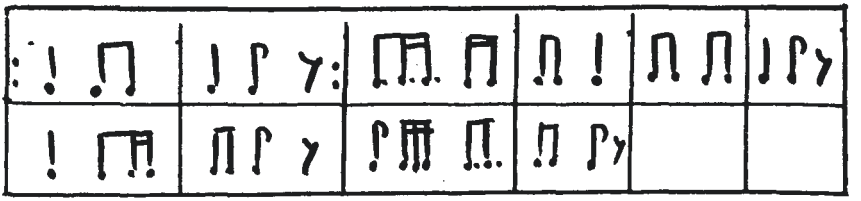
Mit der ersten Zeile ist jeweils die Grundform beschrieben; darunter befinden sich die einzelnen Variantenangaben.



3

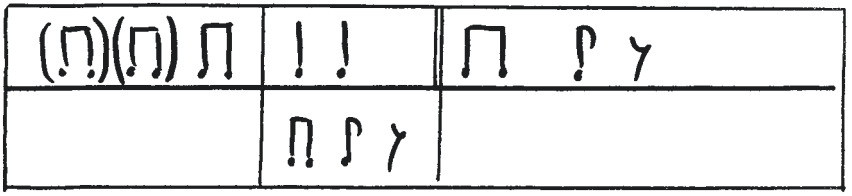
Rhythmisches Grundschema:

(heterorhythmisch):

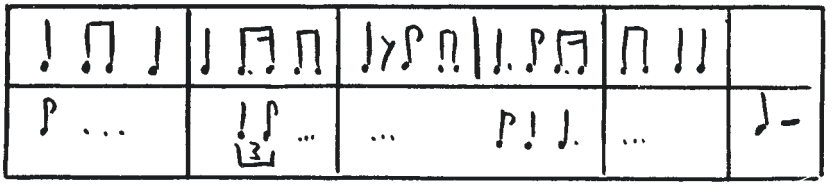


5 **Rhythmisches Grundschema:**

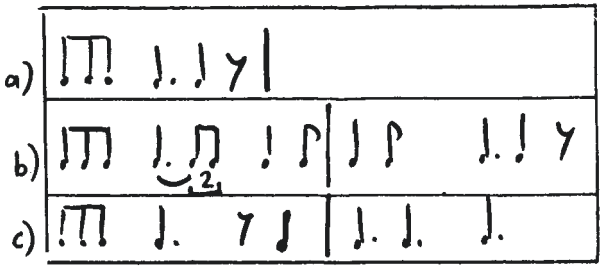
(heterorhythmisch):



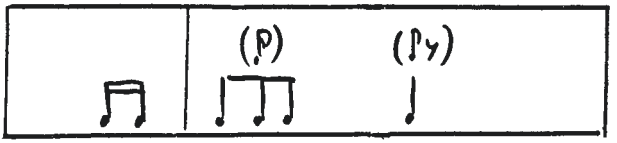
7 **Rhythmisches Grundschema:** Als Grundform ein isorhythmisches Doppelzeilenpaar bestehend aus je zwei analogen heterorhythmischen Teilen.

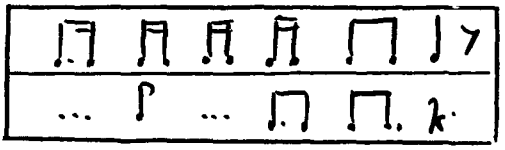


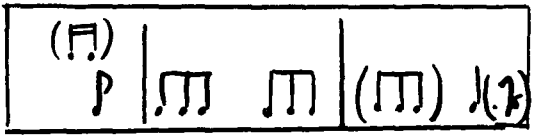
Refrain:
rhythmische
Elemente dazu



8 **Rhythmisches Grundschema:** (= Hauptteil: isorhythmisch)



Refrain: (heterorhythmisch):

9 **Rhythmische Grundform:** (3 isorhythmische Doppelzeilen, die innerhalb sich selber heterorhythmisch sind.



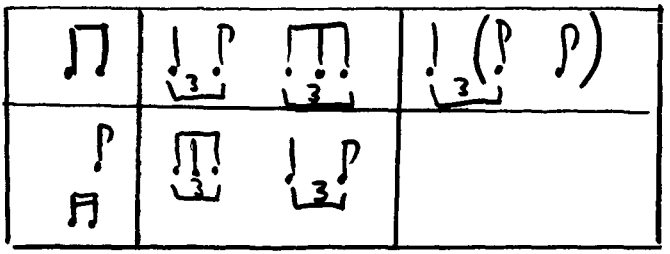
10 **Rhythmisches Grundschema:**

(heterorhythmisch)

11 **Rhythmisches Grundschema:**

(heterorhythmisch)

(vereinfacht)



Vortragsmanier

1

Der Spruch wird rasch gesungen, ohne jegliche Ornamentstöne. Die Ausdrucksweise ist schlicht gehalten zugunsten der Textdeutlichkeit. Sie ist die tragende Kraft, und in ihr muss die werkzeugliche Funktion primär gesehen werden. – Zur Frage des archaischen Rezitativs, seinen Wurzeln und seinem Verhältnis zu der Hymne, Antiphonie und der Psalmodie vergleiche man Jammers, Ewald: Zum Rezitativ im Volkslied und Choral. – Jahrbuch für Volksliedforschung 8, 1951, p. 86–115. Jammers setzt sich dort mit den Theorien P. Wagners, Bruno Maerkers und M. Schneiders auseinander.

2

Durchwegs Tempo giusto in Abhängigkeit zum Text.

3/5

Beide Lieder gehen mit einer Handlung Hand in Hand. Die impulsive Bewegung (im Kniereiterlied das Fallenlassen des Kindes; im andern Beispiel das Töten der Schnecke) bedingt jeweils das Sprengen der gesungenen Form und leitet über zu einem halb gesprochenen Ausruf.

7

Vorgetragen in einem Tempo rubato, wobei die Kadenzgefälle, ebenso das Erreichen der höchsten Zieltöne, zu einem stark gedehnten Ritardando überleiten. – Eine leichte Ornamentierung ist feststellbar in den Terzvorschlägen (viermal) und in einem Quartvorschlag, sowie einem leichten Verschleifer.

8

Die Singweise ist weich und gelöst, das Tempo rubato relativ straff.

9

Der $^{6}/_{8}$-Rhythmus ist deutlich durch die Betonung hervorgehoben. Einzelne Pausen etwas überdehnt, andere verkürzt, was auf eine anfängliche Unsicherheit der Sängerin zurückzuführen ist. Die Atemeinschnitte sind hier nicht als Taktänderung aufzufassen.

10

Tempo rubato mit überdehntem Schluss. Gefühlsbezogenes Singen.

11

Die Spieler hatten das Stück schon längere Zeit nicht mehr zusammen eingeübt, von daher einige Unsicherheiten, sowohl in rhythmischer wie auch in melodischer Hinsicht, herrühren mögen (man vgl. dazu vor allem in den Varianten die verschiedenen Auffassungen).

Anmerkungen

1. So als Beispiel „Der Bund", vom 25. Oktober 1970, 121. Jg., Nr. 249, p. 9: „Seit anfangs September ist nun das Lötschental ebenfalls durch das Medium Fernsehen der grossen weiten Welt angeschlossen."
2. Toynbee, Arnold: Tradition und Instinkt. In: Vom Sinn der Tradition. Hrg. von Leonhard Reinisch. München 1970 (Beck'sche Schwarze Reihe Bd. 68), p. 49.
3. Greyerz, Otto von: Volkslieder. – Der Volksgesang, Beilage zur Schweizerischen Musikzeitung 47, 1907, Nr. 23, p. 29.
4. Vgl. u.a. E. St.: Schulgesang und Volkslied. – Schweizer Volkskunde 60, 1970, p. 78 (Besprechung zu Villiger, Edwin: Der Stand des Schulgesanges an den Primarschulen. – Schweizerische Lehrerzeitung 1969, p. 564 f.)
5. Definition of Folk Music. – Journal of the International Folk Music Council vol. 7. 1955, p. 23 (Das Zitat ist aus dem Engl. übersetzt). – Vgl. dazu auch: „Folk Music." – Encyclopaedia Britannica 1968, 9–522–a.
6. Siuts, Hinrich: Das Verhältnis von Volkslied und Modelied im deutschen Volksgesang. – Jahrbuch für Volksliedforschung 12, 1967, p. 1–20.
7. Vgl. Wiora, Walter: Das echte Volkslied. Heidelberg 1950.
8. Sauermann, Dietmar: Historische Volkslieder des 18. und 19. Jahrhunderts. Münster Westfalen 1968, p. 14 ff.
9. Rahmelow, Jan M.: Das Volkslied als publizistisches Medium und historische Quelle. – Jahrbuch für Volksliedforschung 14, 1969, p. 11–26. – Derselbe: Die publizistische Natur und der historiographische Wert deutscher Volkslieder um 1530. Hamburg 1966 (Diss.)
10. Klusen, Ernst: Das Gruppenlied als Gegenstand. – Jahrbuch für Volksliedforschung 12, 1967, p. 21–41. – Derselbe: Volkslied. Fund und Erfindung. Köln 1969.
11. Die Exkursion wurde geleitet von den Professoren Dr. A. Geering und S. Veress, und von Dr. V. Ravizza, denen an dieser Stelle für die zahlreichen Hinweise und für die Durchsicht des Manuskriptes bestens gedankt sei. Mein Dank richtet sich ebenso an Prof. Dr. H. Trümpy, an PD Dr. M. Staehelin und Dr. R. Wildhaber, die einzelne Korrekturen und Ratschläge in wohlwollender Weise mitteilten.

    Als Ergebnisse der Exkursion vom 19.6. – 21.6.1970 sind folgende Tonbandaufnahmen vorhanden: Lieder aus Kippel; Hackbrett-, Handharmonika- und Klarinettenmusik aus Grengiols; Carillons, Pfeifer- und Trommelspiel aus Zeneggen. – Der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde danke ich für den finanziellen Beitrag zur zweiten Exkursion vom 22.12. – 26.12.1970 in Kippel. Der Grundstock der 24 Lieder von der ersten Exkursion konnte somit auf insgesamt 106 Nrn. erweitert werden.
12. Wiora, Walter: Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern. Basel 1949 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde Bd 32), p. 5.

13. Informant: Murmann, Josef in Kippel *9.9.1889. Aufnahme vom 23.12.70. Tape V: 329–332, Nr. 70.

Das der Transkription zugrunde gelegte System hält sich an das von Prof. Dr. Paul Zinsli ausgearbeitete „Transkriptionssystem für Mundartaufnahmen im Gelände" (3 Vervielfältigungsblätter, Universität Bern, 1967/600), das eine vereinfachte Fassung der Zeichen für den SDS darstellt. (vgl. dazu: Hotzenköcherle, Rudolf: Einführung in den Sprachatlas der deutschen Schweiz. B. Fragebuch. Transkriptionsschlüssel. Aufnahmeprotokolle. Bern 1962, p. 79 ff.) – Lic. phil. Jon Keller möchte ich hier für seine Mitarbeit bei der Transkription der vorliegenden Texte herzlich danken.

Dieser Schlechtwetterruf oder Geissruf (beide Namen sind als Bezeichnungen geläufig) ist ohne Melodie von Prior J. Siegen in: Volkslied und Hausmusik 9, 1942, Heft 5., p. 68 mitgeteilt: „Aber nicht immer scheint die warme Sonne auf die Hirtlein. Diese müssen oft an langen Regentagen bei beissender Bise aushalten. Dann schauen sie gegen den trüben Himmel und singen:

O liäbi Muätter Gottis,
lah doch d'Sunnu schin;
jch (sic) bin äs arms Hirtlin,
mich friärd än mis Rigglin,
wil ich äs arms Hirtlin bin."

Man vergleiche dazu die folgenden Varianten: 1b) – 1d)

14. Vgl.: Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der deutschen Sprache. XXIII. Heft, Bd. III, Frauenfeld, 1892: Spalte 385 „Chappen": „Einem d'Ch . . . . schëren (GR), . . . ihm den Kopf zurecht setzen, den Text lesen. . . . ‚Mir [wir] wetten im die K. scheren, dass er [Jesus] des Lehrens wurd vergessen.' L Spiel 1733." – Spalte 387 „Chappen": „5. Uebertragungen mit concr., bes. technischer Bed. a) Nebelkappe an Bergen AA Fri; vgl. Huet."

Den Zusammenhang von Tarn- und Nebelkappe mit dem Teufel- (Zwerg-) -heilen ist offensichtlich. Vgl. dazu: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin und Leipzig 1931/32, Bd. IV, p. 517: „Ist der Zwerg ohne H [ut] oder wird er ihm weggeschlagen, so wird er den Menschen sichtbar."

15. Man vergleiche dazu ausführlichere Quellenhinweise bei: Szabolcsi, Bence: Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest 1959, p. 25 f. (Anmerkung 16 und 17). – In vielen kultischen Gesängen findet sich diese Zweitonmelodik, so u.a. in den primitivsten Gesängen der Wedda, bei den Feuerlandindianern, in australischen Zaubergesängen und in turkmenischen Melodien.

16. Informantin: Rieder-Murmann, Katharina in Kippel. *11.6.1928. Aufnahme vom 22.12.70. Tape V: 77–82, Nr. 59. – Die Lieder sind alle in deskriptiver Weise notiert.

iŝ; béŝu: das rauschende „sch" (bekannt als besonders walserisch) taucht auch im Lötschental in wenigen Wörtern auf. Dazu vergleiche man auch die andern Belege.

17. Walter Wiora (Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern. Basel 1949, p. 38) gibt zu der Art dieser trichordischen Melodien einen kurzen Vergleich zwischen einem indischen, byzantinischen Kultgesang, 2 frühmittelalterlichen Kyrie eleison Beispielen und einer Singzeile aus Gottschee.

18. Informant: Seeberger, Marcus in Kippel/Brig. * 18.6.1921. Aufnahme vom 19.6. 1970. Tape I: 121–129 (1. Version), Nr. 5.

    Freundlicher Dank richtet sich an dieser Stelle an Prof. Seeberger, der in grosszügiger Weise zur ersten Exkursion beratend zur Seite stand und zu vielen Fragen bereitwillig Auskunft gab.

19. Informantin: Ebener, Hedwig in Kippel. *2.1.1932. Aufnahme vom 22.12.1970. Tape IV: 302–306, Nr. 54.

    Man beachte die Abschwächung der Endsilbenvokale wie Sunnu > Sunne, Gottis > Gottes etc. in 1d), was sich deutlich von den andern Varianten 1a) b) und c) abhebt. Vgl. dazu: Henzen, Walter: Fortleben der alten schwachen Konjugationsklassen im Lötschental. – Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Herausgegeben von Th. Frings, 64. Bd., 3. Heft, Halle (Saale) 1940, p. 273: „Nun sind die alten Endungen glücklicherweise noch nicht überall zusammengefallen, die ahd. Zustände noch nicht ganz verwischt, jedenfalls nicht im Wallis und in einigen seiner Aussenorte. . . . Ich kann nicht genau angeben, wieweit an allen Orten und im einzelnen Uebereinstimmung mit dem Ahd. gilt – dies setzt eine intime Kenntnis all der betreffenden Einzelmundarten voraus – aber sicher gilt sie nirgends in dem Grade wie fürs Lötschental, . . . " und p. 274: „Denn die Vertretung in Schwachtonsilben von ahd. ô durch u, von ê durch ae, Schwund der Kürze vor n geht im ganzen Flexionssystem durch."

20. Weiss, Richard: Nebelheilen, Teufelheilen. Notfeuerbereitung und Wetterzauber als Hirtenbrauch. – Schweizer. Archiv für Volkskunde 45, 1948, p. 225–261. – Jud, J.: Zur Herkunft und Verbreitung des Spiels: ‚chistrar la brentina', ‚de Tüfel heile' in der rätoromanischen und deutschen Schweiz. – Schweizer. Archiv für Volkskunde 45, 1948, p. 262–284.

21. Weiss, Richard: ibid. Anhang II, p. 257 ff.

22. ibid., p. 257

23. Jud, J.: a. a. O. p. 278: „Um so auffallender ist das Fehlen ähnlicher Sprüche im deutschen Oberwallis." – Weiss, R.: a. a. O. p. 232: „Aus dem Oberwallis, das dem walserischen Deutschbünden in historischer und sprachlicher Hinsicht so nahe steht, ist auch nichts Ähnliches bekannt. (nach briefl. Mitteilung von Dr. J. Bielander)."

24. Weiss, Richard: a. a. O. p. 261.

25. Kalbermatten-Roth, Emma in Wiler *4.6.1906.

26. zitiert in: Greyerz Otto von: Das Volkslied der deutschen Schweiz. Frauenfeld 1927, p. 25.

27. Weiss, Richard: a. a. O. p. 260 f.

28. Informant: Murmann, Josef in Kippel. *9.9.1889. Aufnahme vom 23.12.70. Tape V: 332-Schluss (Interview). – Geschichtliche Bezüge liessen sich vielleicht bis auf die Lötscherkriege zurück verfolgen. Vgl. Schwytzer Chronica/Auss der grossen in ein hadbüchle zusamen gezogen . . . Durch Johansen Stumpf=sen gestellt. Getruckt zu Zürych bey Froschouer/im Jahr . . . M.D.LIIII., p. [CC:] „1419

    Bern/Fryburg/vnnd Solothorn/zu=
    gend in Wallis inn Gastrun/brand=
    schatzted das Lettschtal. Darnach am

5. Septembris habend die von Sieben=
tal/Frutingen/vnd Sana/in Wallis
zwey Dörffer verbrent am Leysenssberg."

„Der Walliser krieg war entlich zwü
schen dem Bischoff vnd den Landleü=
ten gericht/vnd zum friden veranlasset/ p.CC
am 21. Decembris."

Ebenso in: Annales Oder Gruendliche Beschreibung der fuernembsten geschichten vnnd Thaten/welche sich in gantzer Helvetia . . . verlauffen. Der Erste Theil/Durch Michael Stettler Getruckt zu Bern im Jahr 1627., p. 120: „1419"

„Die von Lötschen aber/als sie deren
von Bern Macht ersahen/ergaben sich/
brandschatzten sich selb/vnterwurffen
sich der Gnad vnter dem geding/allem
dem/was die Ober= und Nider Sieben=
thaler/Aesche vnd Jnterlacken sprechen
würden/zu gehorchen. Vnnd erfolgte
dadurch von der Statt Bern Kriegs=
Volk ein vollkommener abzug."

Die hier als Vermutung aufgeworfene Frage, die engere zeitliche Abgrenzung und ihre Bestätigung im Hinblick auf die „Herren von Bern" muss hier dem Historiker weitergegeben werden. – Zur Geschichte der Lötscher und ihren Beziehungen zu Bern findet man einen konzentrierten Ueberblick von Prior Dr. J. Siegen: Lötscher Kolonien im Berner Oberland. – „Der Bund" 122, 1971, Nr. 204, (2. September), p. 21.

29. Murmann, Josef: a. a. O.

30. Diese Auffassung wurde in einer Diskussion durch K. Biffiger bestätigt, der vor allem auf das Schockerlebnis des jungen Knaben beim Anblick des Kastrierens von Tieren hinwies, was im Grunde den Kastrationskomplex hervorrufe. – Für unser Beispiel kann allerdings der direkte Zusammenhang hier nicht nachgewiesen werden. Auch auf dem Umweg des Vergleichs ist vorderhand noch Vorsicht geboten.

31. Ramseyer, Urs: Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen. Ein ethnosoziologischer Ordnungsversuch. Bern 1970, p. 9.

32. Gehlen, Arnold: Urmensch und Spätkultur. Frankfurt a.M. 1964, 2. Aufl., p. 8.

33. Informantin: Seeberger-Blötzer, Angelina: a.a.O.

34. Informant: Murmann, Josef: a.a.O.

35. Gehlen, Arnold: Urmensch und Spätkultur. Frankf. a.M. 1964, 2. Aufl., p. 44. Solche Restbestände der Entwicklung wären in unserem Nebelspruch etwa noch darin zu sehen, dass die Liäbi Muättr Gottis in der Fürbitte um besseres Wetter angerufen wird. Analoge Erscheinungen sind auch jene zeremoniellen Flurprozessionen, die um eine gute Ernte bitten.

36. Informantin: Murmann-Rieder, Natalia in Kippel. *30.11.1908. Aufnahme vom 19.6.1970. Tape II: 80–88, Nr. 17. – Die die reguläre Zählzeit sprengenden Atempausen sind über den Taktstrich gesetzt.

Die Bezeichnung „Wiegenlied" stützt sich auf das von Prof. Marcus Seeberger gesammelte Textmaterial. In verschiedenen Varianten ist der Text zu diesem Wiegenlied noch belegt bei Stebler, F.G.: Am Lötschberg. Land und Volk von Lötschen. Zürich 1907 (Monographien aus den Schweizeralpen), p. 127 f. – Anneler, Hedwig: Lötschen das ist: Landes- u. Volkskunde des Lötschentales. Bern 1917, p. 253. – Siegen, J.: Das Volkslied im Lötschental. – Volkslied und Hausmusik 9, 1942, Heft 5, p. 67. – Mit Melodien belegt in: Schweizer Liedblätter, Nr. 16, p. 2. Und in: Alte Wiegenlieder. – Schweizer Sing- und Spielmusik, Heft 11, p. 7. (beides Verlag Hug, Zürich)

„Non, no" (bei Stebler und Siegen) oder auch „nunnu" (Anneler) findet man für die Schweiz bereits auch belegt bei Rochholz, Ernst Ludwig: Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz. Leipzig 1857, p. 303 („nuni=nuni=soli"), zu dem der Verfasser in der Anmerkung folgende Quellenhinweise gibt: „Nunnen (Appenzell) ohne Worte singen. Bibra, Journal v.u.f. Deutschl. 1788.1. 334. nunen (Bern. Oberland) durch die Zähne sumsen. Alpenrosen, 1827. 376. Heie puppeia, die nunna, ho ich e Michele funna (fränkisch). Firmenich 2,403. ninne, ninney, schlesisch die Wiege; Bibra, 1c." – Zu den Wendungen „Ninne", „Nine" etc. vgl. ebenso: Böhme, Franz Magnus: Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. Leipzig 1897. Kraus Reprint Ltd. Nendeln, Liechtenstein 1967, Nrn. 55, 59–61, 81, 83–88, 106c, 122d. Böhme gibt zu den Worterklärungen p. 13. an:

„Dr. Birlinger (Wunderhorn II, 726) erklärt ... Ninne für kleines Kind, ital. Ninna Letzteres wird für manche Lieder passen, widerspricht aber andern Erklärungen. Denn Ninne heisst in Schlesien die Wiege.... Auch in Böhmen bezeichnet Ninne und Nunne die Wiege." „Das Richtige scheint mit zu sein, dass man für die Schallwörter in den Wiegenliedern ... gar keine Erklärung fordern soll, ... „Weitere Quellenangaben siehe daselbst p. 13, 20. 703 und 711. – Wortbildung wie „nina", „noni", „nono", „nani", „nini" sind auch belegt bei Züricher, Gertrud: Kinderlieder der Deutschen Schweiz. Nach mündlicher Ueberlieferung gesammelt und herausgegeben von G' Z'. Basel 1926 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 17), Nrn. 7–9, 14, 15, 23, 45, 46, 49, 56, 58, 66–69, 79–81, 99, 120, 124, 141, 142, 147–150, 159, 160, 165, 167, 168. – Zu dem Motiv des schwarzen und weissen Schafes vergleiche man wiederum die einzelnen Varianten bei Böhme: Kinderlied und Kinderspiel, a. a. O. vor allem die Nrn, 7, 11, 12, 16, 22, 88b, und Züricher: Kinderlieder der deutschen Schweiz, a. a. O. p. 1–11.

37. Informantin: Kalbermatten-Roth, Emma in Wiler (Lötschen). *4.6.1906. Aufnahme vom 19.6.1970. Tape I: 78–90, Nr. 2.

Die deskriptive Notierungsweise soll möglichst adäquat die Singpraxis in ihrem Ausdruck wiedergeben. Eine preskriptive Notation vermag oft gerade die einzelnen Taktänderungen nicht festhalten. Dies hat bereits Hanns in der Gand (p. LXV der „Rätoromanischen Volkslieder", 1. Folge." Die Lieder der Consolaziun dell'olma devoziusa", Basel 1945, 1. Teil) bemerkt, indem er schreibt: „Wenn die bejahrten Sänger mit ihrem Atem nicht auskommen, dann legen sie unbedenklich Pausen, und wo Pausen gehalten werden sollten, werden z.B. halbe zu Viertelpausen gekürzt. Diese Notenpausen bleiben also nicht Atemeinschnitte (!), sie führen zu Taktänderungen."

„Reitla": nach Anneler, Hedwig: Lötschen, a. a. O., p. 253 wird damit die Schaukel bezeichnet; vgl. auch Schweizerisches Idiotikon, Bd. VI, Frauenfeld 1909, wo

mit „reitelen" schaukeln und wiegen bezeichnet wird. Sp. 1661: „reiti: in Verbindung, mit denen Schaukelbewegungen sprachlich nachgeahmt bzw. begleitet werden."

„Ts Herri Hundschi": Das Hündchen des Pfarrers (Anneler, Hedwig: Lötschen, a. a. O., p. 253).

38. In der Gand, Hanns in „III. Die Sammlung der Lieder", p. LXIV der „Rätoromanischen Volkslieder." a. a. O. – Diese schöpferische Variabilität ist bereits auch schon in der „Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern, 3. Aufl., Bern 1818, im Vorbericht zur 2. Ausgabe, p. III bemerkt worden: „Daher singen kaum zwey Hirten völlig überein, daher ist es so schwierig eine solche Musik in Noten zu setzen, daher verliert sie so ganz ihren Charakter wenn sie auf Saiten=Instrumenten gespielt, oder auch von weichen weiblichen Kehlen gesungen wird . . ."

39. Wie experimentelle Studien zur psychologischen und physiologischen Wirkungsweise von Wiegenliedern aller Nationalitäten ergeben haben, sollen diese – unabhängig vom Wort-beruhigend und einschläfernd wirken, dadurch, dass „sich die Atmung mit dem Takt synchronisiert und die Pulsfrequenz deutlich absinkt, . . ." Vgl. Wellek, A.: Gegenwartsprobleme Systematischer Musikwissenschaft. – Acta Musicologica 41, 1969, p. 219. Wellek gibt dort den Hinweis auf das Forschungsergebnis von Kneuten, J.: Eine Musikform und ihre biologische Funktion. Ueber die Wirkungsweise von Wiegenliedern. (Den Aufsatz selber konnte ich leider selber nicht einsehen da die Angaben: Zschr. f. exp. u. angew. Psychologie 16, 1969, wie es scheint, fehlerhaft sind).

40. Informantin: Seeberger-Blötzer, Angelina in Kippel. *7.4.1912. Aufnahme vom 19.6.1970. Tape II: 54–79, Nr. 16 (1. Version).

41. Böhme: Kinderlied und Kinderspiel, a. a. O., p. XXI.

42. Deutlicher drücken sich die strafvollziehenden Momente etwa in folgenden Wendungen aus (Züricher: Kinderlieder der deutschen Schweiz, a. a. O., Nrn. 23, 24, 33,43): „Eins e schwarzes, 's ander e wisses,/ Und 's schwarz will 's Buebeli bisse."; „U we mis Chindli nid schlafe will,/ So chunnt das schwarze-n-und bisst ins."; „Sünsch chunnt de ds Schäfers Hündeli/ Und bisst mis liebe Chindeli,"; „Und bis jetzt au recht brav./ Und fangst mer na mal strampele a,/So hol i grad de Bölima."

43. Zu den von Max Weber idealtypisierten Verhaltensweisen bezogen auf das Musizieren vgl. Ramseyer, Urs: Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen. Bern 1970, p. 9 ff.

44. Informantin: Murmann-Rieder, Natalia in Kippel. *30.11.1908. Aufnahme vom 19.6.1970. Tape II: 88–100, Nr. 18.

Das Kinderlied gehört zu den weit verbreiteten Kniereiter-Liedern, dabei wird das Kind auf gekreuzten Knien gehalten und unter Reitbewegungen geschaukelt. Beim Wort „Lonzun" (=Lonza: Talbach des Lötschentales) lässt der Sänger das Kind rückwärts und kopfüber über sein Knie hinuntergleiten. – Der Text findet sich mit geringfügigen Varianten auch bei Stebler, F.G.: Am Lötschberg, a. a. O., p. 128 abgedruckt. Im weitern vgl. auch Züricher, Gertrud: Kinderlieder der deutschen Schweiz, a. a. O., Nrn. 916 ff.: Böhme, F.M.: Kinderlied und Kinderspiel, a. a. O., Nrn. 352–355. – „Hutzelma": nach dem Deutschen Wörterbuch von J. und W. Grimm, Leipzig 1877 ist damit eine alte eingeschrumpfte Person bezeichnet. Schweizerisches Idiotikon, Bd. II, Frauenfeld 1885, Sp. 1837: „Hutz", „2. etwas Zer-

zaustes, Struppiges, von Personen und Sachen"; Sp. 1838: „Mhd. hutzen, sich schwingend, schaukelnd bewegen;"

45. Informantin: Rieder-Murmann, Katharina in Kippel. *11.6.1928. Aufnahme vom 23.12.1970. Tape V: 164–165, Nr. 63. (scheint in gesungener Form hier nicht vorhanden zu sein). – Analoge Varianten dazu bei Züricher, Gertrud: Kinderlieder der deutschen Schweiz, a. a. O., Nrn 1239 –1287; Böhme, F.M.: Kinderlied und Kinderspiel, a. a. O., Nr. 514.

46. Informantin: Seeberger, Dolores in Kippel. *11.6.1951. Aufnahme vom 23.12.70. Tape VI: 148–153, Nr. 86.

    In Varianten von andern Sängern für „Schnäggudoru" auch „Schnäggudoruma", für „äs gross Holz" auch „än grossn Stein" oder „ä Tischu Holz". Zur Verbreitung ähnlicher Sprüche vgl. Züricher, Gertrud: Kinderlieder der deutschen Schweiz, a. a. O., Nrn. 1358–1385; Böhme, F.M.: Kinderlied und Kinderspiel, a. a. O., Nrn. 885–902.

47. Informant: Murmann, Josef. *9.9.1889 in Kippel. Aufnahme vom 23.12.1970. Tape VI: 81–85, Nr. 76, nur als Spruch belegt.

    Dazu Varianten einzelner Informanten: „Lotzend", „luägend" für „redent"; „schnätzlet" für „nischut".

    Zu diesem Spruch von den „drei Jungfrauen" vgl. Züricher, Gertrud: Kinderlieder der deutschen Schweiz, a. a. O., Nrn. 1037–1044, 1046–1070, 1074, 1075, 1077, 1085, 1095; Böhme, F.M.: Kinderlied und Kinderspiel, a. a. O., Nrn. 380–398. Böhme gibt zudem die Anmerkung wieder: „Grimm, Mythol. 2, 388 mit der Vorbemerkung: ‚Ich darf auch in den drei Marien eines schweizerischen Kinderreimes die heidnischen Nornen oder Idisi erkennen.'"

48. Ramseyer, Urs: Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen. Bern 1970, p. 13.

49. Deutlichere Bezüge finden sich bei Züricher, Gertrud: Kinderlieder der deutschen Schweiz, a. a. O., Nr. 1054 etwa: „Eis spinnt Side, / 's anner schnetzlet Chride, / 's dritt stoht an der Wand, / 's het e Glöggli in der Hand. / Und wenn das Glöggli schlot, / So si mer alli tot./ . . ."

    Die spekulativen Deutungen, im Gefolge der Mythologischen Schule seit J. Grimm, sind allerdings sehr ungesichert; sie mögen mehr Anstösse zu neuen Erkenntnissen sein, als tatsächliche Zusammenhänge aufdecken. Gleiches gilt wohl auch von dem Versuch, die Theorie von den Archetypen daraufhin anzuwenden.

50. Ramseyer. Urs: Soziale Bezüge des Musizierens, a. a. O., p. 26 ff.

51. Vgl. dazu Gehlen, Arnold: Urmensch und Spätkultur. Frankfurt a.M. 1964, p. 60 f.

52. Gehlen, Arnold, a. a. O., p. 78 ff.

53. Gehlen, Arnold, a. a. O., p. 72: „Eine Gesinnung in strengem Sinne ist ein ‚mitverpflichteter' Komplex von Ideen, Gefühlen, Affekten und Verhaltensbereitschaften, der von aussen, vom tätigen Handeln und Unterlassen her vorgeformt sein muss, der durch konsequente Kontrolle der Motivbildung herangeführt und entwickelt wird und so schliesslich die Person von der Motivbildung überhaupt entlastet, also nur noch Anwendungsfälle motiviert."

54. Informantin: Kalbermatten-Roth, Emma in Wiler. *4.6.1906. Aufnahme vom 19.6.1970. Tape I: 0–77, Nr. 1. – Notiert ist die erste Strophe des Liedes ohne Beizug abweichender Singweisen in den andern 3 Strophen. Der Text stützt sich auf die aus der Erinnerung niedergeschriebene Handschrift der Sängerin selber, in orthographisch getreuer Wiedergabe. Ihre Mutter habe (nach Mitteilung der Informantin) dies Lied noch nicht gesungen, es sei neueren Datums.

55. Informantin: Murmann-Rieder, Natalia in Kippel. *30.11.1908. Aufnahme vom 19.6.1970. Tape II: 163–184, Nr. 22. – Die Titelgebung stammt von der Sängerin selber. – Der Refrain wird in den beiden letzten Strophen im Gegensatz zur ersten wiederholt. Die Notierung bezieht sich wiederum nur auf die 1. Strophe, ohne die Varianten in den beiden andern.

56. Informantin: Murmann-Rieder, Natalia in Kippel. *30.11.1908. Aufnahme vom 19.6.1970. Tape II: 142–162, Nr. 21d. – Notiert: 1. Strophe ohne Berücksichtigung der Varianten in den letzten beiden Strophen. – Textquelle: Maschinenschrift von Herrn Marcus Seeberger.

57. Informantin: Kalbermatten-Rot, Emma in Wiler. *4.6.1906. Aufnahme vom 19.6.1970. Tape I: 140–175. – Notiert wiederum ohne Einbezug der Varianten in den restlichen Strophen. – Textquelle: Handschrift der Sängerin selber, in orthographisch getreuer Wiedergabe. – Meier, John: Kunstlieder im Volksmunde Halle a.S. 1906, p. 49 (Verzeichnis) gibt folgende Quellennachweise an: „Verf. J. Frz. Ratschky nach Böhme VL. S. 117. Die Angabe erscheint jedoch fraglich, wenn wir sehen, dass das Lied weder in seinen Gedichten (Wien 1785; neue und vermehrte Aufl. Wien 1791), noch in seinen Neueren Gedichten (Wien 1805) enthalten ist. – Köhler=Meier Nr. 26; Wollishausen bei Augsburg (Englerts Mpte.), Wien, Steiermark (Alois John, Zs. f. österr. Volksk. 6, 30 ff.), Pfalz (Marriage 130 Nr. 83, Bender 183 Nr. 160), Spessart (Mitth. u. Umfragen z. bayr. Volkskunde 2 [1896] Nr. 2 S. 2, Alois John, Zs f. österr. Volksk. 1.c.), Hessen (Mittlers Mpte.; zwei Versionen), Vogtland (Dungers Mpte.), Böhmen (A. John, Erzgebirgszeitung 17 [1896], 108), Schlesien (Kleins Mitth., Voretzsch Mitth.), Mark (Zs. d. Vereins f. Volksk. 12, 78), Pommern (Bl. f. pomm. Volksk. 5, 62)". – Anneler, Hedwig: a. a. O. p. 181 teilt dasselbe Lied mit 12 Strophen zur oben notierten Melodie mit, allerdings mit geringfügigen Varianten. Die Melodie soll „durch Lötscher aus Deutschland in Tal gebracht" worden sein (p. 358). – Andere Melodien sind zu finden bei: Quellmalz, Alfred: Südtiroler Volkslieder. Gesammelt und herausgegeben von A' Q'. Bd. 1, Kassel 1968, p. 125. und bei Kolly, German: Wie die Altern sungen. Volkslieder aus dem Senseland. Gesammelt von G'K'. – Beiträge zur Heimatkunde 39, 1968/1969, p. 70 f. Kolly erwähnt: „Die Ballade von der ‚schönen Wilmina' war ursprünglich ein 13strophiges Lied, das die Legende vom Martyrium der heiligen Katharina erzählte. Wie dieses Lied aus dem fernen Odenwald nach Plaffeien kam, hier eine andere Melodie annahm und die heilige Katharina in die schöne Wilmina verwandelte, das lässt sich nicht leicht erklären." – Weitere Hinweise sind erwähnt bei Clausen, Karl: Es können passieren . . . Es sind vorzuenthalten . . . Zensur deutscher und dänischer Lieder in Tondern 1830-1847. Ein Beitrag zur deutsch-dänischen Nachbarschaft im Liede. – Jahrbuch für Volksliedforschung 15, 1970, p. 43: „W+13 Weint mit mir, ihr nächtlich stillen Haine . . ." V.: J.F. v. Ratschky 1779. – Bö Nr. 139. – MHG 9022. – DVA V1 1137 Bl. 43. – DVA Bl. 3552, Berlin (Yd 7929, 29) und vgl. 16, 1971, p. 200.

58. Gehlen, Arnold, a. a. O., p. 55.

59. Klusen, Ernst: Volkslied. Fund und Erfindung. Köln 1969, p. 44.

60. Wiora, Walter: Das echte Volkslied. Heidelberg 1950, p. 39.

61. Greyerz, Otto von: Volkslieder. – Der Volksgesang, Beilage zur Schweizerischen Musikzeitung 47, 1907, p. 29 f.

62. Adorno, Theodor W.: Aesthetische Theorie. Frühe Einleitung. Gesammelte Schriften Band 7, Frankfurt a. M. 1970, p. 500.

63. Adorno, Th.W.: Tradition. In: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. 4. Ausgabe, Göttingen 1969, p. 129 und p. 124 f.

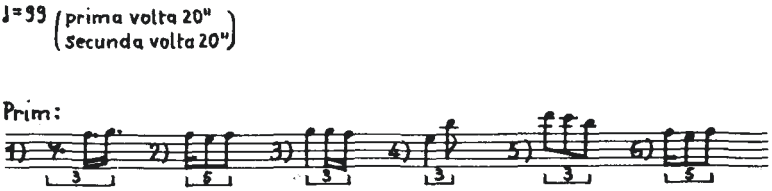
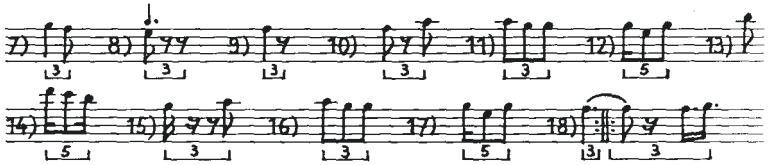
64. Walpen, Adolf (*14.4.1909) und Joseph (*4.5.1910), beide in Grengiols.

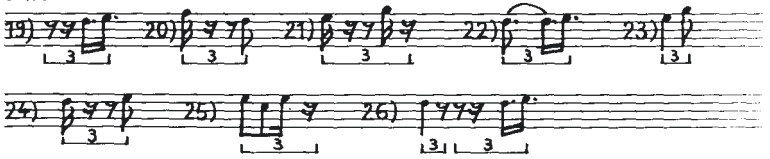
65. Natwärischpfeife ist die Mundartbezeichnung für Feld- oder Querpfeife. Die Masse der hölzernen Pfeife im Besitz von Victor Zimmermann teilte mir in freundlicher Weise Fräulein Dr. Brigitte Geiser nachträglich wie folgt mit: Obstbaumholz, totale Länge 44,5 cm; tönende Länge (=Anblasloch bis Schluss der Röhre) 37,5 cm; ∅ oben 1,2 cm; ∅ unten 1,3 cm; ∅ des kreisrunden Anblasloches 0.9 cm: am Anfang und Ende der Röhre je ein ausgesparter Knauf (in der Mundart auch „Pollen" genannt), der die Funktion eines Abschlussringes übernimmt; an den Knäufen und in der Mitte kreisförmige Kerben; 6 vorderständige Grifflöcher. Vgl. Bild V: Aufnahme vom 3.10.1971 in Zeneggen durch Dr. Brigitte Geiser.

66. Zur Notierungsweise der Trommel vgl. Berger, Fritz R.: Das Basler Trommeln nebst vollständigem Lehrgang und einer Sammlung aller Basler Trommelmärsche. Basel 1928.

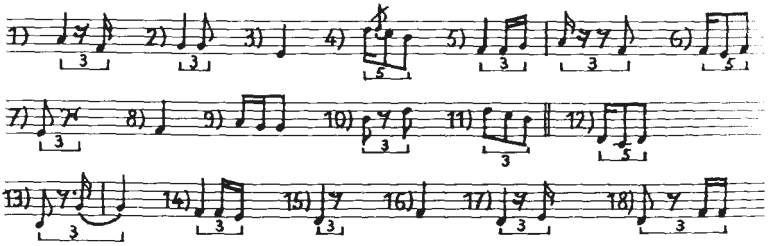
    Informanten: Zimmermann, Elias in Zeneggen. *15.4.1934 (Trommel) und seine beiden Brüder Caesar, *27.12.1929 (Prim) und Viktor, *6.7.1937 (Sekund). Aufnahme vom 21.6.1970. Tape Z (Zeneggen) I: 255–261, Nr. 42 (=Trommler + Pfeifer); Mit Trommel und Pfeifen wird nur fest, d.h. in der oberen Oktave gespielt, ohne Trommelbegleitung hingegen wird das Stück sowohl fest als auch leicht geblasen. Das letztere vorzugsweise im geschlossenen Raum, da die Pfeifen sonst zu schrill erklingen.

    Varianten zu seconda volta, mit Trommelbegleitung:

    Die gleiche Blasweise (fest), ohne Trommelbegleitung mit den Varianten: prima volta; Z I: 261–266, Nr. 42a (=Prim und Sekund fest):

Sekund:



67. Informanten: Zimmermann, Caesar in Zeneggen, *27.12.1929 (Prim) und sein Bruder Viktor, *6.7.1937 (Sekund). Aufnahme vom 21.6.1970. Tape Z I: 267–274, Nr. 42b (Prim und Sekund, leicht). – Notiert ist seconda volta, in absoluter Tonhöhe. Die Varianten zu prima volta sind wie folgt:



68. Die „Glockenpartitur", zwei Blätter von 8,5 x 22 cm, ist an einem Balken des Glockenstuhles angeheftet, davor einer der drei Carillonneurs sitzt. Aufgeschrieben wurde diese eigenwillige Partitur (für die der Notenschrift unkundigen Carillonneurs) von dem ca. 75jährigen Organisten Julius Carlen, Altlehrer von Reckingen. – Für jede Notenzeile ist eine Glocke berechnet. Eine metrische Ordnung ergibt sich durch die rot eingezeichnete grosse Glocke (= o), die auf dem 2. Blatt in Ergänzung gedacht ist (vgl. dazu die späteren Eintragungen mit Bleistift: 𝄞).

68.a Vernet, Marc: Les Carillons du Valais. Bâle 1965 (Publications de la Société suisse des Traditions populaires, volume 45).

69. Vgl. dazu die Aufzeichnungen bei Vernet: Les Carillons du Valais, a. a. O. p. 74* ff., p. 190: „Enreg. Radio-Berne 23 novembre 1949
Enreg. M.V. 22 septembre 1957
Enreg. M.V. 3 août 1963"
dazu nun Tape Z I: 55–254.

Nachwuchs ist in Vitus Pfammatter (*5.8.1952) gefunden. Seit ca. anderthalb Jahren versieht er bereits sein Amt als Carillonneur. Unterrichtet im Carillonspiel wurde er von Elias Zimmermann (*15.4.1934), der seinerseits-wie einst Bernhard Andres – es von Joseph Zimmermann übernommen hatte.

Was die individuelle Ausprägung des Glockenspieles betrifft, teilte Elias Zimmermann mit, dass die Carillonneurs früher oft in andere Dörfer spielen gingen,wobei das „Volk" den „Spieldialekt" unterscheiden konnte.

70. Solothurnisches Wochenblatt. Samstags den 21ten Heumonat, 1792, p. 226.

71. Panikkar, Raimund: Die Zukunft kommt nicht später. In: Vom Sinn der Tradition. Hrg. von Leonhard Reinisch. München 1970 (Beck'sche Schwarze Reihe Bd. 68), p. 53.

72. Weiss, Richard: Volkskunde der Schweiz. Erlenbach-Zürich 1946, p. 16.

73. Cohn, Jonas: Einführung in Toynbees Geschichtslehre. In: Tonbee Arnold J.: Der Gang der Weltgeschichte. Aufstieg und Verfall der Kulturen, München 1970, Bd. 1, p. 24.

74. Bloch, Ernst: Gibt es Zukunft in der Vergangenheit? In: Vom Sinn der Tradition. Hrg. von Leonhard Reinisch. München 1970 (Beck'sche Schwarze Reihe Bd. 68), p. 26.

Notenbild: Claudius Geiser, Wissenschaftlicher Zeichner, Schweizerisches Landesmuseum