



Heft III

**Rätoromanische Volkslieder
aus der mündlichen Tradition**

Iso Albin
Cristian Collenberger

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales

Publikation im Rahmen der Nationalen Wörterbücher sowie des Schwerpunktes
Sprachen und Kulturen.

© 2011 Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Hirschengraben 11
Postfach 8160, 3001 Bern
Tel. 031 313 14 40, Fax 031 313 14 50
sagw@sagw.ch
<http://www.sagw.ch>

Aus der Schwerpunktreihe Sprachen und Kulturen

Rätoromanische Volkslieder aus der mündlichen Tradition

Iso Albin

Cristian Collenberg

Diese Publikation entstand unter Mithilfe von:

Daniela Ambühl

Manuela Cimeli

Druck- und Werbebegleitung von Gunten

Die Aufführungs- und Reproduktionsrechte an sämtlichen Tonmaterialien und Audiodateien liegen bei der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Basel.

© 2011 Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Hirschengraben 11
Postfach 8160, 3001 Bern
Tel. 031 313 14 40, Fax 031 313 14 50
sagw@sagw.ch
<http://www.sagw.ch>

Inhalt

| | |
|---|-----------|
| Rätoromanische Volkslieder aus der mündlichen Tradition | 5 |
| Einleitung | 5 |
| | |
| Die Sammlung Maissen als Beitrag zur Volksliedforschung | 7 |
| Rückblick auf die Forschung des rätoromanischen Volkslieds | 7 |
| Inventarisierung des Materials aus dem Nachlass Maissen | 10 |
| Verknüpfung | 15 |
| Die Materialordner | 17 |
| Zusammenfassung | 17 |
| | |
| Ergebnisse | 19 |
| Erste Resultate | 19 |
| Sängerinnen und Sänger und die Singmanieren | 20 |
| Aufnahmeorte | 25 |
| Die geografische Herkunft der Belege | 30 |
| Länge der Lieder, Strophenmaterial | 33 |
| Die Intensität der Aufnahmephasen | 34 |
| Der Beitrag der einzelnen Sammler | 35 |
| Welche Liedtypen kommen vor? | 37 |
| | |
| Einige Beispiele aus der Sammlung | 41 |
| <i>Stai si Gion Paul de Flem</i> – Sagenlied | 41 |
| <i>Canzun d'ujarra</i> – Kriegslied | 45 |
| <i>Sai buca nu' ir</i> – Moritat | 51 |
| <i>Ûn joven nov pér</i> | 56 |
| Anleihen aus dem deutschen Liedgut | 57 |
| <i>Protestants, vos tuts ensembel</i> (Protestantenlied) – Religiös-politische Polemik | 60 |
| Eine Ballade in deutscher Sprache – <i>Die Judentochter</i> | 64 |
| Nachklang weitverbreiteter deutscher Melodien: <i>O Strassburg</i> | 68 |

| | |
|--|------------|
| <i>Tgi ei cheu o che splunta?</i> – Variantenspektrum | 78 |
| <i>Alla buna sera</i> (Stundenlied) – Ein mit dem Alltag verknüpftes Lied | 82 |
| Perspektiven | 88 |
| Dank | 90 |
| Anhang: Kommentare zur CD | 91 |
| Erläuterungen zu den Tondokumenten | 91 |
| Las Mintinedas da Murmarera <i>(E pitigot dal mies tger bab)</i> | 91 |
| 1 <i>Las Mintinedas</i> | 92 |
| 2 <i>Las Mintinedas</i> | 93 |
| 3 <i>Las Mintinedas</i> | 94 |
| 4 <i>Chanzun dal chilgèr</i> | 96 |
| 5 <i>La chanzun da la bella Sirena</i> | 97 |
| 6 <i>Stai si Gion Paul de Flem</i> | 98 |
| 7 <i>Dunna dunna va a casa</i> | 98 |
| 8 <i>Sin ina teissa spunda</i> (Klosterlied) | 100 |
| 9 <i>Eri, eri grad murtgiu quiet</i> | 100 |
| 10 <i>Pasturs spert levei</i> | 101 |
| 11 <i>Memento rerum conditor</i> | 103 |
| Zum Schwerpunkt Sprachen und Kulturen | 105 |
| Die SAGW in Kürze | 107 |

Rätoromanische Volkslieder aus der mündlichen Tradition

Einleitung

Die vorliegende Darstellung befasst sich mit einem Aspekt der rätoromanischen Volks- und Sprachkultur in Graubünden. Es ist ein erster Schritt auf dem Weg zu einer weiter führenden Auswertung einer umfangreichen Sammlung von Dokumenten zu rätoromanischen Volksliedern, die während des zweiten Drittels des 20. Jahrhunderts im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (SGK) mit dem Ziel einer Veröffentlichung angelegt wurde. Dieses Material konnte aber damals nicht weiter ausgewertet werden und verblieb zum grossen Teil bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts beim Hauptverantwortlichen der Sammeltätigkeit, dem Romanisten und Volkskundler Alfons Maissen († 2003). Kurz vor seinem Tod übergab Maissen den Nachlass dem Institut dal Dicziunari Rumantsch Grischun (DRG) in Chur, wobei sowohl vom Schenkenden wie von der Societad Retorumantscha, der Trägergesellschaft des DRG, her die Absicht bestand, das einzigartige Material zu erschliessen und auszuwerten.

Die entsprechende Arbeit konnte unter der Federführung des Vereins für Bündner Kulturforschung im Rahmen eines grösseren Projekts realisiert werden. Zu diesem Zweck wurde eine Vereinbarung zwischen den beiden genannten Institutionen abgeschlossen, und seit dem Jahre 2004 erarbeitet der Verfasser dieser Darstellung die Text- und Tondokumente zu den Volksliedern. Die erste Aufgabe bestand in der Sicherung des Bestands; darüber hinaus erfolgten auch Vorarbeiten zur Veröffentlichung des Materials. Begleitend zu dieser Arbeit wurden zudem viele Informationsanlässe für die Öffentlichkeit realisiert; die entsprechenden Veranstaltungen stiessen regelmässig auf grosses Interesse, was die Initianten des Projekts in ihrer Absicht bestärkte, die bisher brachliegende Sammlung auszuwerten und einem grösseren Kreis zugänglich zu machen.

Die kurze Darstellung beschreibt das Material und gibt eine Übersicht über die vielen Belege von (weltlichen) Volksliedern, welche die Sammlung umfasst. Dann wird der Bestand auch

anhand von ausgewählten Beispielen, welche die Vielfalt und die Varietäten aufzeigen sollen, in einen Zusammenhang gestellt, unter inhaltlichen und musikalischen Aspekten kommentiert und interpretiert. Schliesslich soll in groben Zügen angedeutet werden, welche Möglichkeiten für die vertiefte Auswertung des Materials bestehen und welche nächsten Schritte auf dem Weg zu einer umfangreicheren Darstellung vorgesehen sind.

Die Sammlung Maissen als Beitrag zur Volksliedforschung

Rückblick auf die Forschung des rätoromanischen Volkslieds

Im Rahmen der Aufwertung des Rätoromanischen (Rätoromanische Renaissance), die ihrerseits mit der Aufwertung der kleineren und kleinsten Sprachgruppen in Europa einherging, setzte schon im frühen 19. Jahrhundert eine grosse Tätigkeit zur Sammlung der vielfältigen Zeugnisse der Volkskultur ein. Diese Tätigkeit war vom romantischen Denken geprägt, und darauf basierend entstanden die grossen Volksliedsammlungen der verschiedenen Sprachkulturen. Diese Sammeltätigkeit strahlte auch auf die Angehörigen der kleineren Sprachgruppen aus, namentlich auf die Talschaften der rätoromanischen Schweiz, wo die Erhaltung und Aufwertung der Sprache und die Konservierung der Kulturprodukte als besonders wichtig angeschaut wurden. Die Sammeltätigkeit umfasste das überlieferte Schrifttum, aber man entdeckte auch den Stellenwert der mündlichen Tradition. Analog zu den anderen Sprachgemeinschaften, besonders im deutschsprachigen Gebiet, wurde die Sammlung von Volksliedern zu einem zentralen Anliegen. So entstanden die ersten regionalen Sammlungen, die im Jahrbuch *Annalas*¹ publiziert wurden (A. Flugi, P. Linsel, A. Vital, H. Caviezel, G.H. Muoth, C. Decurtins). Einzelne Lieder, die man als besonders wertvoll ansah – vor allem deshalb, weil man sie als altüberliefert empfand –, wurden auch in Fachzeitschriften publiziert und besprochen.

Paradoxerweise wurden die Lieder in dieser Phase nur von ihrer textlichen Seite her erfasst. Das lag einerseits daran, dass die Sammler philologisch orientiert waren, andererseits verfügte man für die Aufnahme der Lieder mit Melodie nicht über die technischen Voraussetzungen, und auch die nötige Fachkompetenz war sicher nicht automatisch vorhanden.

¹ *Annalas da la Societad Retorumantscha*, 1885 ff., besonders die Bände 3(1888), 6(1891), 7(1892), 11(1896), 12(1898), 14(1900), 17(1903), 23(1909), 33(1919), 41(1927), 43(1929).

Die verschiedenen Teilsammlungen wurden dann in der Monumentalausgabe der Rätoromanischen *Chrestomathie* zusammengefasst. Dieses grosse Sammelwerk mit einem Gesamtumfang von 7500 Seiten erschien von 1896 bis 1919 in Erlangen² und wollte das gesamte Schrifttum in rätoromanischer Sprache vom Beginn der Schreibtradition weg bis zur Gegenwart dokumentieren. Aber auch die Oralliteratur sollte möglichst umfassend erfasst werden, und darum wurden in den einzelnen Bänden, welche regional ausgerichtet sind, die entsprechenden Volkslieder abgedruckt. So sind die in der *Chrestomathie* publizierten Texte zu einem grossen Teil Zweitpublikationen. Es gibt aber auch Texte, die hier zum ersten Mal erscheinen, und der Vollständigkeit halber muss gesagt werden, dass die Herausgeber der *Chrestomathie* auf eine beachtliche Anzahl von Texten verzichtet haben, weil sie ihrer Meinung nach zu wenig echt und würdig waren, um als Volkslied betrachtet zu werden. Auch hier beschränkte man sich auf den Abdruck von Texten, und Angaben über die Quellen und das Umfeld, aus welchem die Lieder stammten, fehlen fast gänzlich. Die Ausnahme bilden 100 Melodien, die im Band 3 (1902) erschienen sind. Später befasste sich Tumasch Dolf (ab 1913) mit der Schamser Tradition. Er war Mitarbeiter beim *Chrestomathie*-Projekt. Da die von ihm erfassten Belege zur mündlichen Kultur in der *Chrestomathie* nicht mehr erschienen, publizierte er die gesammelten Lieder zusammen mit 25 Melodien in den *Annalas dalla Societad Retorumantscha*³.

Im Jahre 1930 startete die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (SGV) ein Projekt für die Sammlung der Volkslieder des rätoromanischen Gebiets. Es sollte sowohl das weltliche wie das geistliche Liedgut gesammelt werden. Damit sollte die mit der *Chrestomathie* begonnene Arbeit fortgesetzt und ergänzt werden. Tumasch Dolf, inzwischen als Sekundarlehrer und Musiker tätig, hatte die Sammeltätigkeit in eigener Initia-

2 Rätoromanische *Chrestomathie*, hrsg. von Caspar Decurtins. 13 Bände. Erlangen 1896–1919. Neudruck in 15 Bänden (inkl. Registerband). Chur 1982–1985. Die Volkslieder erschienen vor allem in den Bänden 2/3, 9 und 10.

3 Tumasch Dolf (1889–1963), Primar- und Sekundarlehrer, Musikabschluss 1921. Die Texte der Liedersammlung erschienen zuerst in den Ann. 33(1919), S. 127–166, die Melodien dazu in Ann. 43(1929), S. 131–142, und schliesslich publizierte Dolf eine weitere Gruppe von Liedern in Ann. 53(1939). Beim Reprint der *Chrestomathie* 1985 bekam die Reihe einen zusätzlichen Band 14, womit man dem Gedanken von C. Decurtins, die Tradition von ganz Romanisch-Bünden zu dokumentieren, gerecht zu werden versuchte.

tive fortgesetzt. Ab 1930 setzte dann mit Hanns in der Gand die gezielte Sammelarbeit ein. Im Jahre 1937 erhielt der Romanist und Volkskundler Alfons Maissen, der auch über eine musikalische Bildung verfügte, von der SGV den Auftrag, eine Edition der gesammelten Lieder vorzubereiten. Nach der Sichtung des vorhandenen Materials entschied er sich für die Herausgabe der grossen Sammlung von geistlichen Liedern, der *Consolaziun dell'olma devoziusa* (= Trost der andächtigen Seele), die 1945 in zwei Bänden in Druck erschien.⁴ Geplant war ebenfalls eine Edition der weltlichen Lieder, zu welcher eine grosse Materialsammlung vorlag. Diese konnte nicht realisiert werden, teils durch die anderweitige berufliche Beanspruchung der damit betrauten Person, aber auch aus finanziellen Gründen. In den folgenden Jahren wurden aber immer wieder Tonaufnahmen gemacht, was bis in die 1960er-Jahren hinein fortgesetzt wurde. Das Material wurde für gelegentliche Radiosendungen verwendet; im Übrigen kam Maissen nicht mehr dazu, das Material systematisch zu bearbeiten, und so blieb es fast 50 Jahre lang liegen.

Skizzen und Pläne für eine Herausgabe der weltlichen Volkslieder liegen vor. Noch im Jahre 2003 unterbreitete Maissen dem Institut des Dicziunari Rumantsch Grischun eine Konzeptskizze für die Fortsetzung der Herausgabe der Romanischen Volkslieder. Zugleich besprach er die Übergabe seines Nachlasses, zu welchem neben einer umfangreichen Bibliothek und seiner Korrespondenz die Materialsammlung zu den Volksliedern gehörte. Nach seinem Tod im gleichen Jahr kam das Volkslied-Material ins Institut des DRG. Die SGB überliess die im Rahmen des Projekts gesammelten Materialien dem Institut als Dauerleihgabe.

⁴ Alfons Maissen/Andrea Schorta/Werner Wehrli: Rätoromanische Volkslieder. Erste Folge. Die Lieder der *Consolaziun dell'olma devoziusa*. I. Teil: Die Melodien. II. Teil: Kritischer Text (= Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Bände 26 und 27). Basel 1945.

Inventarisierung des Materials aus dem Nachlass Maissen

Zusammenarbeit zwischen DRG und ikg

Für die Sicherung und vor allem für die Erschliessung des Materials wurde eine Vereinbarung zwischen dem Institut dal DRG und dem Institut für Bündner Kulturforschung getroffen. In der Folge wurde das Material im Jahr 2004 dem Institut für Kulturforschung übergeben. Mit der Bearbeitung des Materials wurde der Musiker Iso Albin beauftragt, und vom DRG-Institut her übernahm man die philologische und fachliche Beratung. Für den Beauftragten, der mit den beiden Bänden der *Consolaziun* einigermassen vertraut war, begann die Auseinandersetzung mit einem äusserst umfangreichen Material, zu welchem 150 Magnetbänder und Schallfolien und ca. 1500 Notendokumente gehören sollten. Der erste Schritt war, einen Zugang zu diesem fast unüberblickbaren Material zu finden.

In einem nächsten Abschnitt soll dieses kurz beschrieben und charakterisiert werden.

Die Notendokumente

Mit der Edition der *Consolaziun* im Jahre 1945 war ja das geistliche Volkslied bereits erfasst und eingehend beschrieben worden, und so wurden in der ersten Phase alle religiösen von den weltlichen Liedern getrennt. In den 53 Couverts im C5-Format mit handschriftlichen Notenblättern der Liedsammler Hanns in der Gand, Tumasch Dolf und Gian Gianett Cloetta u.a. waren die Lieder noch nicht sortiert. Weder von der Sprache noch vom Titel noch vom Liedanfang her war eine eindeutige Einordnung möglich.

So musste häufig zur Sicherheit zur *Consolaziun* gegriffen werden. Einzig bei den Liedern aus dem Engadin und aus Bergün war das kein Problem, denn in diesen Regionen wurden (konfessionell bedingt!) keine *Consolaziun*-Lieder gesungen.

Alfons Maissen ging immer von einer Anzahl von 1500 weltlichen Volksliedern aus. Den Bearbeiter beschäftigte die Sorge, ob auch wirklich alle Lieder in den Couverts zu finden wären. Zum Material gehörten eine grosse Menge von losen Strophenblättern, und es war nicht immer leicht, die entsprechenden Strophen dem richtigen Lied zuzuweisen.

Das Tonmaterial, die 150 Tonbänder (Magnetbänder) und die dünnen Schallfolien bereiteten noch weit mehr Schwierigkeiten,

denn im Vergleich zu den Notenblättern, die ja direkt lesbar sind, musste man sich für die Erstellung einer provisorischen Liste mit den spärlichen Angaben auf den Tonbandhüllen behelfen.

Die vielen Notizen, welche auch zum Nachlass gehören (vgl. Materialordner, Seite 17) wurden ebenfalls im Sommer 2004 gesichtet.

Vom Herbst 2005 bis im Frühjahr 2006 wurden alle Notendokumente in einer Datenbank erfasst.

Zusammen mit Nina Claudia Albin wurde diese äusserst delikate Arbeit angegangen. Denn es galt jetzt, jedes Notendokument so weit wie möglich auszuwerten, diesem möglichst viele relevante Informationen zu entnehmen und das dazugehörige Strophenmaterial, das sich manchmal über mehrere Blätter erstreckte, zu überprüfen. An die Handschriften von Hanns in der Gand, Tumasch Dolf, Gian Gianett Cloetta oder an die Transkriptionen von Werner Wehrli und Lelja Maissen (Frau von Alfons Maissen) musste man sich erst einmal gewöhnen. Und oft lagen bruchstückartige Notationen von gewissen Liedern ohne Titel oder ohne Text vor, die wirkliche Schwierigkeiten bereiteten. Nachstehende Abbildung soll dies verdeutlichen:

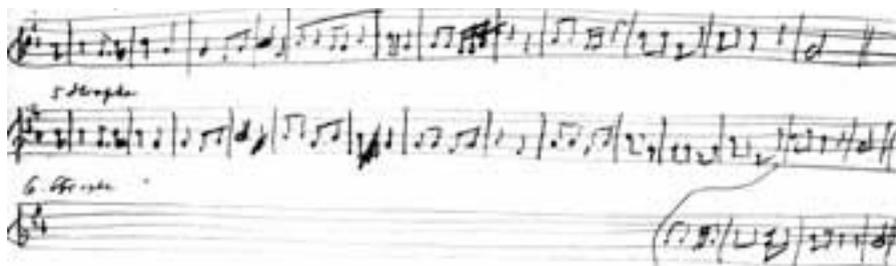


Abb. 1: Ausschnitt aus einem alten Nachtwächterlied aus Sedrun, 1942

Sichtlich erleichtert konnte der Bearbeiter im Frühling 2006 feststellen, dass die Anzahl der in der Datenbank erfassten Dokumente 1513 Einheiten betrug. (Maissen hatte von 1500 Titeln gesprochen!) Wenn wir von 2000 Liedern sprechen, so kommt es daher, dass auch alle *Consolaziun*-Lieder mitgezählt wurden.

Das gesamte weltliche Notenmaterial, d.h. 2200 Dokumente, wurde im Januar 2008 professionell gescannt und sollte später für die Verknüpfung mit den Tondokumenten bereitstehen.

Die Tonaufnahmen

Dank der Unterstützung und Finanzierung von Memoriaiv (Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz) wurden im Laufe des Sommers 2006 die Magnetbänder und die Schallfolien (Pilaphonplatten) in der Fonoteca Nazionale Svizzera (FN) digitalisiert.

In Zusammenarbeit mit Frau Silvia Delorenzi von der FN und mit der Unterstützung von Dr. Felix Giger vom DRG begann im Herbst 2006 die Katalogisierung der Tondokumente.

Die eigens von der FN und speziell für die Erfassung von Tondokumenten konzipierte Online-Datenbank stand für die Erfassung der Daten zur Verfügung.

Nach fast 50 Jahren sollten die Stimmen wieder erklingen. Mit Herzklopfen und voller Spannung hörte der Bearbeiter der Sammlung sich die erste Aufnahme an. Es war, wie es sich später herausstellte, das Lied *E pitigot*, also das berühmte Lied der *Mintinedas*, eines Hochzeitsbrauchs aus dem Surmir (Oberhalbstein).⁵ Es waren zwei ältere Männerstimmen zu hören, und sie sangen in Surmiran (Oberhalbsteiner Romanisch). Weder Ortschaft, Jahr oder Namen der Sänger konnten ermittelt werden. In den Ordnern aus Maissens Nachlass fanden sich jedoch Angaben zu den Liedaufnahmen im Surmir, und so konnten die Angaben nach einem langen, aufwändigen Suchvorgang ergänzt werden. So viel Aufwand für knapp zwei Minuten Musik! Es warteten noch 150 Tonbänder zu je 30 Minuten Aufnahmezeit, und so konnte man die Arbeit, die noch bevorstand, grob errechnen. Die Detektivarbeit konnte also beginnen. Ein einfacher Weg hätte darin bestanden, sich auf die verschiedenen Schnittstellen (Anfang und Ende einer Liedaufnahme) zu beschränken und die Dauer des Vortrages anzugeben. Wir zogen es vor, eine Datenbank zu schaffen, die möglichst viele Angaben enthält, denn aus der Sicht der Interessierten ist sie nur dann sinnvoll und nützlich.

Neben den vielen religiösen Liedern sind lateinische Gesänge und weltliche Lieder auf den Magnetbändern zu finden. In der Aufnahmephase war die Trennung zwischen geistlichem und weltlichem Liedgut nicht mitbedacht gewesen, und so finden sich neben dem umfangreichen Material zur *Consolazium* viele liturgische Gesänge in lateinischer Sprache. Zusätzlich befanden

⁵Vgl. CD im Anhang, Lied 1.

sich unter den Aufnahmen auch Gespräche über verschiedene Themen, besonders über Brauchtum und Handwerk, die Alfons Maissen registriert hatte und die irrtümlicherweise in die Liedersammlung geraten waren.⁶

Eine weitere Schwierigkeit war, dass auf einem Magnetband Lieder zu hören waren, die zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Regionen aufgenommen worden waren. So gibt es ein Beispiel, wo im ersten Teil Aufnahmen aus verschiedenen Ortschaften im Münstertal und im zweiten solche aus der oberen Surselva zu hören waren. In der Regel gab es spärliche Information auf der Tonbandhülle, und so konnten oft erst im weiteren Verlauf der Katalogisierung fehlende Angaben ergänzt werden.

Eine andere Herausforderung war die Zuordnung von Stimmen resp. Interpretennamen zu bestimmten Ortschaften. Oft erinnerte man sich an eine Stimme, die man früher (z.B. ein Jahr und mehr zurück) schon einmal gehört hatte. Obwohl entsprechende Informationen weder von der zu bearbeitenden Tonbandhülle noch aus den Registerlisten in den Ordnern vorlagen, konnte aus der Erinnerung eine Stimme dennoch identifiziert und somit auch die Ortschaft und das Aufnahmejahr festgelegt werden.

Nachdem die 150 Magnetbänder katalogisiert waren, kamen die 198 Schallfolien an die Reihe. Es handelte sich um die ersten und ältesten Aufnahmen, die unter der technischen Leitung von Rudolph Brunner im Jahre 1938/39 aufgenommen worden waren.⁷

Auf den Zelluloidplatten ist neben den *Consolaziun*-Liedern auch weltliches Liedmaterial zu finden. Aus Platzgründen wurde nur die erste Strophe aufgenommen; den Text dazu findet man entweder in den *Annalas*, in der *Chrestomathie*, in den Ordnern von A. Maissen oder dann in der neu erstellten Notendatenbank.

Offensichtlich galt das Hauptinteresse in dieser Phase dem geistlichen Lied, was der folgende Abschnitt in einer Abhandlung von Maissen ausdrücklich belegt:

[...] Im allgemeinen sind die religiösen rätoromanischen Volkslieder älter und interessanter als die meisten weltli-

⁶ Eine grosse Anzahl Tonaufnahmen zum Brauchtum (usits) wurde im Staatsarchiv Graubünden in Chur abgelegt. Siehe Staatsarchiv Graubünden, Sign. A Sp III/13z, 6/7.

⁷ Rudolph Brunner, damaliger technischer Leiter des Phonogrammarchivs der Universität Zürich. Vgl. dazu *Consolaziun* I, S. LXXVI.

*chen. Diese letzteren waren stets grösseren Einflüssen unterworfen ...*⁸

Nach Maissens Plan war die Erfassung der weltlichen Lieder später und nach dem Vorbild der *Consolaziun* vorgesehen.⁹ Beim Sammeln der geistlichen Lieder standen die Melodie und deren Varianten im Vordergrund; der Text spielte keine entscheidende Rolle. Es gab ja noch die früheren *Consolaziun*-Ausgaben, und die Sängerinnen und Sänger sangen zum Teil aus dem Buch.¹⁰

Bei den weltlichen Liedern, die ja nicht schriftgestützt tradiert wurden, spielt der Text aber eine zentralere Rolle. Das trifft vor allem für die Erzähllieder zu, wo das Strophenmaterial manchmal sehr umfangreich ist.

Eine besondere Erwähnung verdient die Tatsache, dass die Sammler manchmal schon einseitig bespielte Schallfolien verwendeten. So gibt es Beispiele von Folien mit romanischen Liedern auf der Seite A, wo auf der B-Seite Aufnahmen zu hören sind, die nicht auf Anhieb identifizierbar sind. Vermutlich aus finanziellen Gründen nahm Brunner etliche Platten aus seiner Universitätsammlung mit nach Graubünden, die bereits einseitig bespielt waren. Zunächst konnte der Bearbeiter solches Material unmöglich zuordnen. Nachdem im Sommer 2008 der Kontakt mit Herrn Roman Sigg vom Phonogrammarchiv Zürich hergestellt war, wurde klar, dass es sich um Aufnahmen handelte, die man dort vermisste. Es gab lediglich Protokolle, die auf das Vorhandensein hinwiesen; so konnten die dort fehlenden Aufnahmen ihm übergeben werden.¹¹

Bis zum Sommer 2009 wurden an die 5600 Dokumente in der Datenbank der Schweizer Nationalphonthek katalogisiert. Die Originaltonbänder und Pilaphonplatten werden in der Fonoteca Nazionale archiviert. So war jetzt das ganze Material registriert und gesichert.

⁸ Alfons Maissen: *Il resvegl della canzun populara romontscha*, in: *Historia, lungatg e cultura. Contribuziuns arisguard historia, cant, usits, mistregn, lungatg, litteratura e cultura dil mund romontsch. Romanica Raetica* Band 13. Chur 1998, S. 507.

⁹ *Consolaziun* I, S. LXXVIII.

¹⁰ *Consolaziun* I, S. LXV.

¹¹ Darunter befinden sich interessante Gespräche über verschiedene Berufe in Schaffhausen, u.a. über den Hutmacher. <http://www.fonoteca.ch> -> Spezielle Sammlungen und -> Katalog -> Einfache Suche. Siehe FN, HR5237.

Verknüpfung

In den Monaten November und Dezember 2010 folgte ein nächster wichtiger Arbeitsschritt: die Verknüpfung der Notendatenbank mit der Tondatenbank der Fonoteca Nazionale.

Wie angenommen zeigte sich hier eine besondere Schwierigkeit.

Man bedenke, dass der grösste Teil der Feldaufnahmen als Notenerfassung um das Jahre 1931 entstanden waren, die Tonaufnahmen fanden aber erst ab 1938 statt. Es liegen bis 15 und mehr Jahre dazwischen, und verschiedene Interpretinnen und Interpreten waren inzwischen gestorben.

Die Zuordnung der Tondokumente zu den vorhandenen Notenaufzeichnungen war nur in seltenen Fällen möglich. Nur bei den ersten, ältesten Aufnahmen (mit Maria Petschen aus Disentis oder Mengia Culastia Albrecht aus Dardin, 1939) ist das teilweise gelungen.

Man entschied sich also für folgendes Vorgehen bei der Einordnung:

- Tonbeispiel und Notendokument sind identisch (Interpret, Ort).
- Tonbeispiel passt zu einem Interpreten vom gleichen Ort (Übereinstimmung von Ortschaft und Liedversion).
- Dem Hörbeispiel wurde eine passende Version aus einer benachbarten Ortschaft oder aus der gleichen Region zugewiesen.

Im Verlauf des Frühjahrs 2011 wurden alle 2200 Scans (Notendokumente und Strophenmaterial) mit der Tondatenbank der Fonoteca Nazionale verknüpft. Mit Hilfe einer einfachen Suchfunktion (nach Schlüsselwörtern) kann man die gewünschten Lieder oder Dokumente finden.¹² Auf der gleichen Seite sind auch die in der ganzen Schweiz eingerichteten Abhörstationen angegeben, wo man sich die Lieder anhören und die Notendokumente einsehen kann.

¹² www.fonoteca.ch -> Spezielle Sammlungen -> Alfons Maissen.

Nachstehende Grafik soll die Übersicht über den Bestand geben.

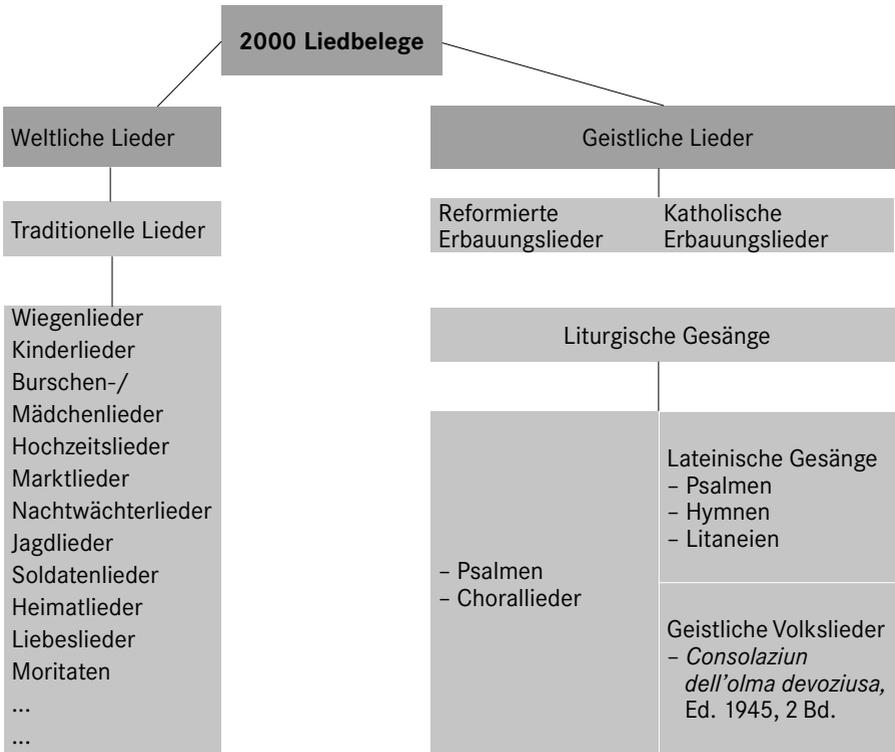


Abb. 2: Liedbelege

Die Materialordner

In Maissens Nachlass befinden sich 14 Ordner mit zahlreichen handschriftlichen Notizen zu den Aufnahmen und zu weiteren Beobachtungen des Sammlers. Daneben ist auch eine umfangreiche Korrespondenz abgelegt.

Für unsere Inventarisierung wurden bis jetzt nur die Register zu den Liedaufnahmen herangezogen.

Das übrige, sehr umfangreiche Material würde eine Bearbeitung rechtfertigen, was allerdings mit einem nicht zu unterschätzenden Zeitaufwand verbunden ist. Besonders interessant sind in unserem Fall die vielen Notizen und Ausführungen betreffend eine Fortsetzung der Arbeit resp. Herausgabe der weltlichen Lieder nach dem Muster der *Consolazion*.

Zusammenfassung

Das ganze Material ist gesichert und archiviert, und auf der Homepage der Fonoteca Nazionale sind alle digitalen Dokumente zugänglich.

Die handschriftlichen Dokumente aus der Feldforschung werden im Institut dal DRG aufbewahrt, das physische Tonmaterial (Zelluloidplatten und Magnetbänder) in der Fonoteca Nazionale in Lugano. Das heisst, dass die Inventarisierungsphase so weit abgeschlossen und eine Auseinandersetzung mit dem Material unter ausgewählten Fragestellungen jetzt möglich geworden ist.

Ergebnisse

Erste Resultate

Maissen beschrieb in seiner Einleitung zum Band I der *Consolazioni* sehr konkret, wie man sich damals eine Sammlung und Publikation der Volkslieder dachte.¹³ Es sollte eine mehrbändige Ausgabe erarbeitet werden!

Aus den Berichten der Sammler erfahren wir viel Wissenswertes über die Singmanieren, aber finden auch Aussagen zur Melodie und zum Rhythmus der Lieder, die für unsere Darstellung hilfreich sind.

Nach der Sichtung des Ton- und Notenmaterials sind genauere Erkenntnisse über das Aufnahmegebiet entstanden. Das betrifft vor allem die Talschaften Engadin, Val Müstair und Surmir/Oberhalbstein. Auch in Bezug auf die vorhandenen Liedtypen wird das Bild über das weltliche romanische Volkslied umfassender.

Im Laufe der Arbeit wurden die Informationen kontinuierlich gesammelt und gebündelt.

Eine Voraussetzung dazu war die Identifizierung der Sammler (Hanns in der Gand, Dolf, Cloetta u.a.), was über die jeweilige Handschrift erfolgte; dann wurden die Lieder aufgrund des Inhalts geordnet.

Von besonderer Bedeutung für unsere Arbeit waren selbstverständlich die Bemerkungen zu musikalischen Aspekten. Es gibt aber auch immer wieder Materialien, die volkskundlich aufschlussreich sind. Diese und die dazugehörigen Bemerkungen und Kommentare wären für entsprechende Fragestellungen durchaus interessant. Entsprechende kurze und gezielte Zusammenfassungen werden durch Schlagwörter zugänglich gemacht.

Schon in einer frühen Phase wurde das Projekt in der Tagespresse vorgestellt. Das löste eine erstaunliche Reaktion aus. Es meldeten sich verschiedene Interessenten, unter anderem Nachkommen der damaligen Sängerinnen und Sänger. Allgemein ist das Interesse für die Hörbeispiele ausgeprägt; sie schaffen einen

¹³ *Consolazioni* I, S. IX.

unmittelbaren Zugang zu den Liedern, wodurch der Umweg über die Notenblätter entfällt.

Die FN stellte in Fällen von bescheidenen Wünschen das Material, die Tonaufnahmen, zur Verfügung. Das war auch der Anfang der eigentlichen Valorisierungsarbeit, die im Laufe der Projektbearbeitung stattfand. Dieses Anliegen war aus der Sicht von Memoriav, Fonoteca, ikg und DRG sehr wichtig, und von diesen Seiten her wurden entsprechende Aktivitäten auch aktiv unterstützt. Es folgten also Referate in allen Regionen des Kantons, Artikel¹⁴ und Radiosendungen entstanden, und auch die Arbeit an Musikkonzepten für Theater und Oper wurde auf der Basis der erschlossenen Quellen angeregt.

Sängerinnen und Sänger und die Singmanieren

Die Phase der Sammlung von rätoromanischen Volksliedern war Feldforschung; es sollte eine möglichst umfassende Liedersammlung entstehen. Fragen der Singqualität und der lokalen Tradition waren nicht entscheidend.

Im Bestreben, viele Belege zu erhalten, erkundigten sich die Sammler nach den besten Sängerinnen und Sängern und luden diese zum Vorsingen ein.

Wenn man sich heute die Tonaufnahmen anhört, entdeckt man bald, dass es unter den Singenden herausragend gute Stimmen gibt. Beim Vergleich innerhalb der Region und über die Regionsgrenzen hinaus liessen sich diesbezüglich viele interessante Feststellungen machen.

Bei Gruppenaufnahmen kommt es immer wieder zu melodischen, rhythmischen und textlichen Abweichungen. In Einleitung zur *Consolaziun* erfahren wir, dass es sogar zu heftigen Diskussionen kam.¹⁵

Laute Sänger müssen nicht immer die besten sein. Aber es ist doch ein Phänomen, dass die dynamische Komponente eine zentrale Rolle spielt. Vermutlich beeinflusst es auch den Vorgang des Zersingens der Lieder. Man hört die melodischen, rhythmischen

¹⁴ Iso Albin: 2000 Lieder, ein kulturhistorischer Schatz. Die Volksliedersammlung von Alfons Maissen. In: Bündner Monatsblatt 2(2008), S. 91–115.

¹⁵ *Consolaziun* I, S. LXXVIII.

schen und textlichen Abweichungen, die Turbulenzen deutlich. Welche ist die Mehrheits-Version, die man für die ganze Gruppe gelten lassen soll?

Für die Sammler war es daher allgemein sicherer und zuverlässiger, nur Einzelsänger vorsingen zu lassen. Immerhin sei erwähnt, dass das Volkslied grundsätzlich in der Gemeinschaft (Kirche, Schule, Familienkreis) gesungen wurde und dadurch in einer melodisch und rhythmisch festeren Grundstruktur eingebunden war, und gewissen Sängern bereitete das Einzelsingen Schwierigkeiten.¹⁶

Zur Singart äussert sich Hanns in der Gand ausführlich. Diese Aussagen gelten für alle Tonbandaufnahmen und in den Grundzügen für den ganzen Kanton.

Er beschreibt die Atemführung und die Phrasierung, wie sie bei älteren Sängerinnen und Sängern anders ist als bei jüngeren. Das Taktgerüst wird manchmal durch Hinzufügen von Pausen sensibel gestört. Von dynamischen Abstufungen kann kaum gesprochen werden, denn gesungen wurde grösstenteils im Mezzoforte. In der Gand spricht weiter von typischen Vortragsmanieren wie Vorschlagsbildungen, Synkopen und Schluchzerpausen, verschiedensten Akzentverschiebungen, Verschleifungen und Wortdehnungen.

*Die gute Singanlage der Liedträger ist auf ihre klangvolle, vokalreiche Sprache zurückzuführen. Die Vokale kommen wohl offen (vom stimmtechnischen Standpunkte!) naturalistisch, nicht gedeckt, aber doch weich und auf keinen Fall so roh und ungeschliffen wie im deutschschweizerischen Sprachgebiet ..., das Überspannen der Stimme, wie man es im Tessin so oft hört, konnte ich nicht einmal feststellen. Die Lieder waren ja auch nicht fürs Freie bestimmt. [...]*¹⁷

Was die Grunddynamik betrifft, gibt es doch einige interessante Feststellungen, und man kann deutliche Unterschiede zwischen den Regionen hören.

Auffallend ist, dass im surmeirischen Sprachgebiet die kräftigsten Männerstimmen zu finden sind. Aus dieser Region stammen fast ausschliesslich Tonaufnahmen von Männerstimmen. Ebenfalls sehr sonor sind die Aufnahmen aus Breil/Brigels oder

¹⁶ Hanns in der Gand, *Consolaziun I*, S. LXVII.

¹⁷ *Consolaziun I*, S. LXIII bis LXX.

dem Val Müstair. Selbstverständlich hängt die Spannkraft der Stimmen auch mit dem Alter der Singenden zusammen.

An manchen Orten sind mehr Portamenti, Glissandi oder Schleifertendenzen zu hören. Solche sind auch an gewisse Sänger gebunden. In unserer modernen Volksliedästhetik gilt diese Singart eigentlich als unschön und ist verpönt.

Aus musikethnologischer Sicht sind diese Eigenarten, die in den Aufnahmen zu hören sind, nicht uninteressant. Wenn wir Volksgesang aus anderen Ländern hören, sind diese Schleifer oft zu hören, vor allem bei Liedern mit Lamentoso-Charakter. Stammen die Beispiele aus anderen, uns fremden Kulturen, sehen wir darin etwas Authentisches und daher Interessantes. In unserer Singtradition schätzt man eher die Vortragsweise, die einermassen geglättet ist. Nur im Kunstgesang werden solche Effekte gezielt und selektiv zu Interpretationszwecken eingesetzt.

Diese beschriebene Singmanier ist vor allem bei den Tonaufnahmen aus dem Engadin zu hören.

Ton-Beispiel 1: *Chanzun dal chilgèr*, CD Lied Nr. 4

Ebenfalls ist es auffallend, wie viele Lieder gerade im Engadin zwei- und sogar dreistimmig gesungen wurden. Es ist bekannt, dass musikalische oder musikantische Menschen eine zweite Stimme improvisieren können, und das kann sogar bei unbekanntem Liedern der Fall sein. Bei den Tonaufnahmen aus der Sammlung Maissen sind diese Begleitstimmen (als Unterstimme) meistens in Terz- und Sext-Parallelführungen geführt.

Ton-Beispiel 2: *Chanzun da la bella Sirena*, CD Lied Nr. 5

Rhythmische Abweichungen sind in allen Aufnahme-Regionen feststellbar. Meistens handelt es sich um Punktierungen. Entweder werden diese weggelassen oder neue hinzugefügt.¹⁸ Tumasch Dolf stellte fest, dass die Fixierung des Rhythmus und der Taktart nicht immer einfach war, und weist hier speziell auf das Nachtwächterlied aus Flims hin. Aber auch der Kommentar zur Melodie *Jeu sun d'amur surprida*¹⁹ verdeutlicht das rhythmische Problem.

¹⁸ Siehe Notenbeispiel *Tgi ei cheu o che splunta*, S. 79.

¹⁹ *Consolaziun I*, S. 87.

6

Domat EC-D 11.7.26



Jeu sun d'a-mur sur-pri - da, miu cor ei en - w-daus,
la u - ra ei ve-gni - da, jeu hai re-gin ru-ius,
mo Je-sus sen - za men - da ga-reg' jeu cun ver-dad, il
mund hai fretg da-ven - - da cun si - a va - ra-dad.

Abb. 3: *Jeu sun d'amur surprida*, ges. von Maria Elisabeth Canova-Jörg, Domat/Ems 11.7.1931

Besonders interessant waren für mich die Synkopen in der Emser Melodie von Jeu sun d'amur surprida. Ich traute anfangs der Sache nicht, glaubte, Mütterchen Canova (Maria Elisabeth Canova-Jörg, 1848–1933) sei im Rhythmus unsicher, pfusche einmal einfach, notierte aber Synkopen und ging. Bei einem zweiten Besuch liess ich mir das Lied nochmals singen, und es waren doch klare Synkopen.²⁰

Die genaue Notation eines Liedes war auch für die damaligen Fachleute eine echte Herausforderung, und sie waren sich untereinander nicht immer einig. Diese Schwierigkeiten wurden vermutlich in gleichem Masse sowohl bei religiösen wie bei weltlichen Liedern angetroffen. Davon spricht Alfons Maissen in einer Radiosendung aus dem Jahr 1982, wo verschiedene Lieder gesendet und kommentiert wurden.

²⁰ Kommentar T. Dolf, *Consolaziun I*, S. LXXIII.

Canzun de sontga Scolastica

LXXXVII Scolastica in viv maletg

1 a b

Dardin MC A-W 19.32.41 (vgl. Pl. ma. Pl. 2.1.30)

*Sco - la - sti - ca, in viv ma - letg dil glo - ri -
 us sogn Be - ne - detg, e - ra so - ra schu - mia - la, che ve - va
 duns e per - fec - ziuns d'i - na ve - ra pur - scha - la.*

Einfachere Form dieser rhythmisch zugespitzten Melodie:

Dardin MC A-3 g.4.31

*Sco - la - sti - ca, in viv ma - letg e - ra so - ra schu - mia - la che
 dil glo - ri - us sogn Be - ne - detg,
 ve - va duns e per - fec - ziuns d'i - na ve - ra pur - scha - la.*

↯ Viellsicht zerdreht aus:  vgl. a (w).

Mengia Culastia Albrecht sang nur die erste Strophe, aber nicht willig, weil, wie sie sagt, ihr das Lied ihrer Namenspatronin besonders lieb ist. Sie kennt alle 30 Strophen. In späterer Überprüfung gleich gesungen. Leider hörte ich das Lied sonst nirgends [3].

Abb. 4: *Scolastica in viv maletg*, ges. von Mengia Culastia Albrecht, Dardin 2.1.1939, und Kommentar aus der Radiosendung 1982.

[...] Ein weiteres Lied, das drei Aufzeichnern zu schaffen gab, war das Lied der heiligen Scolastica, das Ebenbild Sankt Benedikts. Durch das Vorhandensein von Schallfolien aus dem Jahre 1938 konnten die Aufzeichnungen der Weise genau nachgeprüft werden.

Die Sängerin in Dardin hiess Culastia, also Scolastica und sang schon deswegen das Lied immer wieder. Durch sie allein blieb dieses Lied lebendig.

Die drei verschiedenen Notationen: Duri Sialm in 3/4, Hanns In der Gand in 4/4, Abschriften nach der Schallfolie und weiteren Proben mit der Sängerin ergaben Takteinteilungen von 5/8, 3/8 und 7/8.²¹

Es kam immer wieder vor, dass der gleiche Sänger das gleiche Lied einmal im 4/4-, dann im 3/4-Takt sang. So besuchte Hanns in der Gand die Sängerinnen und Sänger nach einigen Tagen ein zweites Mal und fixierte die endgültige Version.²²

Bei spärlichen Angaben auf den Notenblättern half für die Zuordnung die Tatsache, dass in der gleichen Ortschaft immer wieder die gleichen Interpretennamen auftauchen. Aber auch für die Arbeit an den Tondokumenten war, wie im vorausgehenden Kapitel erwähnt, das Erkennen dieser Einzelstimmen wichtig.

Tumasch Dolf schreibt in der Einleitung zur *Consolaziun*:

Überhaupt sind in jedem Dorfe meist gewisse Familien die Trägerinnen der gesamten Tradition. Es sind dies Familien, in denen sich geistige Regsamkeit, Gemütstiefe und gewöhnlich auch echte Religiosität zeigen. Und in diesen Familien ragten dann Einzelpersonen stark hervor [...]²³

Aufnahmeorte

Notenmanuskripte

Insgesamt liegen 1500 Notenmanuskripte vor. Es sind Aufnahmen von Liedern aus 68 Ortschaften und in der Zeit von 1931 bis 1954. Die meisten Lieder wurden in Disentis (141), Tschlin (153) und Lumbrein (89) erfasst.

²¹ Radiosendung vom 14.3.1982. Siehe FN, 18BD 1396, A 10.

²² *Consolaziun* I, S. LXIV.

²³ Dolf: *Consolaziun* I, S. LXXI.

Legende

| | | | | | |
|----|------------------------|-------|----|---------------------|------|
| 1 | Acla | S 78 | 29 | Digg | C 93 |
| 2 | Pardé (Medel) | S 77 | 29 | Trin | C 93 |
| 3 | Curaglia | S 75 | 30 | Tumein/Tamins | C 94 |
| 4 | Selva | S 73 | 31 | Domat/Ems | C 92 |
| 5 | Rueras | S 72 | 32 | Veulden/Feldis | C 89 |
| 6 | Zarcuns | S 71b | 33 | Sched | C 88 |
| 6 | Zarcuns | S 71b | 34 | Tumegl/Tomils | C 86 |
| 7 | Sedrun | S 70 | 35 | Pasqual/Paspels | C 84 |
| 8 | Mompé Tujetsch | S 68a | 36 | Almens | C 82 |
| 9 | Disentis/Mustér | S 68 | 37 | Latsch | C 11 |
| 10 | Darvella | S 63 | 38 | Bravuogn | C 10 |
| 10 | Trun | S 63 | 39 | St. Murezzan/Moritz | E 54 |
| 11 | Schlans | S 60 | 40 | Celerina | E 53 |
| 12 | Dardin/Capeder | S 27 | 41 | La Punt-Chamues-ch | E 45 |
| 12 | Dardin | S 27 | 42 | S-chanf | E 42 |
| 13 | Breil | S 26 | 43 | Tschierv | E 30 |
| 14 | Danis | S 28 | 44 | Fuldera | E 31 |
| 15 | Vrin | S 59 | 44 | Stierva | E 31 |
| 16 | Lumbrein | S 57 | 45 | Sta. Maria | E 34 |
| 16 | Pruastg | S 57a | 46 | Müstair | E 35 |
| 16 | Surin | S 57b | 47 | Zernez | E 25 |
| 17 | Sevgein | S 33 | 48 | Susch | E 24 |
| 18 | Schluein | S 14 | 49 | Lavin | E 23 |
| 19 | Sagogn | S 13 | 49 | Lavin | E 23 |
| 20 | Laax | S 11 | 50 | Guarda | E 22 |
| 21 | Flims | S 10 | 51 | Ardez | E 21 |
| 22 | Fidaz | S 10a | 52 | Ftan | E 20 |
| 23 | Calantgil/Innerferrera | C 60 | 53 | Sent | E 15 |
| 24 | Vargistagn/Wergenstein | C 66 | 54 | Vnà | E 14 |
| 25 | Maton | C 69 | 55 | Ramosch | E 13 |
| 26 | Dalin | C 74 | 56 | Strada | E 12 |
| 27 | Prez | C 75 | 57 | Tschlin | E 10 |
| 28 | Bonaduz | C 91 | 58 | Martina | E 11 |

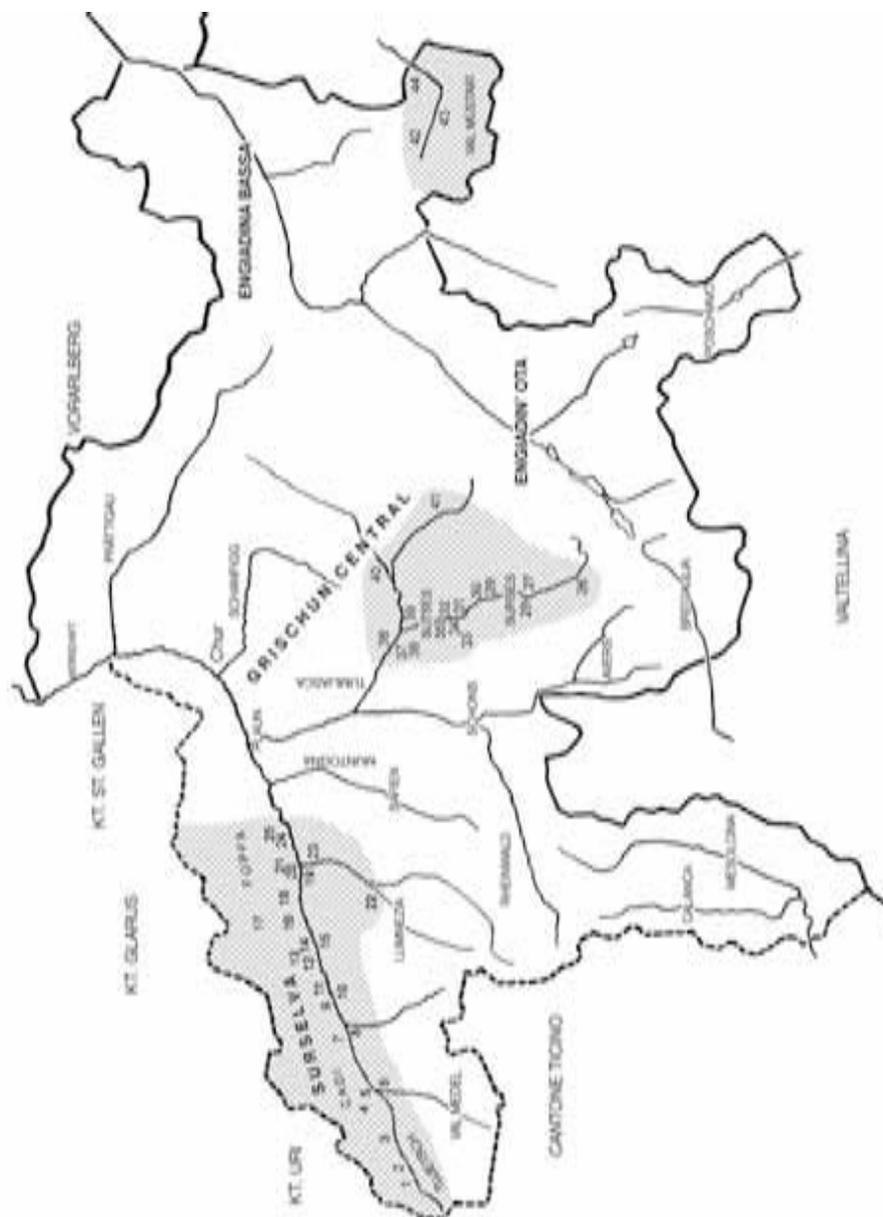


Abb. 6: Tonaufnahmen

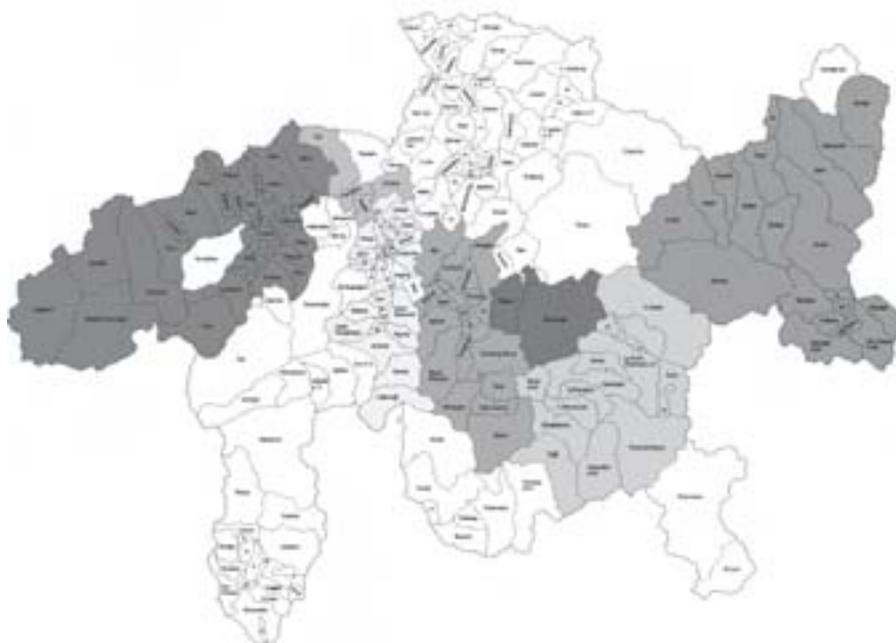
Legende

| | | | | | |
|----|-----------------|------|----|------------|------|
| 1 | Selva | S 73 | 22 | Vignogn | S 56 |
| 2 | Rueras | S 72 | 23 | Sevgein | S 33 |
| 3 | Sedrun | S 70 | 24 | Sagogn | S 13 |
| 4 | Segnas | S 68 | 25 | Laax | S 11 |
| 5 | Acletta | S 68 | 26 | Bivio | C 51 |
| 5 | Cavardiras | S 68 | 27 | Sur | C 48 |
| 5 | Cuoz | S 68 | 28 | Mulegns | C 47 |
| 5 | Disentis/Mustér | S 68 | 29 | Rona | C 46 |
| 6 | Mompé Medel | S 68 | 30 | Tinizong | C 45 |
| 7 | Sumvitg | S 65 | 31 | Savognin | C 44 |
| 8 | Surrein | S 66 | 32 | Cunter | C 43 |
| 9 | Trun | S 63 | 33 | Parsons | C 42 |
| 10 | Zignau | S 62 | 34 | Riom | C 41 |
| 11 | Schlans | S 60 | 35 | Salouf | C 40 |
| 12 | Dardin | S 27 | 36 | Mon | C 30 |
| 13 | Breil | S 26 | 37 | Stierva | C 31 |
| 14 | Danis | S 28 | 38 | Alvaschein | C 25 |
| 15 | Tavanasa | S 29 | 39 | Casti | C 24 |
| 16 | Andiast | S 24 | 40 | Alvagni | C 20 |
| 17 | Pigniu | S 23 | 41 | Bravuogn | C 10 |
| 18 | Siat | S 22 | 42 | Tschierv | E 30 |
| 19 | Glion | S 30 | 43 | Fuldera | E 31 |
| 20 | Ruschein | S 16 | 44 | Müstair | E 35 |
| 21 | Ladir | S 15 | | | |

Die geografische Herkunft der Belege

Die Grafik auf Seite 32 zeigt auf, wie die Zahlen für die verschiedenen Regionen aussehen, wobei die Zuteilung nach Regionalmundart (= Idiom) vorgenommen wird. Es ist eine rein quantitative Aussage und betrifft nur die in der Datenbank erfassten Noten- und Textmanuskripte. Die Darstellung zeigt aber auf, in welchem Ausmass die einzelnen Talschaften in der Sammlung vertreten sind, und macht darauf aufmerksam, dass einzelne Befunde kurz erklärt werden müssen (Abb. 7a, S. 31).

Das Fehlen des Surmiran kann damit erklärt werden, dass die Sammler sich dort besonders auf das *Consolaziun*-Lied konzentriert haben. Dies ist auch später bei den Tonaufnahmen festzustellen. Abgesehen von *Sche te vot la nitschola* und *Star allegher ed eir a plaz* sind im Surmir keine weltlichen Lieder erfasst. Ebenfalls fehlt das Putér (Oberengadiner Romanisch), wie bereits im Abschnitt Aufnahmegebiete hingewiesen wurde. Es kann vermutet werden, dass einerseits die schwache Präsenz des Romanischen die Region für die Sammler nicht attraktiv erscheinen liess, aber ebenso wichtig ist wahrscheinlich die Tatsache, dass bei einem Projekt, wo die *Consolaziun*-Lieder im Zentrum standen, hier (aus konfessionellen Gründen) nichts zu erwarten war (Abb. 8, S. 32).



Verwendungsgebiete der fünf regionalen Schriftidiome:

- Surselvisch
- Gemeinden mittelbündnerischer Mundarten mit schriftlichem Gebrauch des Surselvischen
- Sutselvisch
- Surmeirisch
- Puter
- Gemeinden mittelbündnerischer Mundarten mit schriftlichem Gebrauch des Puter
- Vallader

Abb. 7: Karte der rätoromanischen Schriftidiome in Graubünden (Karte ©Lia Rumantscha, Chur)

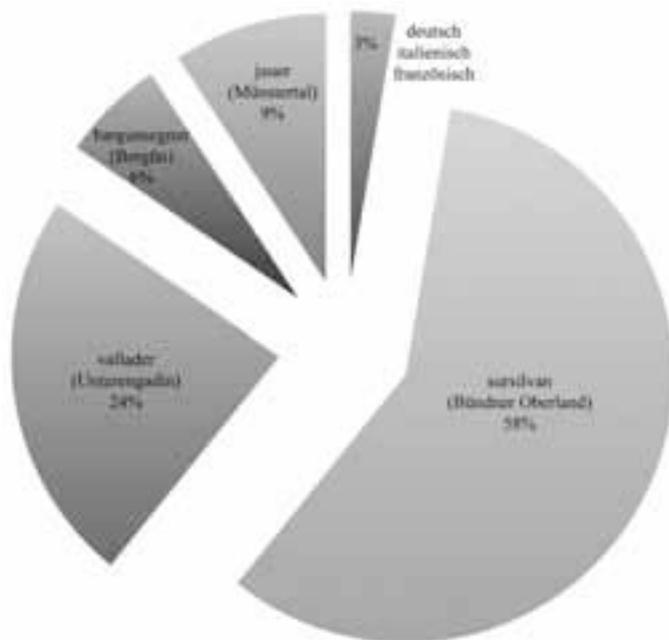


Abb. 8: Verteilung nach Sprachgebieten

Erwähnenswert ist, dass neben den romanischen Liedern auch italienische, französische und deutsche Lieder verbreitet waren, und dazu gibt es in der Sammlung eine Reihe von Belegen.

Über die Art und Weise, wie die Lieder in die romanischen Gebiete kamen, kann nur spekuliert werden. Welche Rolle spielten dabei etwa die Arbeitsmobilität (Knechte und Mägde!) oder der Militärdienst? Von Soldaten ist in den Anmerkungen der Liedersammler immer wieder zu lesen. Bei einem französischen Lied *C'était, je crois, jour de ma fête* vermerkt Hanns in der Gand, dass der Sänger Caduff (vermutlich Giachen Martin Caduff) aus Schlans lange Zeit in Frankreich war. Auch in Breil/Brigels wurde von Leuten berichtet, die in Frankreich gewesen waren und Lieder mitgebracht hätten.

Das Lied *Die Judentochter* (S. 67), von Maria Petschen in Disentis gesungen und von Hanns in der Gand aufgenommen, geht zurück auf ein bekanntes deutsches Lied, das schon in *Des*

Knaben Wunderhorn abgedruckt ist. Hierzu steht die Notiz, dass Frau Petschen das Lied von ihrer Cousine gehört und gelernt habe.

Länge der Lieder, Strophenmaterial

Aus der nachstehenden Zusammenstellung ist ersichtlich, dass die meisten Lieder nur mit der ersten Strophe notiert sind. Oft wird auf die zusätzlichen Strophen in der *Chrestomathie* oder in den *Annalas* verwiesen. Die Sammler nahmen sich aber oft die Mühe, möglichst viele Strophen zu notieren. So können die mündlichen Fassungen mit den früher publizierten Texten in den Sammelwerken verglichen und Textvarianten ermittelt werden.

| Anzahl Strophen | Anzahl Lieder | Anzahl Strophen | Anzahl Lieder | Anzahl Strophen | Anzahl Lieder |
|-----------------|---------------|-----------------|---------------|-----------------|---------------|
| 1 | 841 | 12 | 21 | 24 | 2 |
| 2 | 117 | 13 | 13 | 25 | 1 |
| 3 | 128 | 14 | 13 | 27 | 2 |
| 4 | 122 | 15 | 7 | 30 | 2 |
| 5 | 50 | 16 | 7 | 35 | 1 |
| 6 | 79 | 17 | 8 | 36 | 1 |
| 7 | 51 | 18 | 2 | 38 | 1 |
| 8 | 56 | 19 | 2 | 39 | 2 |
| 9 | 27 | 20 | 5 | 55 | 1 |
| 10 | 23 | 22 | 1 | | |
| 11 | 23 | 23 | 4 | | |

Abb. 9: Anzahl Strophen

Die Tabelle veranschaulicht, wie stark die Anzahl der Strophen variieren kann. Gerade erzählende Lieder sind häufig sehr lang. Die meisten Strophen weist *O bap, o bapi*²⁴ auf, das von Dolf im Jahre 1942 in Ramosch notiert wurde.²⁵

²⁴ Cristian Collenberg: Wandel im Volkslied, S. 30 und S. 32/33.

²⁵ Text nach Manuskript von Steivan Caduff, vorgetragen durch den Sänger Jachen Luzzi im Jahre 1942 in Ramosch.

Das sehr populäre Lied erzählt eine tragische Liebesgeschichte. Ein Mädchen aus dem Schams wird von den Eltern gezwungen, vom einheimischen Liebsten abzuschwören und einen Burschen aus der Surselva zu heiraten.

Das gleiche Lied findet man auch in verschiedenen Versionen unter dem Titel *Chanzun mondana* oder *Chanzunetta mondana*.²⁶

Die Intensität der Aufnahmephasen

Nachstehende Zusammenstellung zeigt auf, in welchen Jahren die Sammelaktivität am grössten war und wie sie sich im Laufe der Zeit entwickelt hat.

Die grösste Anzahl an Liedern wurde im Jahre 1931 aufgenommen; es war das Jahr, als die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Hanns in der Gand und Tumasch Dolf mit dem Sammeln beauftragte. Im darauffolgenden Jahr waren es nur noch gut hundert Lieder, und dann ging die Anzahl bis 1941 zurück. Tumasch Dolf reiste 1942 ins Unterengadin und 1949 ins Münstertal. Gian Gianett Cloetta aus Bergün, um 1950 Lehrer in Tschlin, sammelte im Unterengadin und in Bergün romanische Volkslieder.

Eine recht grosse Anzahl von Belegen ist nicht datiert. Dabei handelt es sich unter anderem auch um bruchstückartige Notationen wie jene, die in der Einleitung (S. 11) abgebildet ist.

Ab 1937 fokussierte Alfons Maissen die Arbeit auf die Herausgabe der geistlichen Lieder in der *Consolaziun* (erschienen 1945), und so lässt sich der Rückgang der Feldforschungsaktivität erklären. Tumasch Dolf und Gian Gianett Cloetta, beide auch musikalisch-praktisch interessiert, publizierten die gesammelten weltlichen Lieder in eigenen Volksliededitionen.

Mit dem Einsetzen der Tonaufnahmen ab 1938 als neuer Form der Feldforschung wurde die Methode der handschriftlichen Erfassung abgelöst. Alfons Maissen setzte diese Magnetbandaufnahmen bis in die 1960er-Jahre fort. Viele dieser Tondokumente wurden von seiner Frau Jelja Maissen transkribiert.

²⁶ FN, MNB662 und MNB663.

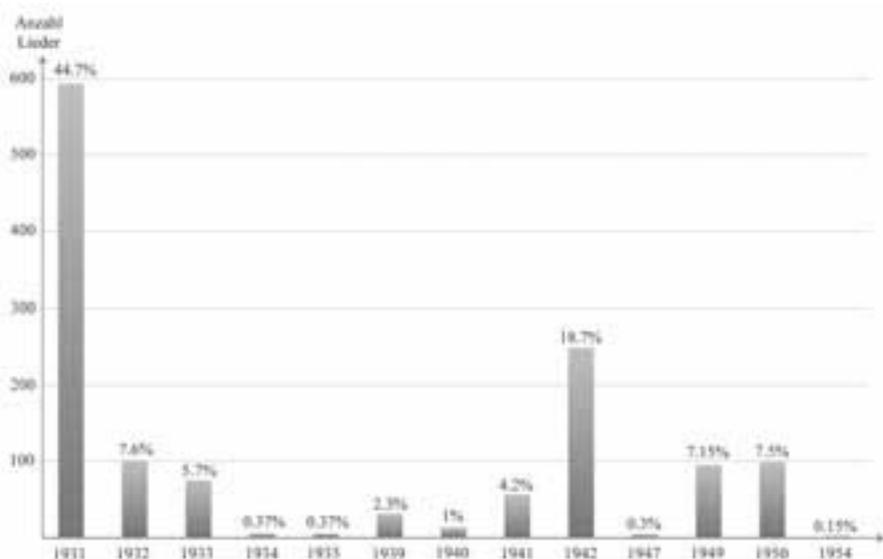


Abb. 10: Aufnahmeintensität

Der Beitrag der einzelnen Sammler

Verantwortlich für das Zustandekommen der Liedsammlung waren nachstehende Persönlichkeiten.

Tumasch Dolf (1889–1963), der solide Kenner und einer der wichtigsten Sammler von romanischen Volksliedern, hatte bereits 1913 die entsprechenden Lieder handschriftlich zu notieren begonnen – zuerst im Auftrag von Caspar Decurtins, später im Jahre 1931 dann im Namen der SGV.

Dolf sammelte vor allem im Schams, am Heinzenberg, im Unterengadin und im Münstertal (Val Müstair), aber auch in vereinzelt Ortschaften in der Surselva (Flims, Fidaz, Trin). In der Einleitung der *Consolaziun* berichtet er über seine anfänglichen Bedenken und Erfahrungen, mit dieser Aufgabe die katholischen Gebiete als Protestant aufzusuchen. Die Sammlung Dolf umfasst rund 1000 Lieder auf losen Notenblättern, davon sind 497 weltliche Lieder. Von ihm gibt es Publikationen aus den Jahren 1930, 1942, 1963, 1967. Dolf arrangierte solche Lieder für gemischten Chor und Jugendchor und gab dies als Singbuch heraus²⁷.

²⁷ Tumasch Dolf: *25 canzuns per la giuventetgna romontscha*. Chur 1930.

Im Jahr 1931 hatte der bekannte Sänger und Sammler Hanns in der Gand (1882–1947) als Beauftragter der SGV mit dem Sammeln der Volkslieder in Disentis angefangen. Er besuchte Ortschaften in der ganzen Cadi und im Lugnez. Von ihm sind 558 weltliche Liddokumente in der Datenbank aufgenommen.

Hanns in der Gand besuchte ausserdem auch deutschsprachige Gebiete (z.B. am Heinzenberg). Diese ca. 300 Notenmanuskripte befinden sich im Volksliedarchiv in Basel und sind noch nicht katalogisiert.

Ursprünglich aus eigenem Antrieb, dann in Verbindung mit der SGV entstanden die Aufnahmen von Gian Gianett Cloetta (1874–1965): Etwa 300 Lieder aus Bergün und aus Ortschaften im Engadin und im Val Müstair sind in der Sammlung Maissen zu finden. Eine grosse Anzahl davon publizierte Cloetta 1958 als Liederbüchlein für den praktischen Gebrauch.²⁸ Von ihm gibt es keine Manuskripte von *Consolaziun*-Liedern, aber von interessanten religiösen Liedern aus dem reformierten romanischen Raum.

Neben diesen Hauptsammlern gab es noch andere engagierte Persönlichkeiten wie Gieri Casutt aus Falera und Aluis Simonet, Pfarrer in Tersnaus und Schlans. Sie sammelten vor allem *Consolaziun*-Lieder. Auch der Musiker Duri Sialm sammelte zur gleichen Zeit sehr intensiv Lieder für eine neue Gesamtausgabe der *Consolaziun*, die von Pfarrer Carli Fry geleitet wurde und für den praktischen Gebrauch gedacht war. Alfons Maissen bedauerte, dass keine Zusammenarbeit²⁹ zustande kam.

Werner Wehrli (1882–1944) registrierte zusammen mit Alfons Maissen im Jahre 1942 eine Anzahl von Tonaufnahmen, welche Frau Lelja Maissen transkribierte. Diese Magnetbandaufnahmen und Manuskripte stammen aus dem Val Tujetsch (Tavetsch): Selva, Rueras, Zarcuns, Sedrun. Wie bereits erwähnt und in der Übersichtskarte Tonaufnahmen festgehalten,³⁰ besuchte Alfons Maissen noch später zahlreiche romanische Ortschaften im ganzen Kanton Graubünden; die Sammelarbeit erstreckte sich also über 30 Jahre.

²⁸ Gian Gianett Cloetta: *Chanzunettas populeras rumantschas*. Basel 1958.

²⁹ *Consolaziun* I, S. LXII.

³⁰ Vergleiche oben, S. 28, Abb. 6.

Welche Liedtypen kommen vor?

Wie in allen Liedersammlungen wurde auch bei den romanischen Volksliedern versucht, den Bestand nach Liedtypen zu katalogisieren. Für die Zuordnung eines Liedes kommen oft mehrere Kategorien in Frage; dabei war der Text des Liedes ausschlaggebend. Bei einem mehrstrophigen Hirtenlied stellt sich zum Beispiel heraus, dass es zugleich ein Liebeslied oder auch ein Abschiedslied sein kann. Es ging dem Bearbeiter darum, möglichst nachvollziehbare Kategorien zu schaffen, und weniger um eine absolute Definition.



Abb. 11: Typologische Zuordnung

Nicht unerwartet ist der hohe Anteil an **Liebesliedern**. Diese sind oft traurigen Inhaltes und drücken Wünsche, Sehnsüchte, Enttäuschungen und Eifersucht aus.

*O cara, o biala, o dultscha Rosina*³¹ (Du liebe, du schöne, du süsse Rosina) ist von edlem, lyrischem Charakter und besingt das auserwählte Mädchen, wobei der Text auch einen melancholischen Unterton aufweist. Ein krasses Gegenstück dazu ist das derbe Burschenlied *Las capas dat ei enta Vrin*³² (Die Besten findet man in Vrin). Es besingt die Vorzüge der schönen Mädchen in etwas ironischer Weise.

Bei den **Scherzliedern** ist die spezielle Art von Humor unüberschaubar. Das Spöttische ist sehr dominant; Einwohner von bestimmten Ortschaften und einzelne Personen werden immer wieder äusserst ungnädig aufs Korn genommen. Ein gutes Beispiel hierfür ist ein Lied im Antiphonalstil, wo die Einwohner der einzelnen Lugnezer Gemeinden in spielerischer Art und Weise charakterisiert werden,³³ ein anderes das Lied über einen Prädikanten mit der faustgrossen Nase.³⁴ Beide sind in der Surselva verbreitet.

Eine weitere interessante Gruppe, die in der Sammlung vertreten ist, sind die **Tanzlieder**. Im Engadin stammen die Melodien vermutlich von den Tanzkapellen; das Unterlegen eines einfachen Textes genügte, um daraus ein Tanzlied zu machen (z.B. *Dilettas cameradas ...*). Anders verhielt es sich im katholischen Raum, wo Tanzlieder während des *Tscheiver general* (Jugendfastnacht) gesungen wurden. Aus einer Gesprächsaufnahme aus der Cadi ist zu erfahren, dass bei Fehlen der Musikanten ein Lied einfach gepfiffen oder auf lalala gesungen wurde. Dabei konnte es sich durchaus auch um ein *Consolaziun*-Lied handeln. Bereits Hanns in der Gand weist darauf hin, wie einfach der Wechsel von der 4/4- zur 3/4-Taktart erfolgte. Eine Tonbandaufnahme aus dem Surmir bestätigte diese Vorgehensweise. Dort wurde nämlich das bekannte Lied der *Mintinedas (E pitigot)*, welches eigentlich sehr langsam und lamentoso gesungen wird, plötzlich so schnell und nur auf dam- dam- Singsilben gesungen, dass es Tanzcharakter erhielt.

Bemerkenswert hoch ist der Anteil an **Kinderliedern**. Vertreten sind lustige, einstrophige Kniererliedchen, Reigenlieder und Schullieder. Ein ganz spezielles Kinderlied ist das *ABC d'or*; aus dem Engadin. Es ist eigentlich ein religiös-erbauliches

31 FN, 18BD 1378, A8, und 18BD 1212, A19.

32 FN, MNB585.

33 Vergleiche Aufnahmen FN, 18BD 1330, A10, und 18BD 1331, A3.

34 FN, 18BD 1343, A4.

Volkslied mit 23 Strophen und moralischem Grundcharakter. Vom Aufbau her lässt es sich als Kinderlied qualifizieren. Der Inhalt – es geht um die Tugendhaftigkeit – ist aber mehr auf das Erwachsenenendasein hin orientiert; der Unterweisungscharakter ist ausgeprägt.

Von diesem Lied gibt es in der Sammlung Maissen acht Versionen.

No.37. L' ABC d'or. Scrit suainter la memoria da G.G. Cloetta, Bravuogn, 1948

A Dieu ta ren - da su - la - maing, per - che oha' dal muond
tscher - ta - maing nun ai - se da's pu - dair fi - der, Dieu
nis su - let chi'ns po - gù - der.

Abb. 12: *L' ABC d'or*, ges. von Gian Gianett Cloetta, Bergün 1948

Auffallend ist, dass die Anzahl von **religiösen, geistlichen Liedern** allgemein bemerkenswert hoch ist (110 Belege). In der Surselva sind es vor allem Gesänge, die in den Gottesdienst integriert werden konnten, also Kirchenlieder, die neben den *Consolaziun*-Liedern verbreitet waren. Interessant sind in der Liedsammlung sicher auch die religiösen Melodien aus dem Unterengadin, dem Val Müstair und aus Bergün, die vor allem von Tumasch Dolf und Gian Gianett Cloetta gesammelt wurden. Als besonderes Beispiel ist das Lied *Ils 10 commandaments* (Die Zehn Gebote) zu erwähnen, welches Tumasch Dolf im Jahre 1942 in Ardez notiert hat. Es soll die Jugend anspornen, mit vergnügtem Herzen die Zehn Gebote zu befolgen. Die Melodie – von der Struktur her von fröhlichem Charakter – weist deutliche Parallelen zum Abschiedslied *Diletta mia sta adiu* (Version aus Sta. Maria, 1932)³⁵ auf und gehört zur Gruppe der religiösen Lieder, die ausserhalb der Kirche gesungen wurden.

35 FN, MNB764.

53

Ils 10 commandaments.
 ges. v. Letta Stupan-Tönet, Ardez, 1942.



1. dū jū-ven-tū-na pūr ehan-dain ehan-dain cū purgā-

Abb. 13: *Ils 10 commandaments*, ges. von Letta Stupan-Tönet, Ardez, 1942

181

Diletta mia sta adiou.
 Chantada da Cathrina Gross-Ritter, Sta. Maria a.
 4. VII. 1932



1. Di-let-ta mi-a, sta adiou cū segn nos-sa da-vent

Abb. 14: *Diletta mia sta adiou*, ges. von Cathrina Gross-Ritter, Sta. Maria 4.7.1932

Einige Beispiele aus der Sammlung

In diesem Kapitel wird eine kleine Zahl von Beispielen ausgewählt und präsentiert. Sie ist in keiner Art und Weise repräsentativ für die Zusammensetzung der Sammlung, sondern dient vielmehr dazu, die Vielfalt des dokumentierten und das jetzt erschlossene Material andeutungsweise zu illustrieren. Neben musikalischen Kriterien wurden auch sprachliche, historische und typologische Gesichtspunkte berücksichtigt. Die Bemerkungen sollen auch als Hinführung zur beigelegten CD mit Tondokumenten dienen.

Stai si Gion Paul de Flem – Sagenlied

Bei diesem Beispiel handelt es sich um ein Sagenlied, das man als Pendant zum bekannten Margarethenlied³⁶ ansehen kann. Diese beiden Lieder waren vor allem in der Surselva verbreitet. Der Hintergrund der als Sagenlied gestalteten Erzählung vom warnenden Hirten auf dem Flimserstein ist der Streit um die Nutzung der Alpweiden zwischen Graubünden und Glarus, der bis ins Mittelalter zurückging.³⁷

Zusammenfassung

Die Glarner sind in die Flimser Alp gekommen, haben die Alpknechte getötet und das Vieh weggeführt.³⁸ Nur der Hirt konnte sich zwischen zwei Steinen verstecken und weckt mit seinem Alphorn die Bauern aus dem Schlaf. Er ruft die Flimser Bauern auf, die Viehdiebe zu verfolgen; er bläst und ruft so lange, bis sein Herz zerplatzt (bis ihm das Blut aus Mund und Nase rinnt).

36 Vom berühmten Margarethenlied, das in der Literatur ausgiebig abgehandelt wurde, gibt es in der Sammlung Maissen nur ein einziges Tondokument, eine Aufnahme mit Pfarrer Martin Gartmann, Laax 1939. Vgl. FN, HR5227, B. – Vgl. dazu auch Christianus Caminada: Das rätoromanische Margarethalied. Volkskundlich-historische Studie. In: Schw. Archiv für Volkskunde 36(1938), S. 197–236.

37 *La canzun da scarvon Gion Paul da Flem*, www.e-lir.ch. Vgl. CD Lied Nr. 6. Dazu auch Martin Bundi: Rätische Landschaften, Alpensagen und Geschichte. Chur 1969, S.126, bes. Anm. 9.

38 Cristian Collenberg: Wandel im Volkslied, Seite 24.

Stai si Gion Paul de Flem! Aufnahme: f. A. Mainen
1939 in Laax.

Stai si Gion Paul de Flem! Neu ohe ti-a vao-ca bri-na
 cun bran-si-na va da Cun-clas o-ra-giui! Las au-tras au-en-ter.
 Il mor-der grond va or-da-von cla-mond hu-ha hu-bal! Ila au-terah
 en-diech suen-ter! Il si-gnun han ei mess ei-la sco-tga hu-glent'
 ed ei bar-achava. Il se-sen han ei mess cun tgau ei-la pa-nagl'
 e tratg en-tuorn! Il pa-ster pin ei fu-gius den-ter dus greps
 e sto pi-rir leui! ed jeu stoi ti-bar entochen oh'ei segl' il
 saun per huc-ca e per nas! *per sun orier is blausch och la bond!*
 ta-ra-ra ta-ra-ra-raa ta-ra-ra-ra

Blasin, metten man die Hände von einem
 Mund hält (Nachschreibung des Waldhornes).

Abb. 15: *Stai si Gion Paul de Flem!*, ges. von Pfarrer Martin Gartmann, Laax 1939

In der Aufnahme wird nur dieser Teil gestaltet. Für den zweiten Teil der Geschichte, der in einer Textvariante erzählt wird, wo die Flimser mit einer List die entführten Kühe zurückholen, bestehen keine musikalischen Belege.³⁹

Eine einfache Dreiklangmelodie und ein schlichter Sprachrhythmus genügen, um den ganzen Text zu tragen. Die in den Liedern immer wieder anzutreffende Alphornmelodik ist bei diesem Beispiel besonders ausgeprägt. Die Rhythmik hat Signalcharakter und die verschiedenen Tonaufnahmen weisen alle ein eher schnelles Tempo auf, um die Hast, die Eile resp. die Hektik des Geschehens auszudrücken. Am Schluss, als eine Art Coda, folgt eine getragene Linie als Imitation des Alphorns, die mit geschlossenen Lippen zu singen ist. Bei allen Tonaufnahmen wird dieser Schluss sehr langsam interpretiert und rundet losgelöst vom Metrum des ersten Teils das Lied ab.

Bei der Suche nach anderen Versionen von *Gion Paul de Flem* konnte eine weitere interessante Fassung gefunden werden, welche aus nur einer einzigen Strophe besteht und den Titel *Tras l'aurora tuna la tiba* (s. Abb. 16, S. 44) trägt. In diesem Lied wird das Motiv des Kuhraubs inhaltlich fast identisch ausgeführt. Da spricht man aber von den Schweizern, welche die Kühe über den Kunkels ins Schweizerland wegführen.⁴⁰

Die Melodie, wiederum eine Tiba-Melodie⁴¹, kreist um das immer gleiche Motiv. Im Notenmanuskript von Tumasch Dolf erkennt man zudem noch einen Taktwechsel und einen Interpretationshinweis bezüglich Fermatenbildungen. Es wäre sicherlich eine lohnende Aufgabe für Alphornspezialisten, die verschiedenen Melodien miteinander zu vergleichen und zu analysieren.

39 *Chresthomatie II*, S. 341 – *Stai si scarvon Gion Paul marvegl!*

40 *Ils svizzers ein ius, ils svizzers han priu nossa vacca brina gronda tut il muvel suenter ora Cunchels oragiu, giu il Svizzerland.*

41 Die Tibas (Alphörner) in der Surselva sind nicht identisch mit den allgemein bekannten langen Alphörnern und unterscheiden sich auch in Tonumfang und in ihrer Naturtonreihe. Im Museum regional Surselva in Ilanz sind verschiedene Tibas ausgestellt.

181. *Tras l'aurora tuna la tiba.*
 ges. von Josua Toggwiler, Baubachsch. Chur
 24. Juni 1931.
 Abgenommen von seiner Grossmutter Barbara Cunfermann
 von Tomils.

Tras l'aurora tuna la tiba: Lea-va, le-va fin Tail Ja
 Fluss! No wis-pas en air, ils wis-pas haur grant nou-ra, ouc-ca br-va
 grande dit il au-vel d'au-ra, br-va br-va, ouc-ca br-va, fin, qui-ils
 br-va - - - - - pas laud.
 Josua Toggwiler

Abb. 16: *Tras l' aurora tuna la tiba*, ges. von Josua Toggwiler, Chur 24.6.1931
 Notiz dazu: Übernommen von seiner Grossmutter Barbara Cunfermann von Tomils.

Andere Versionen des Liedes wurden noch in Dalin-Prüz⁴², Scheid⁴³ und in Surin (Pruastg)⁴⁴ aufgenommen. Der Vergleich zwischen den verschiedenen Liedtexten zeigt auf, dass Unklarheit darüber herrscht, ob die Entführung der Kühe über den Segnes- oder den Kunkelspass erfolgt. Die bekannteste und verbreitetste Fassung ist wohl jene mit Pfarrer Martin Gartmann, die auch in Schulliederbüchern Eingang fand. Im Vergleich zu den anderen Melodien wurde hier auf das Festlegen einer Taktart verzichtet.

42 FN, MNB812.

43 FN, MNB243.

44 FN, MNB571.

Canzun d'ujarra - Kriegslied

Tadlei, mes cars Grischunse, vol per ve-quir ple binse ca.
lar de far que-can-e, ca-lar de far puccan.

Lumbrein, 5. Juli 1931.

Sänger: Giacchin Martin Capaul (geb. 1897).

Es jat da Pied von da altem gebürt, al Knack! Es mirat abhang p. f.
 ges' mitn Ehem von Anandig Capaul in da Schule zungun.

Es kann nur jure die 2 ersten Strophen u. Freys nie, albe jurefater von
 Tadlei mes cars Grischunse = u. f. f. nicht oder unter Strophen.

2 lin' es ei regnin la mur's-e

2 ed is' cucurda Franzos-e

2 lin' per far ufarrà-e

2 lin' per far ufarrà.

aus Argentin, Primaty d'adun
 hat d'ur'mann, albe all' m'ist
 als Capaul.

Sein Wtt. von Diet Capaul spate in den Toren & Hoepfen.

Deumwin. Chronomoni. I, S. 401, Weitin II, N° 56 (eine andere abhin)

Sicht auf Amali II, 292 das Schanen. Nord-Land, wo d'um

2 in vielen Strophen auftritt. Ferner zum. Frey. 11. 3. 1017 N° 184

Tadlei mes cars Grischunse, dann abhangt als l. 931 des gleichen

Denken N° 141, 142, 146, 147. (2 alle Phrasendring die angewandte Nummer 814
 findet es für Mauerhund!)

Abb. 17: *Tadlei, mes cars Grischunse*, ges. von Giacchin Martin Capaul, Lumbrein 5.7.1931, mit Anmerkungen von Hanns in der Gand. In dieser Aufzeichnung sind lediglich acht Strophen festgehalten.

Dieses historische Erzähl lied bezieht sich auf ein ganz konkretes Kriegereignis, nämlich das Gefecht des surselvischen Landsturms gegen die französischen Truppen am Oberalp im März 1799. In der Sammlung figurieren einige weitere Kriegslieder.⁴⁵

Inhalt

Mitten in der Woche läuten die Glocken Sturm, und die Wehrpflichtigen sammeln sich in Ilanz.⁴⁶ In der Nacht zieht man nach Disentis, wo es bald gilt, gegen die Franzosen zu kämpfen. Eine Gruppe der Angreifer wird vernichtet, eine andere in die Flucht geschlagen und verfolgt. Auf der Passhöhe setzen sich die Franzosen zur Wehr und töten einige der Verfolger. Bei diesem Gefecht ist ein junger Mann aus Luven tödlich getroffen worden. In der Sterbestunde spricht er seine Eltern, seine Schwester und seine Braut an und bittet sie, um ihn nicht zu trauern, da er ja in die Seligkeit eingegangen sei.

In der *Chrestomathie* steht eine andere, schlichtere Melodie, und vermutlich ist diese Fassung auch die ältere.

Udits, tgei ch'ei daventa steht im Zusammenhang mit dem gleichen Ereignis. In der zweiten Strophe werden die Franzosen und Mustér (Disentis) erwähnt.

Moderan. (Vgl. I. p. 401, Canzun da la Guerra d'ilg Culm Dussera.)

O, Vos mes Chars Grischun-se, Cur leita Vos ngrir pli Bun-se. Ca-lar da far poz-can. Ilg Sen-ger nus Ca-ri-ge Bein Cun la Tor-ta-si-a, Sco nus vein Me-ri-tan.

Abb. 18: *O, Vos mes Chars Grischunse*, aus der *Chrestomathie*, Band III, Liedanhang, S. 14

45 Unter den 12 Kriegsliedern befindet sich auch *Malbruc e ia en ghera* in mehreren Varianten.

46 Cristian Collenberg: *Wandel im Volkslied*, S. 167.

38. Udits, tgei ch'ei daventa.

ges. v. Margreth Caflisch, Trinsermühle
30^{te} März 1799.
pt. 1869

1. U dits, tgei ch'ei daventa, i-n-a-mo-ri-um-um, ch'ei pre-
mu-ka. ch'ei la ci du stions tie cañ. E hüt la gheit eir-re-va, e
hüt en-se-mel que-va bur-gent e rü-ger-ent.

| | |
|--|--|
| 2. Ipl ei vequie las novas, I'n enumber ils francois. Och ch'ei n'os vain stion in. A tükka mety n'os, n'os van Och a Minker rivavan In n'ra avout gis. | 3. Bein andadens vichhainca, Bein enden n'os ploumca, El hüt spitzon vequand. Els san bur ear vequie, Els hüt p'ch'ei de finge Etschiet se sagidate |
|--|--|

.....

Schildert, wie die Trinser im März 1799 den Oberländern zur Hilfe gegen die schon im November gegen die Franzosen kochenden, wahrscheinlich 20-30 Strophen.

Abb. 19: *Udits, tgei ch'ei daventa*, ges. von Margreth Caflisch, Trinsermühle 30.5.1931. Anm. von T. Dolf: Schildert, wie die Trinser im März 1799 den Oberländern zu Hilfe zogen und ihnen im Kampf gegen die Franzosen beistanden. Wahrscheinlich 20-30 Strophen.

In diesem Zusammenhang sei auf die Notizen von Hanns in der Gand verwiesen; er stellt fest, dass bei der Vortragsmanier in alten Liedern sowohl in Pruaastg bei Arquisch wie im Schamser Mordlied⁴⁷ altertümliche Züge zu beobachten sind (Wortdehnung, e-Paragoge, archaische Lautformen).

Im Zentrum des Liedes und seiner Versionen steht das kriegerische Ereignis. Die melodischen Trägerelemente dagegen sind einmal mehr auswechselbar und passen sich dem Text an.

Die Melodie aus Trin Mulin (Trinsermühle) *Udits, tgei ch'ei daventa* beginnt wie das berühmte Schamserlied *O vé, tgei trulias novas*⁴⁸.



Abb. 20: *Udits, tgei ch'ei daventa* (Kopfmotiv)

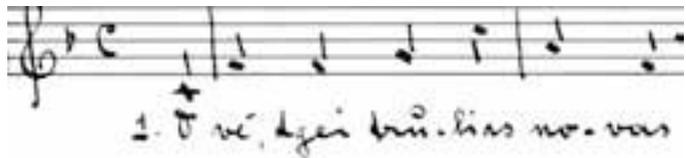


Abb. 21: *O vé, tgei trulias novas* (Kopfmotiv)

Die Fortsetzung erinnert teilweise an die Version aus der *Chrestomathie*. Die beiden Liedaufnahmen mit der Sängerin Margaretha Cafilisch liegen knapp zwei Wochen auseinander und zeigen, wie stark melodische Motive wirken können. Die hier besprochene Melodie wird hingegen auch als Weise für andere Lieder verwendet. Die melodische Version von Lumbrein *Tadlei, mes cars Grischunse* findet man im Lied *Ei era ina biala matetta*.

Hanns in der Gand vermerkt auf dem Notenblatt die Bezeichnung Klosterlied und weist auf die deutsche Volksballade *Graf und Nonne* hin.

47 Vgl. oben, S. 45 und S. 56 (Moritaten über den Schamser Mord).

48 FN, MNB219.

193

Ei era in biala matteta, che ma va des in plan.
 o-ra, alla in-ta van, alla antea-pan in gonnea carar-
 lie je may k'k'nyagf.

Klosterbuch
 vngf. d'nyg' S'rafn'k'k'...

Disentis 30.3.1938.

Sängerin: Maria Petschen.

Sie hat das Lied von ihren Müttern gehört. Es würde lie
 Toton maufen an k'ente mitg'nyagf.

Disentis hat i. d. Rom. Fond. 11. Seite 736 - 3 Tänzungen, die andere
 Seite 735, ist eine andere.
 Vorlage Seite 653 (Vim d'ade); 741 (Primaty d'ade)

Zwei Weise: Die Petschen sollte, must die Weisen zu tief an,
 im Singen zu andern Sängen in Sengenien, die wir romanen.
 Was wir einmal zu tief für, oft Strohlege, dann ging wir ab in 11
 fininden. Die erste Stropha sang wir nur in A dur, die andere
 in C. Das Lied für ein eigentof Stropha für Stropha aufgenessen
 werden sollen, eine die Weisheit der Sitten für die darzustellen.
 Mir war ab die Zeit zu kommen, den für die ganze Sange
 k'nyg'nyagf.

Weisen
 30
 I, 6.

Abb. 22: *Ei era in biala matteta*, ges. von Maria Petschen, Disentis 30.3.1931⁴⁹

Interessant ist auch die Notiz⁵⁰, dieses gleiche Lied sei auch oft bei Totenwachen für Kinder gesungen worden.

Beim Vergleich zweier Notendokumente aus den Jahren 1931 und 1932 wurde eine melodische Differenz festgestellt. Es handelt sich um den Oktavsprung in der zweiten Zeile. Bei der Version *Ei era ina biala matetta*⁵¹ notiert in der Gand einen (ungewohnten) Sprung einer kleinen None. Beim Nachhören von der Pilaphonplatte aus dem Jahr 1938 sang Maria Petschen die drei Strophen des Liedes immer mit einem Oktavsprung.



Abb. 23: *Ei era ina biala matetta* (Detail, Ausschnitt)

Es ist durchaus denkbar, dass die Sängerin im Jahre 1932 nicht ganz eindeutig rein gesungen hat, denn die Notationen von Hanns in der Gand sind immer genau.

Neben dem Oktavsprung ist der vorangehende, fallende Melodiegestus (fallender Dominantseptakkord, zweite Umkehrung) in beiden Versionen (Lumbrein und Disentis) vorhanden.

Solche melodische Wendungen sind eher selten anzutreffen.

Gegenüberstellung

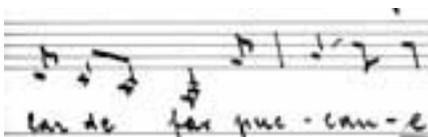


Abb. 24: Ausschnitt, Lumbrein
Tadlei, mes cars Grischunse (in G-Dur)



Abb. 25: Ausschnitt, Disentis
Ei era ina biala matetta (in C-Dur)

⁵⁰ Vgl. oben, S. 49

⁵¹ FN, HR5288, B1.

Sai buca nu' ir – Moritat

Sai buca nu' ir, sai buca mea tar, rumanu el meu sai
 buca cufar, rumanu el meu sai buca cufar.

Disentis, 8.5.1931.

Sängerin: Maria Petschen.

Ve maş năş, sau năş năş de bucată în rumanu el meu
 năş an fărăş năş:

In tărătăş năş năş năş năş năş năş.
 Mo fărăş năş năş năş năş năş.
 [măş]

NB J. Disentis. Rom. Folcl. 11, S. 728. Weise N° 35
 Ext. Böhm. I, 612-617ad. Rumanian.

Zur Weise: 'Kann man nicht die Melodie
 geb.'!

möglichstweise für die Petschen diese Melodie gemacht, die Disentis

Prings: aka für eine der drittelgung u. läuft
 dann nur den Melodie auf!

Siehe Späte Weisen u. Werke:
 S. 753, 787; 1080-f; 1091.

265

Abb. 26: *Sai buca nu' ir*, ges. von Maria Petschen, Disentis 8.5.1931 (mit Anmerkungen von Hanns in der Gand)

Zur Gruppe der Erzähllieder gehören die Moritaten, von denen sieben Beispiele in der Sammlung zu finden sind.

Das bekannteste ist vermutlich das Lied der Rabenmutter oder Mordmutter. Neben der Melodie aus Scheid gibt es noch schlichtere Versionen aus der Surselva. Die bekannte Sängerin Maria Petschen kann sich jedoch nicht mehr an die Strophen erinnern, und die Anmerkung von Hanns in der Gand weist auf eine deutschsprachige Melodie hin, *Han amene Ort es Blüemli gseh*.

Weiter findet sich in der Liedersammlung das gleiche Lied in Schlans, welches aber direkt mit der zweiten Strophe *Damaun marvegl vi jeu levar* beginnt. Die Melodie ist aber ganz anders, und wie in der Gand schreibt, habe die Sängerin Marionna Rothmund die Weise von einem Dienstmädchen aus Dardin gehört. Eine weitere, melodisch eigenwillige Version des Liedes hat Tumasch Dolf in Trin notiert, doch auch bei dieser fehlt das vollständige Strophenmaterial. Und dann existiert noch die melodisch sehr interessante Version aus der *Chrestomathie*, auf die Hanns in der Gand in seinen Anmerkungen hinweist.

35.
(Vgl. II. 72, p. 328.)

Russisch.

Sai buc nu' ir, sai buc nu' star, Ru - aus el
mun sai buc eu - far.

The image shows a musical score for a Russian song. It consists of two staves of music in 3/4 time. The first staff contains the melody for the first line of the lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The lyrics are written in German transliteration below the notes. The score ends with a double bar line.

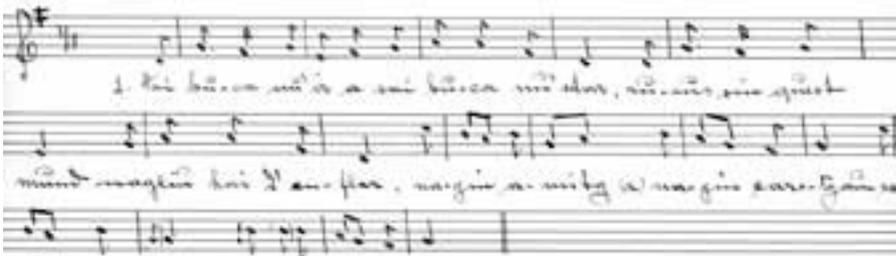
Abb. 27: *Sai buc nu' ir*, aus der *Chrestomathie*, Band III, Liedanhang, S. 10.

Die Weise aus Scheid ist im Vergleich zu den anderen melodisch anspruchsvoller und daher auch schwieriger für die mündliche Verbreitung. Sehr ähnlich ist die Trinser Melodie, nur fehlen dort die charakteristischen Punktierungen der Variante von Scheid. Bei den anderen Versionen ist einzig der 3/8- bzw. 6/8-Takt erhalten. Anhand dieses Liedes kann man die verschiedenen Zerfallserscheinungen untersuchen.

Nachstehend (S. 54) die vollständige Version von 1931 aus Scheid.

125. Sai buca nua ir.

ges. von Nina Battaglia, Scheid
 23. Juni 1931
 -geb. 1913.



faa muii sar (ita) sa muii sa sa muii.

- | | |
|---|---|
| 1. Damaia va jiu saruget laras Al e ept giumit ad d'el d'el saruget. | 2. Eita saruget ad muii saruget, Al ha la muii muii saruget ad muii saruget. |
| 3. Al saruget ad muii saruget saruget, Muii saruget ad muii saruget saruget. | 4. Al saruget ad muii saruget saruget, Muii saruget ad muii saruget saruget. |
| 5. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. | 6. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. |
| 7. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. | 8. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. |
| 9. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. | 10. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. |
| 11. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. | 12. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. |
| 13. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. | 14. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. |
| 15. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. | 16. Al saruget ad muii saruget saruget, Al saruget ad muii saruget saruget. |

Abb. 28: Sai buca nua ir, ges. von Nina Battaglia, Scheid 23.6.1931

Text

1. Sai buca n'ir a sai buca nu' star,
ruaus sin quest mund nagliu hai d'anflar,
nagin amitg a nagin carstgaun,
sa far miu cor (i)'na mes'ura saun.
2. Damaun vi jeu mervegl lavar,
ad î egl guault ad utschels sagitar.
3. A cur ca jeu egl guault vegneva,
udevel in uffont, che fetg bargeva.
4. Miu car uffont, tgi mai hai pertgirau,
ca nagin tiers han tei migliau?
5. Il Segner ha mei pertgirau,
ca nagin mal mi ei scuntrau.
6. Damaun vi jeu marvegl star si
a sin las nozzas da mia mumma ir.
7. A cur ca jeu en stiva riv'ent,
scha vi jeu tuts far bevegnet.
8. Seits bevegnet vus nozzadurs,
a leu la mia mumma ch'ei sper il siu spus
9. Co ascas tim ei tia mumma numnar,
vezzas buc, ch'jeu asc tschupi cotschen purtar.
10. Ti ch'eis cun treis uffonts schau far,
scha s'odas begn en tschupi cotschen purtar.
11. Gl'emprem has ti en l'aua purtau
e l'auter has ti sut in suitg sutterau.
12. A mei has sut en petg putau
cun scorzas a roma has mei curclau.
13. Allur' ei il nausch en stiva rivau
ad ha ad ella pil maun pigliau:
14. Nus autras nozzas lein salvar
in outra terra vi jeu mussar.
15. In outra terra in auter stand,
nus lein passar tras Engelland.

Als ein Jäger in den Wald kommt, hört er das Weinen eines kleinen Kindes. Er spricht dieses an und erfährt, dass es schon lange hier sei; Gott habe es vor den wilden Tieren beschützt. Morgen will das Kind zur Hochzeit seiner Mutter gehen. Es grüsst die Hochzeitsgäste und spricht die Braut als seine Mutter an. Diese sagt darauf, sie könne nicht seine Mutter sein, da sie ja einen Kranz trage. Sie habe aber drei Kinder beseitigt, das erste ertränkt, das zweite vergraben und das dritte im Wald versteckt, beschuldigt das Kind die Braut. Satan kommt zur Türe herein und führt die Mutter in die Hölle.⁵²

52 Christian Collenberg, Wandel im Volkslied, S. 66.

Ûn joven nov pér

Ûn juven nov pér ist ein anderes Moritatenlied aus dem Engadin und aus dem Münstertal und beschreibt den Selbstmord eines Liebespaares. Hier verhindert die Mutter die Beziehung des Sohnes zu einem ärmeren Mädchen. Sie kaufen sich Pistolen und begehen gemeinsam Selbstmord. Auf ihren Gräbern wachsen Muskat und Zimt.⁵³

39. O vé, tgei tristas novas.
 Ges. v. Margreth Cafilisch, Trinsermühle
 18. Mai 1931.
 pb. 1663

O vé, tgei tristas novas, tgei an da mualas nov, ras ei da von.
 kund an fahret, ei da von - das an fahret.

3. En q'om schoty-achis-antina
 Si d'antata en niss ginnia
 In d'anti spindes saving.

Schilke im Morit Moritz Friedhofs von
 seiner Frau 1891. Schilke

Abb. 29: *O vé, tgei tristas novas*, ges. von Margreth Cafilisch, Trinsermühle 18.5.1931

Aus dem Schams ist ein weiteres Moritaten-Erzähl lied bekannt. *O ve tgei tristas novas* schildert den Mord Moritz

⁵³ Bei einigen Versionen steht *chanella* = Zimt, bei anderen *chaminella* = Kamille; siehe auch in *Annalas* 7(1892), S. 49.

Grischotts an seiner Braut im Jahre 1831. Dazu sind in der *Chrestomathie*⁵⁴ die Melodie und 110 Strophen aufgenommen.

Inhalt

Zwei junge Verlobte aus dem Schamsertal sind übereingekommen, miteinander nach Andeer zu gehen, um dort einen Hochzeitstermin festzulegen.⁵⁵ Der Bräutigam wartet auf das Mädchen an einer abgelegenen Stelle, statt es aber nach Andeer zu führen, stösst er es über einen Felsen hinunter. Später stellt es sich heraus, dass das Mädchen schwanger war.

Der Mörder wird gefasst, und das Kreisgericht muss ihn aburteilen. Er bekennt öffentlich seine Schuld und stirbt in Reue und Hoffnung auf Verzeihung (Abb. 30, S. 58).

Anleihen aus dem deutschen Liedgut

Dank der genauen Analyse der Liedersammler und der Herausgeber der *Consolazium*, Alfons Maissen und Werner Wehrli, findet man immer wieder Hinweise auf deutsches Liedgut. In der *Consolazium* I (S. 345) ist ein Verzeichnis von 79 Liedern aus fremdem (meist deutschem) Sprachgebiet angelegt, die in den Melodien ganz oder bruchstückartig wiederkehren. Diese Lieder sind zum grössten Teil weltlichen Charakters. Hanns in der Gand verweist in der *Consolazium*⁵⁶ auf die Melodie *Es ritten drei Ritter zum Tore hinaus*. Diese Melodie findet sich im Lied *O sogns patruns en ault'honor*, das offenbar bei Totenwachen für Kinder gesungen wurde.⁵⁷

Im Engadin erscheint die gleiche Melodie im Lied über das Mädchen und den Kesselflicker (Abb. 31, S. 59).

⁵⁴ *Chrestomathie* II, S. 403.

⁵⁵ Cristian Collenberg, *Wandel im Volkslied*, S. 71.

⁵⁶ *Consolazium* I, S. 249.

⁵⁷ [...] Von wem sie (die Sängerin Maria Petschen aus Disentis) das Lied hat, weiss sie nicht mehr, aber bei Totenwachen der Kinderleichen wurde es gesungen. *Consolazium* I, S. 248.

Pasqual LA C-5 109

Dardin MC A (gleiche Sängerin wie bei 107) M 2.1.30 Pl 112 b

~~MC 2-3 109 b~~ (Bei der Wiederholung eingeklammerte Noten)

Surin (Pruesta dado) C GC-3 6.6.31

ault ho-nur o

O sogns pa-truns en ault^o ho-nur, o sogns,
de nos-sa tia-ra tar-li-schur, o sogns, sur

ro-sas gel-gias dat da-ried la ves-sa son-ta-

o sogns, o sogns de Diu.

o sogns, o sogns de Diu.

o sogns, o sogns de Diu.

dat bien fried, o sogns, o sogns, o sogns!

Abb. 30: O, Sogns patruns, ges. von Mengia Culastia Albrecht, Dardin 10.6.1931; Conso-laziun (Version f)

No.50. Il chalderer. Chantà avant tras
 donna Tina Denoth,
 Gniva chantà a Tschlin. Tschlin.

(20)

Ad eir' ti - na vou - ta ün chal - de - rer, j - o - dé ! Id
 eir' ti - na vou - ta ün chal - de - rer chi vai - va vö - glia
 da's ma - ri - dar, j - o - dé, jo - dé, jo - dé.

2. O giunfra prinsessa, nu voul'la siglir, jodé
 O giunfra prinsessa, nu voul'la siglir,
 nu voul'la siglir üna trais-cha cun mai, jodé
3. E mincha pass, cha la giuvna faiv' jodé
 e mincha pass, cha la giuvna faiva
 il chalderer la dumandaiv' jodé
4. Intant siglittan infin las dudiesch, jodé
 intant siglittan infin las dudiesch
 ed eiran tuots duos marus e marus' jodé
5. Intant siglittan infina l'ün' j-odé
 intant siglittan infina l'üna
 ed eiran tuots duos bain da perün' j-odé
6. Intant siglittan infin las duos, j-odé
 intant siglittan infin las duos
 ed eiran tuots duos già spusa e spus, j-odé
7. Intant rivettan infin sün pert, j-odé
 intant rivettan infin sün porta
 ed inscuntrettan seis giuven frar, j-odé
8. Intant rivettan infin sün s-chal, j-odé
 intant rivettan infin sün s-chala
 ed inscuntrettan a seis bap, j-odé

mel. trent.

No. 50. 1949

Abb. 31: *Il chalderer*, ges. von Tina Denoth, Tschlin 1949

Die Version von Tschlin, aufgenommen von Gian Gianett Cloetta im Jahre 1949, weist 11 Strophen auf und bildet eine vollständige Fassung des Liedes *Der Kesselflicker und die Prinzessin*. Cloetta verweist in einer Anmerkung auf den Text in den *Annalas*.⁵⁸

Inhalt

*Ein heiratswilliger Kesselflicker fordert ein Mädchen, das er mit Prinzessin anspricht, zum Tanz auf. Während sie tanzen, bestürmt er sie mit Heiratsanträgen. Es gelingt ihm, das Mädchen zu betören, und nach einigen durchtanzten Stunden sind sie ein Paar geworden. Im Hause des Mädchens begegnen sie nacheinander dem Bruder, dem Vater und der Schwester. Diese fordern die Frau des Kesselflickers auf, jetzt eine andere Schürze anzuziehen: statt der weissen eine schwarze, statt der seidenen eine hässliche.*⁵⁹

Ähnlich wie *Der Fähnrich und die Tochter des Barons* (*Ad eira üna vouta ün bandirel*) thematisiert das Lied das Motiv ungleiche Partner. In der Liedersammlung Maissen sind vier Versionen dieses Liedes zu finden; alle stammen aus dem Engadin.

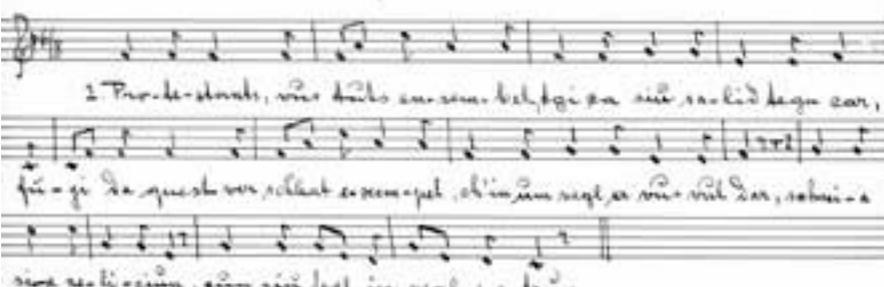
Protestants, vus tuts ensembel (Protestantenlied) – Religiös-politische Polemik

Das hier besprochene Lied ist eines jener nicht sehr häufigen Fälle, wo bestimmte Personen beim Namen genannt werden. Dieses Protestantenlied hat auf jeden Fall eine beachtliche Verbreitung gefunden und eine gewisse Zeit überdauert. Das mag einerseits an der Anlage des Textes liegen (Konfessionspolemik!), aber auch die klare, starke Melodie, der feste Puls und der wirkungsorientierte Charakter mögen dazu beigetragen haben.

⁵⁸ *Annalas* 14(1900), S. 275.

⁵⁹ Cristian Collenberg: *Wandel im Volkslied*, S. 59.

119. Protestants, vos tuts ensembel.
 Ges. v. Nani Capadrut, Dalin-Prüz
 22. März 1931
 geb. 1843



1. Pro-tes-tants, vos tuts en-sembel, tgi en s'it, sa-let degn car,
 fii-ji de quest vos s'eliet ex-cep-tel, et in s'it regl er vus vut dar, sobui-a
 sine re-li-gi-um, eam s'it feyl, in regl pa-trum.

2. Monsi Decan le Lige Guincha
Baltisar de Castellberg,
 Fa en ses v'itlo j'is figurias
 D'is bo-l'and e mal-pur-bat,
 Sobuia via reli-gi-um,
 Eam s'it feyl, in regl pa-trum

3. Et si per vus regine parva,
 Tils pupels reger g'endogon,
 Ca q'ies s'om si p'uis de messa
 Et fa finis d'esse soing.
 Tenet q'ien faty om per sans,
 Alouca ver regine affons.

Ab. Decan B. Castellberg brato wabroschiel d' in XVIII. Jalohundert
 p'ome k'alt'isch'el' G'laub' er über. D'ausf' ant'eb'ant' ob'iges
 Lied. Das k'ann' v'ollst'ändig' sein' k'ann'.

Abb. 32: *Protestants, vos tuts ensembel*, ges. von Nani Capadrut, Dalin-Prüz 22.6.1931

1. Protestants, vus tuts ensembl,
tgi ca siu salid tegn car,
fugi da quest ver schleat exempel,
ch'in um vegl a vus vul dar,
schneia sia religiun,
cun siu feagl, in vegl patrun.

2. Staus decan' la Ligia Grischa
Baltisar de Castelberg⁶⁰,
fa en ses vigls gis figuras
d'in balurd e malperdert,
schneia sia religiun,
cun siu feagl, in vegl patrun.

3. Gl'ei per nus negina persa,
pils papals negin gudogn,
ca que um ei gnu da messa
a fa finta d'esser soing.
vessel quei fatg ven pér onns,
avonca ver nagin affons.

Bei der Suche nach ähnlichen Liedern konnte in der Datenbank ein weiteres Lied gefunden werden, welches der Sammler Tumasch Dolf als *politisch-religiöse Satyre* aus dem Jahre 1847 bezeichnet. Es ist das 16-strophige Lied von Tarasp (*Chanzun da Tarasp*), im Jahre 1932 in Sta. Maria, Münstertal, von Cathrina Gross-Ritter gesungen.

Inhalt

Das Lied, das die katholischen Tarasper beschimpft, spricht aus der Sicht der (protestantischen) Bewohner von Scuol. Im Liedtext werden die Namen Giamara (Tarasper Geschlecht) und Ochsenbein erwähnt. Unter Dufour und mit Hilfe eidgenössischer Truppen wolle man das Pack (canaglia) vertreiben. Sie möchten sich doch mit denen aus Müstair (einzige katholische Gemeinde im Münstertal) zusammentun.

⁶⁰ Anmerkung von Tumasch Dolf: Decan B. Castelberg trat wahrscheinlich im XVIII. Jahrhundert zum katholischen Glauben über. Darauf entstand obiges Lied, das kaum vollständig sein kann. Vgl. Castelberg, Baltasar de, 17.5.1748 in Illanz, † 10.10.1835 in Illanz, reformierter Pfarrer, um 1825 konvertiert zum katholischen Glauben, in *Lexicon Istorico Retic*, www.e-lir.ch.

Das Lied soll nach Angaben von Dolf unveröffentlicht sein.

Bei näherem Hinsehen erkennt man die gleichen Melodiebausteine wie im Lied *Tadlei, mes cars Grischunse* oder in *Ei era ina biala matetta*⁶¹. Wie konnte die Melodie von der Surselva ins Engadin oder umgekehrt wandern? Eine spannende Frage, die hier nicht beantwortet werden kann.

Die entsprechenden Ausschnitte mögen die Zusammenhänge illustrieren.

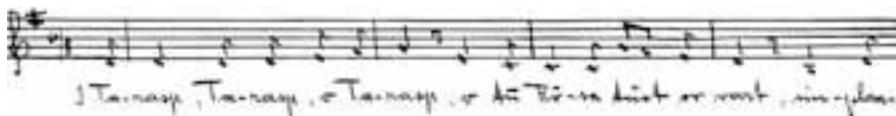


Abb. 33: *Tarasp, Tarasp* (Ausschnitt, erste Zeile)

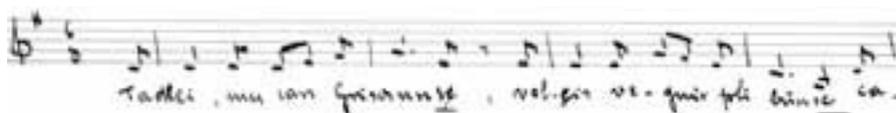


Abb. 34: *Tadlei, mes cars Grischunse* (Ausschnitt, erste Zeile)

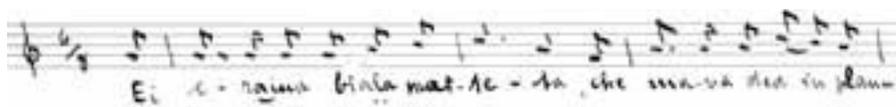


Abb. 35: *Ei era ina biala matetta* (Ausschnitt, erste Zeile)

Die Gegenüberstellung zeigt sehr deutlich, wie dieselbe Melodie immer wieder mit einem anderen Text anwendbar ist. Diese Erkenntnis aus der Feldforschung entspricht dem, was man in der Volkslied-Singpraxis sehr häufig antrifft. Vereinfacht gesagt: Die Texte werden neu geschaffen, die Melodien hingegen werden übernommen, variiert und dem Text angepasst. Gelegentlich werden musikalische Motive vertauscht oder solche aus mehreren Liedern miteinander verbunden. Das melodische und rhythmische Grundgerüst muss sich dem Text unterordnen und wird durch Dehnungen oder Verkürzungen verändert.⁶²

61 FN, HR5288, B1.

62 *Consolazium I*, Register, Melodienverzeichnis, S. 309-343.

Eine Ballade in deutscher Sprache – *Die Judentochter*

In den Notenmanuskripten befinden sich 31 deutschsprachige Lieder. Weil Text und Melodie bei solchen Liedern oft gut belegt sind, nehmen die hier dokumentierten Aufnahmen den Stellenwert von Varianten ein. Dabei könnte man untersuchen, in welchem Grad die übernommenen Lieder von den Singenden zurechtgesungen wurden.

Den Text zum Lied *Die Jüdin* notierte Hanns in der Gand im Jahre 1933 aus dem Liederbuch von Giachen Antoni Caduff in Schlans. Diese sehr populäre Ballade ist in zahlreichen Varianten belegt. In der Ausgabe der erzählenden Lieder von Röhrich/Brednich⁶³ werden drei Varianten publiziert, welche die weite Verbreitung, aber auch die im frühen 20. Jahrhundert im ganzen deutschen Sprachgebiet gängige Liedform aufzeigen. Die vorliegende Version kommt der Variante c⁶⁴ am nächsten.

Aus der Gegenüberstellung mit dieser Fassung gehen die typischen Abweichungen hervor, wie sie in einem mündlich verbreiteten Lied häufig vorkommen, zum Beispiel Schiffer für Fischer. In keiner der hier abgedruckten Varianten kommt die 11. Strophe vor.⁶⁵

63 Lutz Röhrich/Rolf W. Brednich: Deutsche Volkslieder. Band I. Erzählende Lieder. Düsseldorf 1965, S. 191–199.

64 Ebenda, S. 194.

65 Siehe FN, MNB334.

Die Jüdin (von G. A. Caduff, Schlans, 1933)

1. Es war einmal ein Jüdin,
ein wunder schönes weib,
si hatte eine tochter.
zum tot war si bereit
2. Ah, mutter, libe mutter,
wi schmerzt mein kopf so ser,
darf ich dem se entlanghen
ein veil spaziren gehen?
3. Ah tochter, libe tochter
alein darfst du nicht geen,
nimm deinen junghen bruder,
der wirt schon mit ihr gheen.
4. Ah, mutter, liebe mutter,
mein bruder ist noh ein kint,
er pflügt ja alle blumen,
di an dem veghe sind.
5. Di mutter ging zu bette,
di tochter ghing allein,
da traf si einen schifer,
der in dem cane sas.
6. Ah schiffer, liber schiffer,
was tust du hier allein?
Ich suh einen jungen prinzen,
er sol ertrunken sein.
7. Da zog si aus dem finger
ein ring fon diemant,
nim es zu dein gedenken,
es sol dein eigen sein.
8. Da zog sie ab fon halse
eine cete schwer fon gold,
und gab si es dem schifer,
der caufte si sein brot.
9. Da sprang si auf di mauer
und sprang im stilen se,
ah, liber fater und mutter,
wir seen uns nimals mer!
10. Und als man si gefuden,
di beid e hant in hant,
des prinzen hals umschlungen
mit irem har man fant.

11. Ein glochein hört mon clingen,
so traurig unt so ve,
man trug zur evigen rue,
das beid gelipte par.

Hanns in der Gand merkte am Schluss des Liedes an:

[...] Beispiel der Textzerstörung auf dem Weg von Schwaben ins Bündnerland.

Beispiel der Textzerstörung auf dem Wege von Schwaben ins Bündner Ob- u. Nidland.

Abb. 36: Textzerstörung

The image shows two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff contains the melody for the first line of the song, with the lyrics 'Es war ein-mal ei-ne Jü-din, ein wun-der-schö-nes Weib,' written below. The second staff contains the melody for the second line, with the lyrics 'die hat-te ei-ne Toch-ter, zum To-de war sie be-reit,' written below. The lyrics are written in a way that suggests a process of text corruption or 'text destruction' as the song is adapted to a different dialect or region.

Abb. 37: *Es war einmal eine Jüdin* (deutsche Originalfassung, Version c).⁶⁶

Die Melodie (Notiz [...] Nur die Weise wurde aufgenommen) erfasste Hanns in der Gand bereits 1931 von Maria Petschen, welche das Lied von ihrer Schwester und ihrer Cousine gelernt hatte.

Auf dem Notenblatt ist noch eine andere Anmerkung zu lesen:

[...] Aus diesen deutschen Liedern geht sehr schön hervor, wie die Weise natürlich in einem fremdsprachigen Gebiet viel besser erhalten bleibt d.h. wie universeller die Tonsprache ist.

Es war einmal eine Jü. din, an einen Hofen
 Weib, sie hatte eine Tröfchen, für To. demer sie be - rief.

Maria Petschen

Disentis, 4.4.1931.
 Sängerin: Maria Petschen.

Das Lied, ragen ihre Stimme in ihre Stimme (Anna Petschen).
 So fast es mich etwa 27 Jahren geliebt. Der Text ist im fremdsprachigen
 Gebiet nicht so gut erfüllt.

Das Lied, ragen die Stimme ist ein gut
 zu hören, vor der Versammlung
 in einem fremdsprachigen Gebiet
 viel besser, erfüllt. d.h.
 wie man es in der Tonographie
 ist.

Ich gebe mich die nächsten Jahren demselben.

134

Abb. 38: *Es war einmal eine Jüdin*, ges. von Maria Petschen, Disentis 8.4.1931

Bei der Gegenüberstellung der Originalfassung mit der Version von Maria Petschen lässt sich die melodische Übereinstimmung deutlich feststellen.

Nachklang weitverbreiteter deutscher Melodien: *O Strassburg*

Dieses äusserst populäre Lied, das schon im Sesenheimer Liederbuch von 1771 belegt ist, erscheint in der Sammlung als Version mit einem romanischen Text aus Trin.

45. O Strassburg.
 Ges. v. Margreth Caflisch, Trinsermühle
 30. Mai 1931
 geb. 1869

1. O Strassburg, o Strassburg, bi mes-vo-gl'iois mar-cant, lei ai gnin
 mess on force in vos lo-uis schill-Dant, lei ai gnin mess on force in
 vos lo-uis schill-Dant

2. Tien il papibain
 In mimm'iss vari:
 Cos papibain dai per
 Tropei, mmi fegl a mi.

3. Tien fegl, con mimm'iss
 Tropei se buc vequis,
 El str per sia postie
 In quimm'iss, vequis.

Abb. 39: *O Strassburg*, ges. von Margreth Caflisch, Trinsermühle 30.5.1931

Vor allem Hanns in der Gand verweist in seinen Kommentaren immer wieder auf solche Melodieanleihen aus dem Deutschen.⁶⁷ Nach der gleichen Melodie wird auch das Lied mit dem Titel *Senza macula concepida* (unbefleckte Empfängnis) in der Version von Alvaschein (Albulatal) gesungen, das in der Gand im Jahre 1937 aufgenommen hatte. Dazu schreibt er:

[...] *O Strassburg*, zurückgehend auf *salti composti*⁶⁸ und [...] Weise verwandt mit *dunna, dunna va a casa*.

⁶⁷Vgl. *Consolazion I*, die Zusammenstellung S. 345-347.

⁶⁸*Salti composti*. Begriff aus der Figurenlehre. Vier akkordisch zusammenhängende Töne teilen sich in drei unterschiedlich grosse Sprünge ein.

Dunna, dunna, va a casa; il t'en va es maladessems!
 Sehe ont esen, ube sal' esen ites salhar, emmises a-ven.
 Eine Frau

Sei, sang die auch Prospe in C dur!
 die andere in G.

Disentis, 30. 3. 1931.

Sängerin: Marie Petschen.

Sei fac dar tri, aifar 'Sotomwaite' gam unten mal gelöst.

2. Decretion Rom. Tong. 18. 716. 3 Fassungen, desine aca
 de Rome des Palors Gallo-Romandes. p. 116, ff: Estoria d'una
 duina ple, in una sauritat. 1. 2 (33) 323, 335, 444, 743.
 Treccat. Hist. de la claus. pop. en trance 59. Sings: la chanson
 de la mort du mari:

Mien pouer Jean est bien malade

Bien malade, Die mees! Nur der Anfang des Gesanges

von Leo, beim Aufsteigen des Triel in - salpe, a la femme:

Deuys: Wyl, Wyl, cellis fer sho. (Schnur, -samige merumbauig bis
 Was, Was, so llet hoangulu.

Zwei Weier

Decretion Wern 34. Sings mit, Wern a Wern geflogen a!

Hin mis: O brophe, O brophe, die alu, schon alle

Salti compon: brophe!

Wag, Romanen 1. 74. folio 200000.

93
 50.

Abb. 40: *Dunna, dunna va a casa*, ges. von Maria Petschen, Disentis 30.3.1931⁶⁹

69 Siehe Tonbeispiel auf CD, Nr. 7.

Zu diesem Lied sind Notenmanuskripte aus fünf verschiedenen Ortschaften in der Surselva und im Schams zu finden. Eine Version ist in der *Chrestomathie*⁷⁰ veröffentlicht. Diese Melodie wurde 1942 von Tumasch Dolf für gemischten Chor arrangiert und herausgegeben, und zwar mit dem Titel *Tgei fortuna ei la mia*. Im Kloster Disentis soll unter dem Titel *Canzun de Matauns* ein Manuskript mit 22 Strophen archiviert sein.⁷¹ Zu einem Abschiedslied mit dem Titel *Adia cara mia*, das textlich wohl auf ein italienisches Vorbild zurückgeht, gibt es eine Aufnahme von 1931 aus Disentis. Daraus geht hervor, dass der zweite Liedteil von *O Strassburg* entlehnt wurde. Es ist ein Soldatenlied, wie auch die angebrachte Anmerkung hervorhebt. Der erste Teil des Liedes wirkt durch die Punktierungen sehr marschmässig (Abb. 41, S. 71).

Dann gibt es noch die Melodie aus Scheid *Ai volv envei, ai volv ennà*, die der deutschen Weise ebenfalls sehr ähnlich ist, obwohl das aufgrund des 6/8-Taktes nicht auf Anhieb erkennbar ist.

Offensichtlich kann die Weise eines Soldatenlieds einem völlig andersartigen Lied unterlegt werden. Der Text wird aus der Sicht des Mädchens gesprochen und sagt, auf eine Kurzform gebracht:

Ach ... ich werde nicht heiraten – Das liegt an den Burschen, denn diese sind dem Tabak und dem Schnaps verfallen und überhaupt eher Schlingel (Abb. 42, S. 72).

70 *Chrestomathie* III, S. 10.

71 Incipit; Volksliederregister DRG.

Maria Pettschen ¹⁸⁹⁴ da Pelschi

A - di - ca, ca - na mi - ca, cas - ma da
da mar - spar, tica re camp ei, mi ca vi - i - ga e
Mi sto chin la - star,

Disentis, 9. 5. 1931.
Sängerin: Maria Pettschen.

Von Soldaten. Nur 1. Strophe.
Siehe Decurion, Rom. Fasz. 71, S. 792.
Am 18. 6. 1931 sagte mir Oberst Soler in Rom, er habe diese Lied
Decurion genannt, er sei seine Neufassung der ital. Vorlage:
Adio, mia bella, adio. (Decurion geht keine andere an!) Es ist
also eine roman. Mundartform des rühmlichen Soldatenliedes
des Torcaner Carlo Bossi

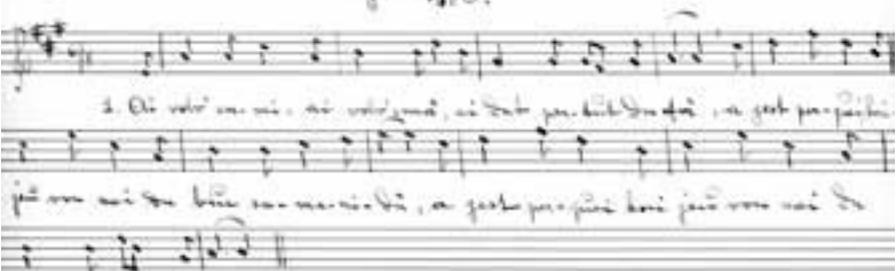
Zur Note: / Vage. o krapfing. o krapfing da wodonin
oip Loris Compositi fröhliche Zeit gewidmet.

S.S. 756 ganz anders wie meine gesungen!
S.S. 797 kühnheit! gleich wie bin.

106

Abb. 41: *Adia cara mia*, ges. von Maria Petschen, Disentis 8.5.1931

189. Ai volv envei, ai volv enna.
 Ges. v. Nina Battaglia, Leland
 28. Juni 1931.
 geb. 1973.



2. Ai volv en vei, ai volv enna, ai dote per bial d'na d'oi, a gorb per p'oi
 p'oi en vei de b'ia en na-ri-oi, a gorb per p'oi b'oi p'oi en vei de
 b'ia en na-ri-oi.

1. In grand d'alei ai vie quest' unna
 De un marid beals mals
 Ma onca pli granda felizitat,
 L'el' el' unna finnanca t'it'ca.

3. In grand d'alei ai vie quest' unna,
 De un marid beals mals,
 Ma onca pli granda felizitat
 L'el' el' unna bevinanca vivens.

4. In grand d'alei ai vie quest' unna,
 De un marid beals mals,
 Ma onca pli granda felizitat,
 L'el' el' unna finnanca paraglians.

Abb. 42: *Ai volv envei, ai volv enna*, ges. von Nina Battaglia, Scheid 23.6.1931

Ein weiteres Mal verweist Hanns in der Gand auf das Lied *O Strassburg* im Zusammenhang mit dem Wettstreitlied *Il vin di all'aua* (Wettstreit zwischen Wasser und Wein), wo der zweite Teil sich an das berühmte Lied anlehnt.

Te vin di all' aua: jen sun pli finche ti;
 mei mienan es ord Val-trina, mei mienan es alla Cadì.
 di.

Miss: 1. alt. tempo,
 Adropting es.

Disentis, 31. 3. 1931.
 Sängerin: Marie Petschen.

idun als Kind geblort. [Gedruckt mit der bene. Text in der
 Musikzeitschrift N° 146].

1. Lana chun risposta:
 Jen sun pli finche ti:
 Mei postan es en cuschina
 Mei droven es de cuschinar.

2. Il vin chun risposta:
 Jen sundel pli finche ti
 Mei postan es en beselqua
 Mei drovan es sin igl altar.

Vergl. die deutschen Texte mit den französischen. Weiland. Profane u. s. m.
 mit den Weisungen a. d. Val d'Anniviers: Levan et la vin.
 Arch. Suisse, 4. (1919) S. 317.
 Deutscher, Rom. Song, 21, 75. Man 63. weill. m. f. n.
 Maj, Rumänien/48. mit Deutscher!

17/2

Abb. 43: *Il vin di all' aua*, ges. von Maria Petschen, Disentis 31.3.1931

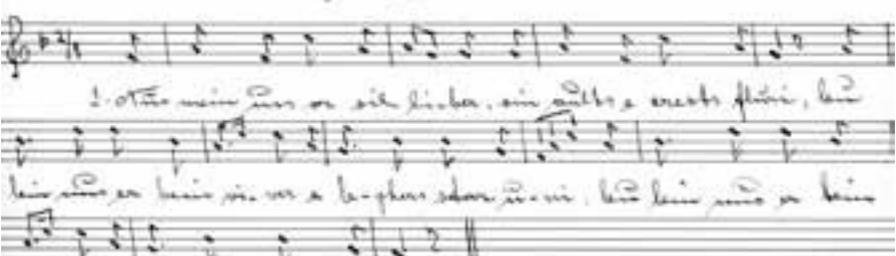
Und auch von Tumasch Dolf gibt es einen Verweis auf ein Motiv aus *O Strassburg*.⁷²

⁷² FN, MNB228.

Ein weiteres Beispiel für die Anlehnung an das deutsche Lied ist *Nus mein uss or sil liber*. Im zweiten Liedteil erkennt man wieder die Melodieelemente von *O Strassburg*.

98. *Nus mein uss or sil liber*.

Ges. v. Gh. Barandun, Feldis
20. Juni 1931.
geb. 1850.



1. *Nus mein uss or sil liber, ein wältz e crecht flüri, bei
bei uns er kein uss or a la-glas oder in ni, bei kein uss or kein
viss or a la-glas oder in ni.*

2. *La ierres, quell'es prescham
E vuidghescham bi;
Il monty las flüvirs d'elham,
Ter melter sil cepir.*

3. *Als legles uns minis dogans
Et pusa kein uss or;
Tus essas a min soug no,
Tangüer, ein bien serier.*

(Weiter wie 1. Aufführung).

Abb. 44: *Nus mein uss or sil liber*, ges. von Gh. Barandun, Feldis 20.6.1931

Auch in Sent und Bergün gibt es Melodien, die im zweiten Teil auf *O Strassburg* zurückgehen. Die Fassung *Scha vos vezais meis Jon dret sü*⁷³ wurde von Tumasch Dolf notiert.

23 *Scha vos vezais meis Jon dret sü.*
 Ges. v. Jachen Luzzi, geb. 1899, Ramosch (Chur).

Scha vos ve-zais meis Jon dret sü, schi dit ün pa
 ch'el ve-gua. Sch'el ha cü-man-gi a fur l'a-mür, schi
 dit ch'el ha man-de-gua. sch'el ha cü-man-gi a fur l'a-
 mür, schi dit ch'el ha man-de-gua.

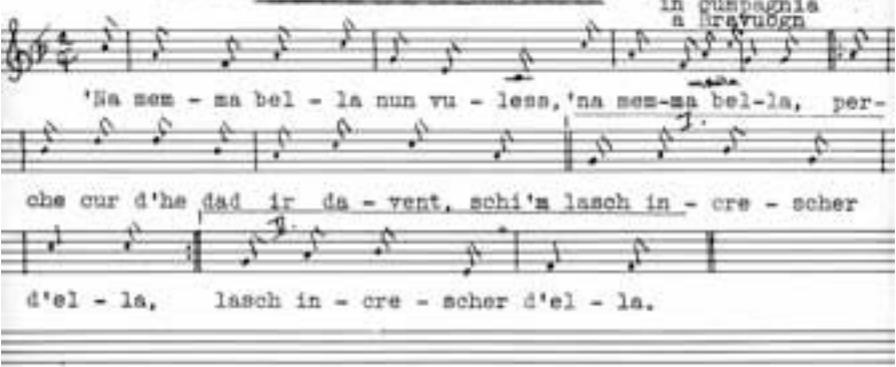
2. 'Na memma gronda non vuless,
 'Na memma, memma gronda,
 Cha cur ch'eu n'ha da la branciar
 schi par' la ünna liangia.
3. 'Na memma pitschna non vuless,
 'Na memma, memma pitschna,
 Cha cur ch'eu n'ha da la branciar
 Schi par' l' ün puogn revitscha.
4. 'Na memma bella non vuless,
 'Na memma, memma bella,
 Cha cur ch'eu n'ha dad ir davent
 Am lesch inorescher d'ella
5. 'Na memma trida non vuless,
 'Na memma, memma trida,
 Cha cur ch'eu n'ha da la branciar
 Am pare ch'eu am agrischa.
6. 'Na menzolina eu vuless,
 ünna menzolinetta,
 Cha cur ch'eu n'ha da la branciar
 Schi pare ch'eu'm daletta!

Abb. 45: *Scha vos vezais meis Jon dret sü*, ges. von Jachen Luzzi, Ramosch (Chur) 1942

⁷³ Vgl. Tonaufnahme. FN, 18BD1231, A2.

Und bei Gian Gianett Cloetta sind melodische Elemente dieser deutschen Weise in *'Na memma bella nun vules* zu finden.

No.8. *'Na memma bella nun vules.* Chanto eir sves in cuspagnia a Bravuogn



'Na mem - ma bel - la nun vu - less, 'na mem - ma bel - la, per -
che cur d'he dad ir da - vent, schi'm lasch in - cre - scher
d'el - la, lasch in - cre - scher d'el - la.

2. 'Na memma trida nun vules,
'na memma, memma trida,
perche cur d'he da l'abratscher,
schi'm pera, chi'm asgrischa.
3. 'Na memma lungia nun vules,
'na memma lungia satta,
cha cur cha d'he da l'abratscher,
schi'm pera be 'na latta.
4. 'Na memma grossa nun vules,
'na memma, memma grossa,
perche cur d'he da l'abratscher,
schi'm pera ün sach d'ossa.
5. 'Na memma pitschna nun vules,
'na memma, memma pitschna,
perche cur d'he da l'abratscher,
schi'm per 'ün puogn d'ravitscha.
6. 'Na minzasetta eau vules,
'na minza- minzasetta,
perche cur d'he da l'abratscher,
schi'm pera chi'm daletta.

Gniva chanto auncha 1890 - 1900 in cuspagnia da la
giuventuna a Bravuogn.

Scrit ad da G.G.Cloetta
1932

Abb. 46: *'Na memma bella nun vules*, ges. von Gian Gianett Cloetta, Bravuogn 1932

Hanns in der Gand weist immer wieder auf solche Wander-
motive hin, welche das romanische Liedgut prägen. Auch im
Lied *O, buna sera biala* sind Bruchstücke der Melodie im zwei-
ten Teil erkennbar.

299

O, buna sera biala, jen vequel a samagl;
jen vequel alla pos - sta per sei diamonds.

Surbsen (Lügny), 25. Juni 1935.
Sängerin Frau Margaretha Sgier - Nuth.

Singsie mir mir diese Strophe: S. R. F. 11, 645 oder
Christometrie II, 4 p. 245 u. Wilson N. 2 (an dem Karyatid).
Rommorin S. 29 auf verschiedenes in oben. Verfolge die Melodie:
Tra Politen, Seite 3 durch Liedung.
• Katholik, " 556 "

Teil später am Rumborn:
Echuna sera biala.
jen vequel iss' bei sei.

Teil noch mitgerungen. Teil hätte es an dem Compagnon
de mat. auf viel langsamergerungen (3/4).

711

Abb. 47: *O, buna sera biala*, ges. von Margaretha Sgier-Nuth, Surin 25.6.1935

Diese vielen Belege zeigen wohl auf, dass die Melodien deutschen Ursprungs eine wichtige Rolle spielten. Gerade das Lied *O Strassburg* ist häufig und mit unterschiedlichsten Textunterlegungen anzutreffen und kommt sogar als Kirchenlied in der *Consolaziun* vor.

In der *Consolaziun* sind die Texte stabil, d. h., sie sind durch den Druck fixiert, und in der Folge werden sie auch mit relativ wenigen Abweichungen nachgesungen. Zu einem Text gibt es die verschiedenen melodischen Varianten, aber der Text ändert sich grundsätzlich nicht. Die Sängerinnen und Sänger nahmen beim Singen das Buch zu Hilfe, sie sangen (mindestens teilweise) aus der alten *Consolaziun*. Bei den weltlichen Liedern ist die Situation komplexer. Hier werden Texte und Melodien – manchmal sind es auch nur Melodieteile – immer wieder miteinander gemischt und ausgetauscht. Es ist daher fast unmöglich, ein abschliessendes, zusammenfassendes Bild über die weltlichen Lieder zu bekommen. Vermutlich hat Alfons Maissen um diese Schwierigkeit gewusst, als er sich 1937 für die Edition der *Consolaziun*, also der geistlichen Volkslieder, entschieden hat.

Tgi ei cheu o che splunta? – Variantenspektrum

Diesem besonderen Aspekt des Volksliedes, der Veränderbarkeit, ist der folgende Abschnitt gewidmet. In der Liedersammlung finden sich immer wieder Versionen oder Varianten eines Liedes, manchmal in grosser Zahl. Der Vergleich der Melodien zeigt auf, dass es sich um grössere oder kleinere melodische oder rhythmische Abweichungen handelt. Es kann nicht mit Sicherheit von einer Ursprungsmelodie ausgegangen werden, die dann mehr oder weniger variiert erscheint. Eine Ausnahme bilden jene Fälle, wo, wie im Fall von *O Strassburg, o Strassburg*⁷⁴, ein bekanntes Lied in einer neuen Umgebung rezipiert wurde; dann kann man die Unterschiede klarer erkennen und die Entwicklung interpretieren.

Vom Lied *Tgi ei cheu o che splunta?*, das nachstehend besprochen wird, sind fünf Versionen dokumentiert, und an diesem Beispiel kann die Bandbreite sichtbar gemacht werden.

⁷⁴ *O Strassburg, o Strassburg*, siehe dazu Liedkommentar.

Der Vergleich der verschiedenen Weisen untereinander und das Hervorheben einiger musikalischer Unterschiede wird hier bewusst nur kurz gehalten. Zu schnell würde man sich in Details verlieren.

Die Sammler verweisen schon auf die teilweise mikroskopisch kleinen Abweichungen, aber es sind hier auch markante Unterschiede zu sehen. Die fünf Versionen stammen aus Surin (Lugnez), Schlans, Mustér, Trin und Flims. Einzig zu den Melodien aus Schlans und Mustér ist noch ein Refrain (*Victoria, victoria ...*) notiert. Ob dieser zweite Teil bei den anderen Fassungen verloren ging oder hier angehängt wurde, lässt sich nicht entscheiden. Dass ganze Liedteile plötzlich fehlen, kann man aber immer wieder feststellen.

Alle Melodien beginnen mit einem Auftakt, und die folgenden zwei Takte sind doch unterschiedlich und charakteristisch für jede Weise. Der Anfangsgestus (Incipit, Initiation) ist ja bezeichnend für jede Liedversion. Abgesehen von den Punktierungen bei 4 und 5 ist das rhythmische Gerüst bei allen etwa gleich, und ob im 2/4- oder im 4/4-Takt, der vertikale, martialische Charakter entspricht auch dem Textinhalt (vor allem das eingeschobene trommelartige *fidira-Motiv* in Version 2 und 3). Der melodische Aspekt ist bei den Versionen von Trin und Flims fast identisch, aber auch den fallenden Gestus (Takt 3) in der Suriner Melodie findet man in Flims und Trin. Melodische Gemeinsamkeiten sind in den Versionen von Schlans und Mustér zu finden.

Einzig die Version aus Flims (Handschrift von Tumasch Dolf) hat drei Strophen, und der Vermerk siehe *Schamser Volkslieder II.*, Seite 22 weist auf andere Liedfassungen hin.

Der Text

1. Tgi ei cheu ô ca splunta?
Dunna, mumma dildumde.
2. Il prinzi della Frontscha,
Dunna, mumma dildumde.
3. Meit ô arveit las portas,
Dunna, mumma dildumde.

45. Tgi ei cheu ô che splunta!
 Ges. v. Durisch Castrischer, Flims
 o. Tima 1931.
 -geb. 1858.

The image shows a handwritten musical score on a five-line staff. The title is '45. Tgi ei cheu ô che splunta!' followed by the composer 'Ges. v. Durisch Castrischer, Flims' and the year 'o. Tima 1931.' and 'geb. 1858.'. The music is written in a single system with a treble clef and a common time signature. The melody consists of several measures of music with notes and rests. Below the staff, there are two lines of lyrics in a Romance language, likely Romansh. The first line is '1. Tgi ei cheu ô ca splunta, Din. na, mura. na Dil. Com. de, tgi' and the second line is 'ei cheu ô che splunta, Din. na mura. na!'. Below the lyrics, there are two numbered sections of text in German. Section 1: '1. Il parigi della Frontscha, Dinna mura. na Dilbonde Il parigi della Frontscha Dinna mura. na.' Section 2: '2. Mit ô arveit las portas, Dinna, mura. na Dilbonde Mit ô arveit las portas Dinna mura. na.' There are several dots below the second section. At the bottom, it says 'siehe bekannter Volkslied' and 'I. Seite 22.'

1. Tgi ei cheu ô ca splunta, Din. na, mura. na Dil. Com. de, tgi
 ei cheu ô che splunta, Din. na mura. na!

1. Il parigi della Frontscha,
 Dinna mura. na Dilbonde
 Il parigi della Frontscha
 Dinna mura. na.

2. Mit ô arveit las portas,
 Dinna, mura. na Dilbonde
 Mit ô arveit las portas
 Dinna mura. na.

.....

siehe bekannter Volkslied
 I. Seite 22.

Abb. 49: *Tgi ei cheu ô che splunta?* ges. von Durisch Castrischer, Flims 6.6.1931

(Dieser Refrain kommt nur in den Versionen aus Schlans und Disentis/Mustér vor.)

Victoria, victoria e viva la nazione fidira!

Victoria, victoria e viva la nazione!

Der Liedtext ist szenisch-dialogisch angelegt, ein Frage-Antwort-Spiel zwischen Mutter und Tochter.

Wer klopft dort draussen an die Türe?

Es ist der Prinz von Frankreich.

Geht und öffnet die Türen.

Derjenige, der anklopft, der Prinz von Frankreich, überragt gesellschaftlich den Kreis der für das Lied gewählten Rollen, Mutter und Tochter, erheblich. Der Text variiert und führt die Situation des Besuchs auf spielerische Art und Weise aus.⁷⁵ Mutter und Tochter besprechen, was sie dem Gast aufzutischen wollen, wo er schlafen soll, und am Schluss wird der Name des Kindes ausgelotet, welches aus der Beziehung mit der Tochter geboren wird.⁷⁶

***Alla buna sera* (Stundenlied) – Ein mit dem Alltag verknüpftes Lied**

Einige Nachtwächterlieder gehören vermutlich zur ältesten Schicht der in Maissens Sammlung vertretenen Lieder. Diese typischen Stundenlieder findet man im Engadin und in der Surselva. Vermutlich waren sie auch im Surmir verbreitet, doch leider gibt es aus diesem Gebiet keine Dokumente dazu. Der Charakter dieser Melodien ist mehrheitlich getragen und ernst und weist auch religiöse, choralartige Textkomponenten auf, wie zum Beispiel beim nachstehenden Beispiel.

... ca Deus dettig a tuts ina buna notg!

Anmerkung von T. Dolf: Noch mehr Strofen. Vielleicht noch zu bekommen. Dieser alte Nachtwächterruf aus Flims soll in der 60ger Jahren noch vom Nachtwächter Liender Canginas gesungen worden sein.

⁷⁵ *Chrestomathie* II, S. 323.

⁷⁶ Cristian Collenberg: *Wandel im Volkslied*, S. 117.

67. Alla buona sera.
 Ges. v. Durisch Castrischer, Flims
 6. März 1931.
 Ges. 1858.

Alla buona sera, se Deus vis delictis a debito bona nota;
 notz; qd ei las Dierch, qd he Dant las Dierch

Noch mehr Strophe. Fichtelthaler nach der Schönen.
 Dieser alle Strophe übermüß, aus Flims
 soll in dem 699. Jahre noch vom Stacht.
 wölkten Linder Langinas gesungen werden
 sein.

Abb. 50: *Alla buna sera*, ges. von Durisch Castrischer, Flims 6.6.1931

Tumasch Dolf weist in der *Consolazium*⁷⁷ gerade auf dieses Lied hin, welches ihm wegen der interessanten Rhythmik aufgefallen ist. Aber auch ganz eigenartig ist der viermalige melodische Aufstieg in Sekundschritten von der Terz aus oder der zweimalige markante Quintfall, welcher den Stundenruf (Imitation der Kirchturmuhre) noch verstärkt. Ob diese Art von Melodien in Bezug zum Glockenschlag steht, müsste näher untersucht werden. Eine musiktheoretische Frage wäre auch die nach der genauen Tonart (Modus).

Hanns in der Gand notierte ebenfalls ein Nachtwächterlied, welches von der Art her vermutlich zu den ältesten Melodien zählt.

⁷⁷ *Consolazium* I, S. LXXIII.

Jeu mondèl il vacht per nus vighlar, mi-rei cu'ie
 fing rei bein strigian zcum det a nuu ils song nu...am
 las endètz as ai, las do-dij ann'brè buna noty e
 dormi bein, lu-dann rei jeans ch'viss!

Lumbrein, 1. Juni 1931.
 Sènqu: from Gion Capaul (97 Jahre alt).
 u. Maria Ursula "

Ganz neu mirde per me von Diet Antoni Capaul, Meisenroepf.
 Am Sonntagabend sang er auf dem Wege, dann dinst; hat 11 Uhr geschlafen.
 Verfasser hat die Worte im gleichen Sinne!

Abb. 51: *Jeu mondèl il vacht*⁷⁸, ges. von Gion Giusep Capaul und Maria Ursula Capaul, Lumbrein 1.6.1931

Hier ist wiederum das charakteristische Merkmal der wiederholenden Tonfolge deutlich erkennbar.

ils song nu...am

Abb. 52: Ausschnitt (Motiv aus *Jeu mondèl il vacht*)

Zum Vergleich folgt hier ein Nachtwächterlied aus dem Engadin. Hier findet man in der zweiten Strophe aus dem Beispiel von Sent/Martina *Il rai da tutta gloria* die bereits erwähnte reli-

⁷⁸ vacht = Lehnwort aus dem Deutschen («Wache», hier «Nachtwache»)

giöse Komponente. Tonaufnahmen aus dem Münstertal haben gezeigt, wie langsam diese Lieder gesungen wurden. Das Tempo ist ein wichtiges Interpretationsmerkmal, das in engem Bezug zum Textinhalt steht; der Sprachrhythmus wird zum Interpretationsschwerpunkt.

Mit einem anderen, heiteren Text würde das Lied vermutlich schneller gesungen, und im *alla breve*-Empfinden wäre es doch schnell einmal eine Tanzmelodie. Die Dreiklangsmelodik am Anfang und die melodische Wendung zu Beginn der zweiten Linie hat Instrumentalcharakter. In ihren Anmerkungen weisen die Liedersammler immer wieder auf solche Lieder mit typischem Tanzcharakter hin.



132 *Ollà, ollà l'guitader*
 ges. v. Tina Ans-Bardola, ges. 1942. Sent-Martina

Ollà, ollà, ollà l'guitader, el va in a cha-mand, el
 va cha-mand las re-vas, las cha-vas in si-dand.

2. Ant oo cha vas ruminsat,
 Vöglisat devot urar,
 Sch'il rai da tutta gloria
 Vain tschert es perchärrer.

Abb.53: *Ollà, ollà l'guitader*, ges. von Tina Ans-Bardola, Sent-Martina 1942

Im Engadin und im Münstertal wurden 40 Nachtwächterlieder erfasst und in der Surselva ungefähr 20.

Aus Sicht des Bearbeiters sind die Weisen aus dem Engadin und dem Val Müstair etwas moderner, d.h. melodischer, harmonisch und formal weiter entwickelt als in der Surselva,⁷⁹ und haben in der Regel nur zwei oder drei Strophen.

⁷⁹ Auf einen möglichen Einfluss der Musikkapellen wurde bereits oben, S. 38, hingewiesen.

Sehr schön ist die Imitation der Turmuhr mit dem fallenden Rufferz-Motiv (*In Diu*).

1. Ei tuca, ei tuca, ei tuca ch'ei ha dau lina
In Diu
Ed in che legia, ed in che serona
Ed in che meina il soqu paron
Ed in del mund present.

2. Duos tablas da Moises.

3. Las tres, las tres Personas.

4. Il quatter, il quatter Evangelists.

5. Las tschun sontgas tschun plagas.

6. Ils sei ruocs dil tschischchen vin } rnoqs

7. Las riat letzins.

8. Las oty bendadins.

9. Ils nov cors dili angels } chos

10. Las diesch puschalas } scilicet

11. Ils endisch melli mastes } Luca. R. F. 11. 1. 877.

12. Ils dundisch apostels.

Abb. 55: *Ei tuca, ei tuca*

| | | |
|----|--|---|
| 1. | Ei tuca, ei tuca, ei tuca ch'ei ha dau lina In Diu | Es läutet, es läutet, ... Es hat eins geschlagen Ein Gott |
| 2. | Duos tablas da Moises | Die zwei Tafeln von Moses |
| 3. | Las, las treis Personas | Die drei göttlichen Personen (Dreifaltigkeit) |
| 4. | Ils quatter, il quatter Evangelists | Die vier Evangelisten |
| 5. | Las tschun sontgas tschun plagas | Die fünf Heiligen Wunden |

| | | |
|-----|------------------------------------|---------------------------------------|
| 6. | Ilis ruogs dil tschietschen vin | Die sechs Krüge mit dem roten Wein |
| 7. | Las siat letezas | Die sieben Freuden |
| 8. | Las otg beadadats | Die acht Seligkeiten |
| 9. | Ilis nov cors dils aungels | Die neun Chöre der Engel |
| 10. | Las diesch purschallas | Die zehn Jungfrauen |
| 11. | Ilis endisch melli marters | Die elftausend Märtyrer |
| 12. | Ilis dudisch apostels | Die zwölf Apostel |

Stundenlieder gehören zur Gruppe der Brauchtumslieder; sie wurden von den Nachtwächtern gesungen, gehören aber auch zum allgemeinen Liedgut der Sängerinnen und Sänger. Die Texte werden geringfügig variiert.

Der Text aus der *Chrestomathie* beginnt mit *Ti biala, ti biala* (du Schöne, du Schöne) und wirkt durch diese Eingangsfloskel als Abschied von der Geliebten (Kiltlied).

Eine andere Version aus Sedrun beginnt mit einem Aufruf, sich zu freuen: *Ti legra, ti legra*.⁸¹

Die inhaltliche Aufzählung der zwölf Stundenschläge variiert von Version zu Version, doch der religiöse Grundraster bleibt erhalten.

81 FN, 18BD1335.

Perspektiven

Mit diesen Ausführungen im vorausgehenden Kapitel, das ausgewählte Beispiele behandelt (S. 41–88), haben die Autoren versucht, einen Eindruck von der Vielfalt des Materials zu vermitteln. Bei den behandelten Beispielen wurden spezifische Fragestellungen und Aspekte gewählt, bei denen man noch weiterführende Untersuchungen machen könnte und müsste.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass eine zu einem bestimmten Zeitpunkt vorgenommene Sammlung von Liedern aus der mündlichen Tradition, die so umfassend sein wollte, einen Corpus ergibt, der sowohl musikalisch wie textlich äusserst heterogen ist. Durch die Aufarbeitung der vielen Informationen, welche im Nachlass von Maissen vorgefunden wurden, konnten einige Randbedingungen geklärt werden, die für die Interpretation des Materials von Wichtigkeit sind. Diese Informationen sind inzwischen systematisch erfasst worden, und man kann bereits auf sie zurückgreifen.⁸²

Allerdings sind viele für die Interpretationsarbeit hilfreichen Informationen zum jetzigen Zeitpunkt bei Weitem noch nicht ausgeschöpft!

Die Autoren dieses Beitrags hoffen, eine Basis für die detaillierte und gezieltere Auseinandersetzung mit diesen interessanten Zeugnissen der geistigen Volkskultur gelegt zu haben. Unzweifelhaft ist eine erfolversprechende vertiefte Weiterführung der Arbeit aber nur dann möglich, wenn man sich dazu aufraffen kann, Fachleute aus den verschiedenen Disziplinen dafür zu gewinnen (Volkskunde, Geschichte, Linguistik, Musikkunde/Musikethnologie).

⁸² <http://www.fonoteca.ch>

Dank

Die Autoren danken folgenden Personen und Institutionen für die Unterstützung:

Institut dal DRG

Felix Giger, Carli Tomaschett, Ursin Lutz und Violanta Spinass
(Philologische Begleitung, Organisation, Grafik).

Institut für Kulturforschung Graubünden

Marius Risi, Georg Jäger (Projektbegleitung)

Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Werner Leimgruber, Präsident (Gewährung der Rechte für die Publikation)

Lia Rumantscha (Abdruckrechte für die Sprachenkarte)

Anhang

Kommentare zur CD

Erläuterungen zu den Tondokumenten

Die ausgewählten Beispiele weisen auf verschiedene Aspekte hin, die im Beitrag erwähnt wurden. In ihrer Authentizität vermitteln sie ein echtes Bild der Gesangskultur aus der Aufnahmezeit.

Bei der Auswahl waren folgende Anliegen begleitend:

- Singmanieren der verschiedenen Interpretinnen und Interpreten aufzeigen,
- Klangbeispiele aus den verschiedenen Regionen (Surselva, Surmir und Münstertal) hörbar machen,
- die liedtypologische Vielfalt veranschaulichen.

Las Mintinedas da Murmarera (E pitigot dal mies tger bab)

Las Mintinedas ist ein einzigartiges Hochzeitslied aus Marmorera¹ im Oberhalbstein.

Am Abend vor der Hochzeit versammelt sich die Jungmannschaft vor dem Haus des Bräutigams, um dem Paar zu gratulieren. Anschliessend wird angestossen und das *Mintinedas*-Lied (*E pitigot*) gesungen. Im Lied nimmt die Braut Abschied von Vater, Mutter, Brüdern, Schwestern und von der Dorfjugend.²

Die drei Aufnahmen aus dem Jahr 1958 zeigen die verschiedenen Singarten: eine zarte Frauenstimme, einen zweistimmigen Gesang von zwei Männerstimmen und einen sonoren, kraftvollen Männerchorklang im Wechselgesang (Solo-Chor).

¹ Der Text, im lokalen Dialekt, wurde unter Mithilfe von lic. fil. Violanta Spinas-Bonifazi vom DRG transkribiert.

²Vgl. Gion Duno Simeon, in: *Igl noss sulom*, 32a annada. Cuera 1953.

1 Las Mintinedas

gesungen von Fadri Luzio und Andrea Luzio-Dora, Tinizong 1.4.1958

E pitigot al mi tger bab.
Vo an nom da Dia la tgera feglia.

Behüte dich Gott, meinen lieben Vater.
Geh in Gottes Namen, meine liebe Tochter.

E al mi tger bab al vèr da bundaner.
E cun in sir avèr dad ir a ster

Und meinen lieben Vater muss ich jetzt verlassen.
Und mit einem Schwiegervater zusammen sein.

E pitigot a tot la giuventegna
Tgi quist è' n puontg da grond'
ancreschantegna

Behüte Gott die ganze Jugend.
Das ist die Ursache für eine grosse Sehnsucht.

Ancreschantegna n'at lascher piglier
*Tgi quist è'n puontg da risas da
schluper.

Lass die Sehnsucht (Heimweh) dich nicht übernehmen.
Das ist die Ursache schallenden Gelächters.

** Diese (offensichtlich ironisch
gemeinte) Zeile wurde oft angehängt
und entspricht nicht den publizierten
 Fassungen.*

2 *Las Mintinedas*

gesungen von Fadri Luzio und Andrea Luzio-Dora, Tinizong 01.4.1958

| | |
|---|--|
| E pitigot als mies tgers frers. Vo an nom da Dia nossa tgera sora. | Behüte euch Gott, meine lieben Brüder. Geh in Gottes Namen, unsere liebe Schwester. |
|---|--|

| | |
|---|---|
| E als mies tgers fers avèr da bundaner. E cun quinàs aver dad ir a ster. | Und meine lieben Brüder muss ich jetzt verlassen. Und mit Schwägern zusammen sein. |
|---|---|

| | |
|---|---|
| E pitigot a tot la giuventegna. Tgi possan' vèr na grond' ancreschadegna. | Behüte Gott die ganze Jugend. Mögt ihr Sehnsucht nach mir haben. |
|---|---|

| | |
|--|--|
| Ed anc quist an cun giuans e matangs. Ed in atr' an cun tgegnas ed unfants. | Noch dieses Jahr mit Burschen und Mädchen zusammen. Und nächstes Jahr mit Wiege und Kindern. |
|--|--|

| | |
|--|---|
| E pitigot a tot antuarn, antuarn. Saptga pa Dia cura tg'ia tuarn. | Behüte Gott alle und alles rundherum. Weiss Gott, wann ich zurück komme. |
|--|---|

3 Las Mintinedas

Aufnahme Ende der 50er-Jahre, Marmorera, unbekannte Interpreten

Der Anfang des Liedes fehlt. Die Tonaufnahme beginnt verspätet:

... veglia.

Ed al mi tger bab avèr da bundaner.
E cun in sir avèr dad ir a ster.

E pitigot a la mi tgera mamma.
Vo an nom da Dia la mi tgera feglia.

E la mi tgera mamma la vèr da bundaner.
E cun'na sir' avèr dad ir a ster.

E pitigot als mis tgers frers.
Vo an nom da Dia la mi tgera sora.

Ed als mis tgers frers als vèr da bundaner.
E cun quinàs avèr dad ir a ster.

E pitigot a las mis tgeras soras.
Vo an nom da Dia la mi tgera sora.

E las mis tgeras soras las vèr da bundaner.
E cun quinedas vèr dad ir a ster.

E pitigot a tot la giuvantegna.
Tgi quist è' n puontg da grond' anceschantegna.

Anceschantegna n'at lascher piglier.
Tgi quist è' n puontg da risas da schluper.

Ed anc quist an cun giuans e matangs.
Ed in atr' an cun donnas ed unfants.
Ed in atr' an cun tgegnas ed unfants.

E pitigot a tot antuarn, antuarn.
Saptga pa Dia cura tg'ia tuarn.

Und meinen Vater muss ich verlassen.
Und mit einem Schwiegervater zusammen sein.

Behüte dich Gott, meine liebe Mutter.
Geh in Gottes Namen, meine liebe Tochter.

Und meine liebe Mutter muss ich jetzt verlassen.
Und mit einer Schwiegermutter zusammen sein.

Behüte euch Gott, meine lieben Brüder.
Geh in Gottes Namen, meine liebe Schwester.

Und meine lieben Brüder muss ich jetzt verlassen.
Und mit Schwägern zusammen sein.

Behüte euch Gott, meine lieben Schwestern.
Geh in Gottes Namen, meine liebe Schwester.

Und meine lieben Schwestern muss ich jetzt verlassen.
Und mit Schwägerinnen zusammen sein.

Behüte Gott die ganze Jugend.
Das ist die Ursache für eine grosse Sehnsucht.

Lass die Sehnsucht (Heimweh) dich nicht übernehmen.
Denn das ist die Ursache schallenden Gelächters.

Noch dieses Jahr zusammen mit Burschen und Mädchen.
Und nächstes Jahr mit Frauen und Kindern.
Und nächstes Jahr mit Wiegen und Kindern.

Behüte Gott, alle und alles rundherum.
Weiss Gott, wann ich zurück komme.

4 Chanzun dal chilgè³

Dieses Tonbeispiel steht für die Gruppe der (wenig vertretenen) Berufslieder. Typisch für das Engadin und das Münstertal ist das zweistimmige, improvisierte Singen. Zudem wird hier noch gepfiffen und dazu der Takt (resp. das Metrum) geklopft. Die deutsche Textversion stammt von Gian Gianett Cloetta, der in der Liededition von 1958 alle 60 Lieder ins Deutsche übersetzt hat. Diese Texte sind der Melodie unterlegt und lassen sich auch in deutscher Sprache gut singen.

Chanzun dal chilgè

Schusterlied

Interpret unbekannt, Müstair 28.8.1954

Mi' arma sun las süblas,
la truppa mes fumers
Mi ovra sun las stiblas,
sandalas i salzers.
Al prüm stun sajüar
Cha'l pè nu sia stort,
Ilura pür masürar,
scha'l sia lung o cuort.

Il schüblar ma cumpogna
La zoplia es mes trun,
il straiher mia chona,
ün rai ma pra cha sun.
Jau tagl barbiou i sola,
or pels i or chirom,
ma brich cha jau ingola
sco fet Crispin* cun nom.

Die Waffen sind die Ahlen,
die Leisten sind mein Heer,
mein Werk, das sind Sandalen
und Schuh' und Stiefel schwer.
Zuerst muss ich ermessen,
ob krumm nicht sei der Fuss,
und dann kann ich erst messen,
wie lang er werden muss.

Das Pfeifen mich begleitet,
der Stuhl, das ist mein Thron,
der Streicher ist mein Szepter und
König bin ich schon.
Ich schneide Schäft' und Sohlen
Aus Leder – sieh mal an!
Doch hab' ich nichts gestohlen,
wie einst Crispin* getan.

* Der Heilige Crispinus stahl Leder, um den Armen unentgeltlich Schuhe zu verfertigen. (T.M.)

³ *Chanzunettas populeras rumantschas*, Gian Gianett Cloetta, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, 1958, Seite 149.

Chirom quel stuni tunar
 cun ün curius martè,
 ureglias fetschi sunar
 i saltar il tscharvè.
 llura stuni cusar
 Cun zaitlas i cun trà,
 cun tachs las solas spusar,
 uottainter quai sa sà.

Schi, mes mastèr ma
 plascha,
 jau sun lapro cuntaint,
 scha nair eir sun da rascha,
 mes cor quel es albaint.
 Eviva la cumpagnia!
 Eviva nos mastèr!
 Abass la signuria!
 Signur sun jau chilgèr!

Das Leder muss ich klopfen,
 der Stein geht fast entzwei,
 man muss die Ohren stopfen,
 wird närrisch fast dabei.
 Dann muss ich fleissig nähen
 Mit Borsten und mit Draht,
 die Sohlen auch versehen
 mit Nägeln oder Naht.

Mein Handwerk, ja, ist prächtig,
 es macht mich herrlich froh,
 ob's Pech auch niederträchtig,
 mein Herz brennt lichterloh.
 Es lebe die Gesellschaft!
 Das Handwerk lebe hoch!
 Herunter mit der Herrschaft!
 Herr Schuster bin ich doch!

5 *La chanzun da la bella Sirena*⁴

Das Lied von der schönen Sirene erzählt von der Begegnung des Jünglings mit einer Meeresfee. Dazu existiert ein Notenmanuskript (aus Tschlin, 2 Strophen) von Gian Gianett Cloetta. Diese Version erschien in seiner Liededition zusammen mit einer deutschen Übersetzung.⁵ Tumasch Dolf notierte zwei unterschiedliche Versionen des Liedes und verwies auf die verschiedenen Textvarianten in den *Annalas* VI, Seite 61.

Aus dem Unterengadin gibt es keine Tonaufnahmen. Die Tondokumente aus dem Münstertal von 1954 decken sich jedoch mit den Notendokumenten aus dem Unterengadin.

Das Lied von der Sirene hat eine wunderschöne Melodie im 6/8-Takt und einen südländlichen Hauch.

⁴ *Chanzunettas populeras rumantschas*, Gian Gianett Cloetta, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, 1958, Seite 65.

⁵ *Chanzunettas populeras rumantschas*, Gian Gianett Cloetta, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, 1958.

La chanzun da la bella Sirena Lied von der schönen Sirene

Unbekannte Interpreten, Fuldera 1.9.1954

Üna saira giaiva¹
 oura sper il mar
 Ed eu cumanzaiva
 là a spassegiar.
 Eu da cor chantaiva
 là üna chanzun,
 schi bainbod udit eu²
 ün amabel tun.

Eines Tages spazierte
 ich hinaus ins Land,
 als ich mich verirrte
 hin zum Meeresstrand.
 Da ich leise, leise
 Liedchen vor mich sang,
 eine feine Weise fernher zu mir
 drang.

Üna juvna bella
 vez vers mai a gnir
 Ed am dschaiva quella:
 Di'm che quai voul dir,
 ün tavan da terra
 saint eu a chantar,
 tú uoss'am declera,
 che quai voul maniar.

Und ein schönes Fräulein
 kam da zu mir her:
 Sag, du Erdenmenschlein,
 was ist dein Begehr?
 Eine Erdenkehle
 hat gesungen hier,
 Diese Erdenseele,
 die erkläre mir!

Die erste Zeile der folgenden Strophe ist nicht verständlich. Der Text folgt dem Manuskript Dolf, 49006A. (Übersetzung ergänzt)

Stupî meis cour staiva,
 cur cur ch'eu la vezzet,
 ell'am respondeiva:
 Guarda'm pür indret.
 La sia grand' bellezza
 eira tschert uschè!
 Ed eu cun prontezza
 nan tiers ella gnit.

Wie mein Herz erstarre,
 als ich sie so sah.
 Und sie sagte lockend:
 Sieh mich an von nah.
 Ihre grosse Schönheit
 raubte mir den Sinn.
 Ich ging ohne Zögern
 näher zu ihr hin.

Auf der Aufnahme sind dialektale Färbungen hörbar (zum Beispiel: giaiva¹ /giaivi; eu² /i)

6 Stai si Gion Paul de Flem

Dieses Erzähl lied wurde von Pfarrer Martin Gartmann vorge-
 tragen. Die Tonaufnahme gehört zur frühesten Aufnahmephase
 (1938/39). Das Lied war schon im Jahre 1931 in Surin (Lugnez)
 von Catharina Gartmann-Casanova, der Mutter von Gartmann,
 gesungen worden.

Stai si Gion Paul de Flem

Martin Gartmann (Pfarrer), Laax 29.12.1938

Stai si Gion Paul de Flem!
 Neu che tia vacca brina
 cun bransina va da Cunclas
 oragiu!
 Las autras vegnan suenter.
 Il morder grond va ordavon
 clamond huba huba!
 Ils auters endisch suenter!
 Il signun han ei mess ella
 scotga
 buglient' ed ei barschaus.
 Il zezen han ei mess cul tgau
 ella panagl' e tratg entuorn!
 Il paster pign ei fugius denter
 dus greps e sto pirir leu!
 Ed jeu stoi tibar entochen
 ch'ei segl' il saung per bucca
 e per nas!

Auf, auf, Gion Paul von Flims!
 Komm, denn deine braune Kuh
 mit der Glocke geht über den Kun-
 kels hinunter.
 Alle anderen folgen ihr.
 Voraus geht der Haupträuber
 und ruft «huba, huba».
 Die anderen elf ihm nach!
 Der Senn wurde in die kochende
 Schotte
 geworfen und verbrannt.
 Den Zusenn steckten sie kopfvoran
 in das Butterfass und drehten es!
 Der Hirtenbube floh und versteckte
 sich zwischen zwei Felsklötzen,
 und dort wird er sterben müssen!
 Und ich blase ins Horn, bis mir das
 Blut aus Mund und Nase rinnt!

(Hornsignal: Imitation mit der Singstimme)

7 Dunna dunna va a casa

Eine der Hauptsängerinnen war Maria Petschen aus Disentis. Sie hatte eine klare Melodieführung und war für die Sammler eine sichere Stütze. Das Lied *Dunna dunna va a casa* geht zurück auf die deutsche Melodie *O Strassburg, o Strassburg*. Der Inhalt des Liedes beschreibt, wie die tanzende Frau mehrmals aufgefordert wird, nach Hause zu kommen; erst als ihr Gatte gestorben ist und ihr Hab und Gut geteilt wird, eilt sie nach Hause.

Auf der Tonaufnahme wurde nur die letzte Strophe registriert.

Dunna dunna va a casa*Maria Petschen, Disentis 4.1.1939*

Dunna dunna va a casa
Ei partan l'ierta dil tiu um
Dieus pertgiri, Dieus pertgiri
Igl ei buc peda da star pli.

Frau, Frau, geh nach Haus,
das Erbe deines Mannes wird
verteilt.
Gott behüte, Gott behüte,
Da bleibt keine Zeit zum Ver-
weilen.

8 *Sin ina teissa spunda* (Klosterlied)

Auf dem Notenmanuskript aus dem Jahre 1931 hält Hanns in der Gand noch die Anmerkung *Klosterlied* fest. Damit weist er inhaltlich auf das Lied *Ritter und Nonne*⁶ hin.

Es ist die einzige Tonaufnahme mit Joseph Schwarz, einem hervorragenden Sänger aus Trun.

Sin ina teissa spunda*Joseph Schwarz, Trun 2.11.1951*

Sin ina teissa spunda
von casa bein marvegl,
leu sesa ina giuvna
schi biala scol sulegl

Si cheu la via mava
en crusch en en traviars
in di cheu cavalcava
in niebel cavalier

Auf einem steilem Abang

Auf einem steilem Abhang
frühmorgens vor dem Haus,
dort sass ein Mädchen
so schön wie die Sonne.

Hier hinauf führt der Weg
kreuz und quer.
Eines Tages ritt dorthin
Ein edler Ritter.

⁶ Vgl. Cristian Collenberg: Wandel im Volkslied, S. 46.

9 Eri, eri grad murtgiu quiet

Die damals 88-jährige Maria Schnoz singt ein Kinderlied, ein Schullied.

Eri (sei still) fordert, als Vorbereitung auf die Schule, die Kinder auf, ruhig zu sein, denn der Herr Professor, der Lehrer will das so. Es ist ein Lied mit ausgesprochenem Erziehungscharakter.

Eri, eri grad murtgiu quiet

Maria Schnoz, Cuoz (Disentis) 8.9.1954

| | |
|---------------------------------|---|
| Eri, eri grad murtgiu quiet! | Ruhig, ruhig, mucksmäuschenstill! |
| Pauc canera negin embrugl, | Keinen Lärm und kein Gedränge |
| grad scol signur professor vul. | Wie der Herr Professor will. |
| Eri, eri grad murtgiu quiet! | Ruhig, ruhig, mucksmäuschenstill! |
| Lein tedlar ses plaids attents, | Seinen Worten wollen wir aufmerksam lauschen. |
| Nundistracts gnanc in mument. | Keinen Augenblick zerstreut sein. |
| Eri, eri grad murtgiu quiet. | Ruhig, ruhig, mucksmäuschenstill! |

10 *Pasturs spert levei*

Dieses Dreikönigslied ist ein Brauchtumslied. Sternsingen gab es überall in den katholischen Gebieten Graubündens. Oft lag es in der Verantwortung des Dorflehrers, die Lieder mit den Schülern einzustudieren. Für das Sternsingen wurden Adventslieder, Weihnachtslieder und Dreikönigslieder ausgewählt. Die Tonaufnahme von *Salouf* aus dem Jahr 1957 belegt eine hervorragende Qualität der Stimmen. Das Lied ist in der *Merlotscha*⁷ 1919 publiziert und geht auf eine Melodie von Georg Friederich Händel zurück.

Pasturs spert levei

Schüler der Oberstufe, Salouf 17.4.1957

«Pasturs spert levei
e buca temeil!
Vegnus ei vies Diu sco
petschen naschiu.»
Cun quella nuviala
de grond legherment
Igl aunghel compara
e dat sclariment.

Pasturs vinavon
van tier igl affon;
Visetan il retg,
che anfla strusch tetg.
Els vesan en stalla
dado il marcau,
tschentaus en pursepen
il Diu sesbassau.

Ils aunghels en chors
cun miedis sonors
Leu sur Bethlehem
aduran solemn
Quei grond dultsch
misteri dil Segner present,
che porta sin tiara
segir spindrament.

Ihr Hirten erwacht

Ihr Hirten erwacht,
und fürchtet euch nicht!
Euer Gott ist als Neugeborener
gekommen.
Mit dieser Freudebotschaft
erscheint
der Engel und verkündet sie.

Die Hirten gehen
voran zum Kind.
Sie suchen den König, für den
sich nur mit Mühe ein Obdach
finden liess.
Im Stall ausserhalb der Stadt
sehen sie den
Gott, der sich erniedrigt hat und
in der Krippe liegt.

Die Engelchöre mit klingenden
Weisen
verehren dort über Bethlehem
feierlich
dieses grosse, süsse Geheimnis
des gegenwärtigen Herrn,
welcher der Welt
das sichere Heil bringt.

⁷ *La Merlotscha*, Fl. Camathias e R. Cantieni, Editurs Manatschal Ebner & Co., Cuera 1919.

11 *Memento rerum conditor*

Die umfangreichen (kommentierten und gesungenen) Tonbeispiele von Pfarrer Duri Loza aus Salouf aus dem Jahr 1957 geben einen Einblick in den damaligen liturgischen Gesang. Die lateinischen Gesänge waren zu dieser Zeit stark verbreitet. Die Gemeinde sang im Wechselgesang (Frauen, Männer) oder antwortete im Antiphonalstil auf die Initiationen des Priesters oder Vorsängers. Im Oberhalbstein, wo oft italienische Kapuziner das Priesteramt ausführten, sind viele liturgische Gesänge italienisch gefärbt und weisen manchmal sogar einen opernartigen Einschlag auf. Sängerbilder wie Pfarrer Duri Loza beeinflussten manche Sänger und Sängerinnen. Loza (*1920) ist einer der wenigen damaligen Sänger, der noch am Leben ist.

Memento rerum conditor

Duri Loza (Pfarrer), Salouf 17.4.1957

Memento, rerum Conditor,
Nostrum quod olim corporis,
Sacratum ab alvo Virginis
Nascendo formam sumpseris.

Schwerpunkt Sprachen und Kulturen

Die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) setzt sich seit zehn Jahren ein für die wissenschaftliche Erforschung der kulturellen und sprachlichen Vielfalt sowie deren Folgen auf das Zusammenleben: Früh-Englisch, Mehrsprachigkeit, kulturelle Vielfalt und immaterielles Kulturerbe – viele gesellschaftliche Herausforderungen kommen aus dem Themenkreis «Sprachen und Kulturen».

Bisher erschienene Publikationen

«**Les patois valaisans**», Publication dans le cadre des vocabulaires nationaux et du projet prioritaire «langues et cultures», Cahier II, Berne 2010

«**Mehrsprachigkeit in Wissensproduktion und Wissenstransfer**», Tagungsakten, Bern 2010

«**Mehrsprachigkeit in Wissensproduktion und Wissenstransfer**», Dossier SAGW-Bulletin 3/2009, Oktober 2009

«**Freiburgerdeutsch**», Publikation im Rahmen der Nationalen Wörterbücher und des Schwerpunktes «Sprachen und Kulturen», Heft I, Bern 2009

«**Nationale Wörterbücher**», Dossier SAGW-Bulletin 1/2008, April 2008

«**Das Idiotikon: Schlüssel zu unserer sprachlichen Identität und mehr?**», Tagungsakten, Bern 2008

«**Sprachendiskurs in der Schweiz: vom Vorzeigefall zum Problemfall? – Le discours sur les langues en Suisse: d'un modèle d'exemple à un cas problématique?**», Tagungsakten, Bern 2005

«**Viersprachig, mehrsprachig, vielsprachig – La Suisse, un pays où l'on parle quatre langues ... et plus**», Tagungsakten, Bern 2003

«**Langues et production du savoir**», Tagungsakten, Bern 2003

«**Muslime in der Schweiz – Les musulmans de Suisse**», Tagungsakten, Bern 2003

Bisher durchgeführte Tagungen

25. Januar 2011 in Zürich, «**Von der Deklaration zur Umsetzung – Schutz und Förderung der kulturellen Vielfalt in der Schweiz**»

12./13. November 2009 in Bern, «**Mehrsprachigkeit in Wissensproduktion und Wissenstransfer**»

24. April 2008 in Zürich, «**Das Idiotikon: Schlüssel zu unserer sprachlichen Identität und mehr?**»

11. November 2005 in Biel, «**Sprachendiskurs in der Schweiz: vom Vorzeigefall zum Problemfall?**»

14. November 2002 in Biel, «**Viersprachig, mehrsprachig, vielsprachig. La Suisse, un pays où l'on parle quatre langues... et plus**»

14 juin 2002 à Lugano, «**Langues et production du savoir**»

24. und 25. Mai 2002 in Freiburg, «**Muslime in der Schweiz – Les musulmans de Suisse**»

Die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften: eine Institution im Zentrum eines weitläufigen Netzes

Die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) vereinigt als Dachorganisation rund 60 wissenschaftliche Fachgesellschaften. Sei es in der Literatur oder der Theologie, in den Kommunikations- oder den politischen Wissenschaften, ihre Mitgliedergesellschaften repräsentieren eine Vielfalt von Disziplinen. Gesamthaft gesehen sind nicht weniger als 30 000 Personen als Mitglied einer Fachgesellschaft mit der SAGW verbunden und bilden somit das grösste Netz in den Geistes- und Sozialwissenschaften unseres Landes.

Forschungsförderung, internationale Zusammenarbeit sowie Förderung des akademischen Nachwuchses – dies sind schon seit ihrer Gründung im Jahre 1946 die Hauptanliegen der SAGW, und in letzter Zeit hat sich ihr Betätigungsfeld noch erweitert. Die Akademie ist eine vom Bund anerkannte Institution zur Forschungsförderung; sie engagiert sich in drei zentralen Bereichen für die Geistes- und Sozialwissenschaften:

Vernetzung

Die SAGW dient als Plattform zur Verwirklichung von Gemeinschaftsprojekten sowie für die Verbreitung von Forschungsergebnissen innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft. Auch ihrer Rolle als «Vermittlerin» zwischen den Disziplinen kommt grosse Wichtigkeit zu.

Förderung

Die SAGW stellt einen Grossteil ihres Budgets für die Förderung der Aktivitäten der Geistes- und Sozialwissenschaften in unserem Land zur Verfügung. Im Rahmen ihrer Möglichkeiten verfolgt sie eine Subventionspolitik, in deren Zentrum die Förderung des akademischen Nachwuchses sowie der Frauen in der Forschung steht.

Vermittlung

Die SAGW organisiert regelmässig öffentliche Tagungen sowie Podiumsgespräche zu aktuellen Themen. Sie hebt damit den Beitrag ihrer Disziplinen zur Analyse wichtiger gesellschaftlicher Probleme hervor und fördert den Dialog mit Politik und Wirtschaft.

Die SAGW ist Mitglied der Akademien der Wissenschaften Schweiz. Die Akademien der Wissenschaften Schweiz vernetzen die Wissenschaften regional, national und international. Sie engagieren sich insbesondere in den Bereichen Früherkennung und Ethik und setzen sich ein für den Dialog zwischen Wissenschaft und Gesellschaft. www.akademien-schweiz.ch

Kontakt

Schweizerische Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften
Hirschengraben 11
Postfach 8160
3001 Bern
Tel. ++41 (0)31 313 14 40
Fax ++41 (0)31 313 14 50
E-Mail: sagw@sagw.ch
www.sagw.ch



a⁺ Mitglied der
Akademien der Wissenschaften Schweiz

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Hirschengraben 11, Postfach 8160, 3001 Bern
Tel. 031 313 14 40, Fax 031 313 14 50
E-Mail: sagw@sagw.ch