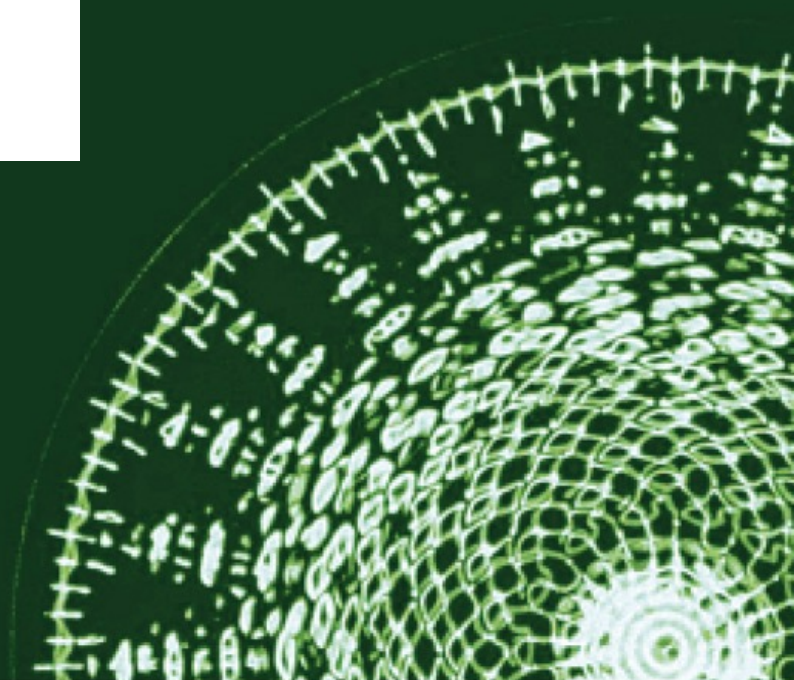




Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft  
Annales Suisses de Musicologie  
Annuario Svizzero di Musicologia  
Swiss Journal of Musicology



# 2018–2021

Musik in Krisenzeiten: Pandemien

Musique en temps de crise : Pandemies

Musica nei tempi di crisi: Pandemie

Music in Times of Crises: Pandemics

Neue Folge 38

Herausgegeben von

Lea Hagmann, Laura Moeckli, Vincenzina Ottomano und Margret Scharrer



Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
Société Suisse de Musicologie  
Società Svizzera di Musicologia

## Impressum

Open Access-Policy: This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Universität Bern

Bern Open Publishing 2022

DOI: [10.36950/sjm.38](https://doi.org/10.36950/sjm.38)

ISBN (elektronische Version): 978-3-03917-056-2

e-ISSN: 2235-7475

Coverbild Nachweis: A. Lauterwasser

Druckerei: [Epubli.de](https://epubli.de), print on demand

Diese Publikation wurde begutachtet.

Herausgegeben von Lea Hagmann, Laura Moeckli, Vincenzina Ottomano und Margret Scharrer

Redaktion und Satz: Helen Gebhart

Eine Publikation der



Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Société Suisse de Musicologie

Società Svizzera di Musicologia



Unterstützt durch die Schweizerische Akademie  
der Geistes- und Sozialwissenschaften

[www.sagw.ch](http://www.sagw.ch)



# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort / Préface / Prefazione / Preface</b> .....	1
<i>Lea Hagmann, Laura Möckli, Vincenzina Ottomano, Margret Scharrer</i>	
KEYNOTE	
<b>Music (as) Labour: Crises and Solidarities among Greek Musicians in the Pandemic</b> .....	13
<i>Ioannis Tsioulakis</i>	
HAUPTARTIKEL / ARTICLES PRINCIPAUX / ARTICOLI PRINCIPALI / MAIN ARTICLES	
<b>Musik als Krisenprävention im Corona-Lockdown. Erkenntnisse aus einem musiktherapeutischen Projekt in Österreich</b> .....	29
<i>Michael Huber, Hannah Riedl, Manuel J. Goditsch, Irene Stepniczka und Thomas Stegemann</i>	
<b>Zwischen Lärmkontamination und Verstummen. Überlegungen zu Greening-Prozessen in der Musikforschung</b> .....	41
<i>Lisa Herrmann-Fertig</i>	
ZEITZEUGEN / TÉMOIGNAGES / TESTIMONIANZE / TIMES AND PERSPECTIVES	
<b>Uneven Bulgarian Rhythms Explained by Covid-19 Related Vocabulary</b> .....	53
<i>Catherine E. Struse Springer</i>	
<b>Musik und HIV/Aids im Eastern Cape in Südafrika</b> .....	55
<i>Bernhard Bleibinger</i>	
<b>Much Harder to Deal With. A Study of Mental Well-Being, Listening Behaviours, and Musical Practices during the COVID-19 Lockdown in Switzerland in 2020</b> .....	59
<i>Noémie Felber</i>	
<b>Einsingen um 9. Gespräch mit Julia Schiwowa zum Corona-Sing-Projekt. Zürich, April 2021</b> .....	63
<i>Lea Hagmann</i>	
<b>Tones of the Times: Reflections on the 2021 <i>Alpentöne Festival</i> with Barbara Betschart, Roland Dahinden, Pius Knüsel, and Roland Schiltknecht. Altdorf, August 2021</b> .....	69
<i>Sharonne Specker</i>	
WERKSTATT-CH / ATELIER-CH / OFFICINA-CH / WORKSHOP-CH	
<b>Die Sweelinck-Tradition im schweizerischen Engadin</b> .....	75
<i>Simon Groot</i>	
<b>« Brincar Musical » : origines étymologiques et observations sur le terrain au Brésil</b> .....	87
<i>Emma Charlotte Dickson</i>	
<b>Musikkognitive Erkenntnisse zum Jodeln im Appenzell und Toggenburg</b> .....	93
<i>Yannick Wey und Andrea Kammermann</i>	

<b>EVENTI: un'indagine sulla resilienza delle istituzioni musicali della Svizzera italiana in tempi di pandemia .....</b>	<b>97</b>
<i>Massimo Zicari, Chiara Bernardi e Cinzia Crude</i>	
<b>Conference Report: <i>Sounds of Power</i>. Bern 2021 .....</b>	<b>103</b>
<i>A.Tül Demirbaş</i>	
<b>Book Review: <i>Studies in the Arts</i>. Thomas Gartmann und Michaela Schäuble .....</b>	<b>107</b>
<i>Anthony Gritten</i>	
<b>Book Review: <i>Hans Georg Nägeli</i>. Miriam Roner.....</b>	<b>109</b>
<i>Claudio Bacciagaluppi</i>	

# Vorwort

DOI: [10.36950/sjm.38.0](https://doi.org/10.36950/sjm.38.0)

Es freut uns sehr, dass wir Ihnen die erste Ausgabe des Schweizer Jahrbuchs für Musikwissenschaft im Golden Open Access-Format vorstellen dürfen. Fortan ist es somit allen Forschenden und Interessierten weltweit möglich – sofern sie über einen Internetanschluss verfügen – die hier veröffentlichten Beiträge kostenlos zu lesen. Dieses offene Format zu realisieren, und damit Sichtbarkeit, Chancengleichheit und Beteiligung der Gesellschaft, die im grossen Stil diese Forschungen erst ermöglicht, zu gewährleisten, stellt ein echtes Anliegen der Schweizer Musikforschenden Gesellschaft und der Herausgeberinnen dar. Dennoch soll es Anhängern des klassischen Buches noch weiterhin möglich sein, das Jahrbuch in gedruckter Fassung als Print-on-Demand-Produkt zu erwerben.

Das neue Erscheinungsformat, zu dem auch eine neugestaltete Webseite, ein neues Layout und ein neues Logo gehören, ist jedoch nicht die einzige Neuerung, mit der sich das Jahrbuch präsentiert. Das Herausgeberinnen-Team hat sich dazu entschieden, künftig Forschende aus allen Teilgebieten der Musik- und verwandten Wissenschaften, deren Forschungen sich im Bereich der Klänge bewegen, zur Publikation einzuladen. Jeder Band widmet sich einem spezifischen Thema und ruft per Call for Contributions zur Einreichung von Beiträgen auf. Sämtliche Hauptartikel werden seit Vorbereitung dieser Ausgabe einem double blind Peer Review-Verfahren unterzogen, um die wissenschaftliche Qualität der Artikel zu gewährleisten.

Da das Weltgeschehen in den letzten Jahren durch besondere globale Krisen gekennzeichnet ist (z.B. Covid-19, die Klimakrise, Flüchtlingskrisen, diverse internationale Kriege etc.), die die Gesellschaften – damit auch Künste und Wissenschaften – vor besondere Herausforderungen stellten, haben wir uns dazu entschieden, einen Aufruf zum Thema „Musik in Krisenzeiten“ zu veröffentlichen. Krisenzeiten und -situationen gehören zu den wesentlichen menschlichen, gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Erfahrungen. Obwohl sie Ausnahmesituationen darstellen, sind sie dennoch permanent und überall vorhanden und dies nicht nur in Gebieten, die ständig von Hunger, Krieg und Krankheiten heimgesucht werden, sondern auch in Überflussgesellschaften. Krisen zeigen sich in unterschiedlichsten Ausformungen und werden auf verschiedene Weisen wahrgenommen und verarbeitet. Angesichts ihrer fundamentalen Wesenhaftigkeit, ist es nur folgerichtig nach ihren Beziehungen zur Musik zu fragen. Bereits die grundsätzliche gesellschaftliche Bedingtheit der beiden Phänomene Musik und Krise lässt die Behauptung zu: Musik und Krise stehen in einem komplexen wechselseitigen Verhältnis.

Wir setzten dabei einen weitgefassten Krisenbegriff voraus, der von globalen und gesellschaftlichen Problemsituationen unterschiedlicher Lebensbereiche, über die von Krieg, religiösen, wirtschaftlichen oder ökologischen Krisen bis hin zu Pandemien und gesellschaftlichen Umbruchprozessen reicht. Diese global, national oder lokal hervorgerufenen Krisen werden im Grossen wie im Kleinen untersucht. Gleichzeitig geht es aber um persönliche Krisen, die nicht unbedingt einem bestimmten übergeordneten gesellschaftlichen Vorgang entspringen müssen, die Personen mit sich selbst oder anderen ausfechten, z.B. Schaffenskrisen, psychische Krisen oder Lebenskrisen. Wir fragen danach, in welcher Form Musik und Krise zueinanderstehen, akustische Phänomene Ausdruck von Krisen sein können, wie sie

im Klang wahrgenommen, in Musik komponiert, ausgedrückt oder verarbeitet werden können. Evident ist, die Folgen von Wirtschafts-, Gesellschafts- und Gesundheitskrisen betreffen sowohl Musizierende als auch ganze Musikszenen und -branchen und wirken sich auf das musikalische Schaffen aus.

Musik soll dabei nicht im engeren, sondern im weiteren Sinne diskutiert werden. Dazu gehören bewusst und unbewusst hervorgerufene Klänge, die natürlich oder technisch motiviert sein können. Diese schliessen sowohl komponierte oder improvisierte Musik, „Community Music“ oder Klangperformanz, als auch akustische Geräusche jeglicher Art ein, sei es, dass sie bewusst im Rahmen einer Aufführung, einer Komposition, einem sozialen oder einem natürlichen Setting verankert sind, sei es, dass sie als Umweltgeräusche existieren, die die Natur, Tiere oder verschiedene Gesellschaften bewusst oder unbewusst produzieren.

Die Reaktionen auf unseren Aufruf waren so vielfältig und inspirierend, dass wir uns entschieden haben, gleich mehrere Ausgaben zum Oberthema „Musik in Krisenzeiten“ herauszugeben. Der vorliegende Band widmet sich vor allem „Pandemien“. Im ersten Beitrag, unserer Keynote, „Music (as) Labour: Crises and Solidarities among Greek Musicians in the Pandemic“ erörtert Ioannis Tsioulakis von der Queen’s University Belfast die Herausforderungen, denen sich griechische Musiker\*innen vor Ausbruch der Covid 19-Pandemie, während der wirtschaftlich-finanziellen Rezession, stellen mussten. Nachdem diese viele Musikschaffende bereits ins Prekariat gestürzt hatte, habe die Pandemie die Situation um ein Vielfaches verschärft, die Musiker\*innen aber vor allem zweier wesentlicher Grundlagen für ihr (Über)leben und Schaffen beraubt: dem Totalausfall ihrer finanziellen Verdienste und ihres sozialen Miteinanders. Letzteres hatte es einigen erlaubt, die bereits schwierigen Umstände durch Kollegialität und Hilfe verschiedenster Art teilweise in den Griff zu bekommen. Tsioulakis setzt sich in seinem Artikel mit dem hohen emotionalen und ideellen Stellenwert auseinander, den Musiker für die Gesellschaft leisten, und plädiert dafür, diesen Dienst, aber auch dessen Bereitstellung, Durchführung und Vorbereitung endlich als eine Form von Arbeit anzuerkennen, zu akzeptieren und finanziell zu entlohnen.

Die österreichischen Forschenden Michael Huber, Hannah Riedl, Manuel J. Goditsch, Irene Stepniczka und Thomas Stegemann von der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Wiener Zentrum für Musiktherapie-Forschung widmen ihren Beitrag der Thematik „Musik als Krisenprävention im Corona-Lockdown. Erkenntnisse aus einem musiktherapeutischen Projekt in Österreich“. Im Zentrum steht dabei das während des Corona-Lockdowns konzipierte Musiktherapie-Projekt *lieblingslied.at*, bei dem mittels (Video-)Telefonie den Anrufer\*innen deren Lieblingslieder live oder per Aufnahme vorgespielt wurden. Nach diesem Vorspielen konnten sich die Hörer\*innen mit den (angehenden) Musiktherapeut\*innen über das gemeinsam Angehörte wie das Hörerlebnis austauschen. Obwohl das Projekt nicht so viel Interesse auslöste, wie eigentlich erwartet, so zeigten die Reaktionen dennoch, dass gemeinsames Musikerleben in Zeiten sozialer Isolation und besonderer psychischer Belastung über verschiedene Bevölkerungsschichten hinweg, je nach den persönlichen Voraussetzungen und Bedingungen, in emotionaler Perspektive äusserst positiv wirkte.

Lisa Herrmann-Fertig, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik Nürnberg, wendet sich wiederum einem musikökologischen Thema zu und den Zusammenhängen zwischen Sound, Umweltverschmutzung und -katastrophen sowie der Einstellung der Musikwissenschaften zu diesen Prozessen. Dafür erörtert sie unterschiedliche Zugänge zum *Sound*-Verständnis, und deutet an, auf welcher komplexen Weise Klänge, Musik, Natur und Kultur miteinander in Verbindung stehen. In diesem Zusammenhang plädiert sie nicht nur für eine neue und andere Sensibilität des (Hin-)Hörens, sondern für generelle Offenheit der Musikwissenschaften, sich auf Natur-, Umweltdiskurse und -krisen einzulassen, Überlegungen zu den vielfältigen Beziehungen zwischen Musik und Krisen, wie der Corona-Pandemie, zu fragen, diese „zu verstehen“ und „zu entschärfen“.

Die Pandemie-Thematik erfährt jedoch nicht nur im klassischen Zeitschriften-Artikel-Format Aufmerksamkeit. Vielmehr entschloss sich das Herausgeberinnen-Team dazu, das Jahrbuch durch die

Rubrik „Zeitzeugen“ zu ergänzen. Damit ist ein neues Format entstanden, das das Spektrum der Perspektiven, Zugangs- und Darstellungsweisen methodisch und praktisch erweitern soll. Die Art der Beiträge reicht dabei vom Mini-Artikel, über das Interview bis hin zu Bildern oder kommentierten historischen Quellen. Die eingegangenen Minibeiträge sind entsprechend breitgefächert und berühren unterschiedlichste Projekte während pandemischer Ausbrüche in der Schweiz, den USA und in Südafrika.

Da sich das Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft auch als ein Forum spezifisch Schweizerischer Forschungen versteht, legen die Herausgeberinnen auch Wert auf Themen, die Schweizer Musiklandschaften und -geschichten im historischen und aktuellen Sinne untersuchen. Zudem möchten wir Forschungs- und Buchprojekte, sowie Tagungen und Workshops vorstellen, die speziell an Schweizer Institutionen initiiert und durchgeführt wurden bzw. werden. In dieser Rubrik „Werkstatt-CH“, wie auch im Bereich der „Zeitzeugen“, ist es uns ein besonderes Anliegen Nachwuchsforschenden unterschiedlicher Stadien die Möglichkeit zur Publikation zu eröffnen, um erste Forschungsergebnisse, -ideen bzw. -projekte vorzustellen. Entsprechend vielfältig präsentiert sich die Rubrik „Werkstatt-CH“: Sie enthält grössere und kleinere Beiträge zu musikgeschichtlichen und -anthropologischen Themen, Projektvorstellungen, Buchrezensionen und Konferenzbesprechungen. Das Spektrum reicht dabei von Simon Groots Aufsatz über „Die Sweelinck-Tradition im Schweizerischen Engadin“ über Emma Charlotte Dicksons Projekt „Brincar Musical: origines étymologiques et observations sur le terrain au Brésil“ bis hin zu den „EVENTI: un’indagine sulla resilienza delle istituzioni musicali della Svizzera italiana in tempi di pandemia“, die an der Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI) durchgeführt werden.

Neben der Maxime, besonders Nachwuchsforschenden eine Plattform zu bieten, verfolgt das Herausgeberinnen-Team die Grundsätze von Diversität. Forschenden unterschiedlichster Herkunft, egal welchen biologischen und sozialen Geschlechts, welcher Religion sind zur Publikation eingeladen. Chancengleichheit wird beim Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft grossgeschrieben. Diese Diversität gilt auch in sprachlicher Hinsicht, da wir uns zum Ziel gesetzt haben, die sprachliche Vielfalt der Schweiz bis zu einem gewissen Grad abzubilden. Die Beiträge sind deshalb in den Schweizer Landessprachen (Deutsch, Französisch und Italienisch) sowie auf Englisch willkommen. Diversität strebt das Herausgeberinnen-Team genauso in der wissenschaftlich-thematischen Erfassung wie den wissenschaftlichen Annäherungen an. Keine bestimmte Methode, Schule oder Teildisziplin soll die Oberhand gewinnen. Sicherlich bestimmen die eingesandten Beiträge die Zusammensetzung des Jahrbuchs, doch sollen für die Auswahl vor allem wissenschaftliche Qualität und Originalität entscheidend sein.

Wir bedanken uns sehr herzlich bei allen Autor\*innen für ihre Beiträge und allen Mitwirkenden für ihre Hilfe an der Verwirklichung dieser Ausgabe, allen voran: Helen Gebhart, Leiterin der Geschäftsstelle Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, Cristina Urchueguía, Zentralpräsidentin der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, und unseren Ansprechpartner\*innen der Bern Open Publishing Plattform Andrea Hacker und Jan Stutzmann. Unser grosser Dank gilt ferner den Mitgliedern des Editorial Board, den Gutachtern\*innen und der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. Erst deren grosszügige finanzielle Unterstützung hat das Erscheinen dieses Bandes überhaupt möglich gemacht.

Wir wünschen allen Leser\*innen viel Freude und inspirierende Gedanken bei der Lektüre und beim Stöbern!

Bern, Venedig und Basel im Juni 2022

Margret Scharrer, Lea Hagmann, Vincenzina Ottomano und Laura Möckli



## Préface

Nous avons le grand plaisir de vous présenter la 38<sup>e</sup> édition des Annales Suisses de Musicologie dans son nouveau format Golden Open Access. Désormais, il est possible pour les chercheurs et personnes intéressées du monde entier – pour autant qu'ils disposent d'une connexion internet – de lire gratuitement les articles qui y sont publiés. C'est une préoccupation centrale de la Société Suisse de Musicologie et des éditrices de proposer les ASM dans ce nouveau format ouvert afin d'assurer la visibilité, l'égalité des chances et une plus grande participation de la communauté et à laquelle elle s'adresse. Néanmoins, il reste également possible pour les amateurs de livres d'acheter sur demande une version imprimée de la revue.

Le nouveau format de publication, qui comprend également une nouvelle page web, une nouvelle mise en page et un nouveau logo, n'est pas la seule nouveauté de l'ASM. L'équipe éditoriale a décidé d'encourager la publication des chercheurs de toutes les branches de la musicologie et des sciences apparentées dont les recherches s'inscrivent dans le domaine des sonorités. Chaque volume est consacré à un thème spécifique et fait l'objet d'un appel à contributions. Depuis la préparation de ce numéro, tous les articles principaux sont soumis à une procédure de « double blind peer review » afin de garantir la qualité scientifique des articles.

Étant donné que les événements mondiaux de ces dernières années ont été marqués par des crises d'envergure globale (Covid-19, la crise climatique, les crises de réfugiés, diverses guerres internationales, etc.) qui ont posé des défis particuliers aux sociétés – et donc aux arts et aux sciences – nous avons décidé de lancer un appel sur le thème « Musique en temps de crise ». Les situations de crise constituent des expériences humaines, sociales, scientifiques et artistiques essentielles qui, bien qu'extrêmes, sont omniprésentes non seulement dans les régions où la faim, la guerre ou la maladie sévissent, mais aussi dans les sociétés d'abondance. Ces crises peuvent prendre diverses formes, perçues et vécues de différentes manières. Compte tenu de leur nature fondamentale, il est logique de s'interroger sur leurs relations avec la musique. En effet, la nécessité sociale des deux phénomènes nous permet d'affirmer qu'il existe des relations réciproques et complexes entre la musique et les crises.

Nous proposons une large définition du concept de « crise » comprenant des situations de vie problématiques globales et sociales, des guerres, des crises économiques et écologiques, des pandémies ou des processus de transformation bouleversants. Ces phénomènes globaux, nationaux ou locaux peuvent être examinés à grande et à petite échelle. Parallèlement, nous nous intéressons aux crises personnelles, indépendantes du contexte plus large, auxquelles une personne est confrontée, comme p. ex. des crises créatives, psychiques, physiques ou existentielles. Il s'agit d'examiner quelles formes d'interactions existent entre musique et crise, comment un phénomène acoustique peut exprimer un état de crise, comment celui-ci est perçu au niveau sonore, composé, décomposé ou recomposé en musique. Il est évident que les conséquences des crises économiques, sociales et sanitaires touchent aussi bien les musiciens que des scènes et des branches musicales entières et qu'elles ont des répercussions profondes sur la création musicale.

La notion de 'musique' est également considérée au sens large comprenant des phénomènes sonores conscients et inconscients, produits par des moyens naturels ou techniques, des musiques composée ou improvisée, des 'musiques de communauté' ou des performances sonores, mais aussi toute sorte de 'bruits', qu'ils soient ancrés consciemment dans le cadre d'un concert, d'une composition ou d'un contexte social, ou qu'ils existent comme sons ambiants (p.ex. soundscapes) conscients ou inconscients de la nature ou de la société.

Les réactions à notre appel ont été si variées et inspirantes que nous avons décidé de publier plusieurs numéros sur le thème général de la « musique en temps de crise ». Le présent volume est princi-

palement consacré aux « pandémies ». Dans notre première contribution, « Music (as) Labour : Crises and Solidarities among Greek Musicians in the Pandemic », Ioannis Tsioulakis de la Queen's University Belfast examine les défis auxquels les musiciens grecs ont dû faire face avant le début de la pandémie de Covid 19, pendant la récession économique et financière. Alors que celle-ci avait déjà plongé de nombreux musiciens dans la précarité, la pandémie a décuplé la situation, privant les musiciens de deux bases essentielles à leur (sur)vie et à leur création : la perte totale de leurs gains financiers et de leurs relations sociales. Cette dernière dimension avait permis à certains de maîtriser partiellement des circonstances déjà difficiles grâce à la collégialité et à l'entraide de toutes sortes. Dans son article, Tsioulakis se penche sur la grande valeur émotionnelle et idéale que les musiciens apportent à la société et plaide pour que ce service, mais aussi sa mise à disposition, sa réalisation et sa préparation, soient enfin reconnus, acceptés et rémunérés financièrement de manière adéquate comme forme de travail.

Les chercheurs autrichiens Michael Huber, Hannah Riedl, Manuel J. Goditsch, Irene Stepniczka et Thomas Stegemann de l'Université de musique et des arts du spectacle de Vienne consacrent leur contribution à la thématique « Musik als Krisenprävention im Corona-Lockdown. Erkenntnisse aus einem musiktherapeutischen Projekt in Österreich ». L'accent est mis sur le projet « *lieblingslied.at* » conçu pendant le lockdown, dans le cadre duquel les chansons préférées des appelants étaient jouées en direct ou enregistrées au moyen de la (vidéo-)téléphonie. Après cette audition, les participants pouvaient s'échanger avec les musicothérapeutes (et étudiant-es en musicothérapie) sur ce qu'ils avaient écouté ensemble et sur l'expérience d'écoute. Bien que le projet n'ait pas suscité autant d'intérêt que prévu, les réactions ont montré qu'en période d'isolement social et de stress psychique particulier, l'expérience musicale commune a eu un effet extrêmement positif sur le plan émotionnel, et ce dans différentes couches de la population, en fonction des conditions et des prédispositions personnelles.

Lisa Herrmann-Fertig, collaboratrice scientifique à la Haute école de musique de Nuremberg, se spécialise sur des thèmes de l'écologie musicale, les rapports entre le son, la pollution et les catastrophes environnementales ainsi que sur l'attitude des musicologues face à ces processus. Dans son article, elle examine différentes approches de la compréhension du son et suggère la complexité des liens entre les sons, la musique, la nature et la culture. Dans ce contexte, elle plaide non seulement pour une sensibilité nouvelle et différente de l'écoute, mais aussi pour une ouverture générale des sciences musicales à s'engager dans les discours et les crises de la nature et de l'environnement, à s'interroger sur les multiples relations entre la musique et les crises, comme la pandémie de Covid-19, à les « comprendre » et à les « désamorcer ».

La thématique de la pandémie s'étend également au-delà des articles principaux dans le format classique. En effet, l'équipe éditoriale a décidé d'agrémenter les ASM d'une rubrique appelée « Témoignages ». Un nouveau format a ainsi vu le jour, qui vise à élargir l'éventail des perspectives, des modes d'accès et de présentation, tant sur le plan méthodologique que pratique. Le type de contributions va du mini-article à l'interview, en passant par des images ou des sources historiques commentées. Les contributions reçues sont donc très variées et touchent aux projets les plus divers menés pendant les épidémies pandémiques en Suisse, aux Etats-Unis et en Afrique du Sud.

Comme l'ASM se veut aussi un forum des recherches réalisées en Suisse, les éditrices attachent de l'importance aux thèmes qui étudient les tendances et les histoires musicales suisses au sens historique et actuel. En outre, nous souhaitons présenter des projets de recherche et de livres, ainsi que des colloques et des ateliers qui ont été ou sont initiés et réalisés dans des institutions suisses. Dans cette troisième rubrique « Atelier-CH », tout comme dans la rubrique « Témoignages », nous tenons particulièrement à offrir aux jeunes chercheurs à différents stades la possibilité de publier et de présenter leurs premiers résultats, idées ou projets de recherche. La rubrique « Atelier-CH » est donc très diversifiée: elle contient des articles de longueur variable parlant de thèmes d'histoire et d'anthropologie de la musique, des présentations de projets, des critiques de livres et des comptes rendus de conférences.

L'éventail va de l'article de Simon Groot sur « Die Sweelinck-Tradition im Schweizerischen Engadin » au projet d'Emma Charlotte Dicksons « Brincar Musical : origines étymologiques et observations sur le terrain au Brésil », en passant par « EVENTI : un'indagine sulla resilienza delle istituzioni musicali della Svizzera italiana in tempi di pandemia », menés à la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI).

En plus d'offrir une plateforme aux jeunes chercheurs, l'équipe éditoriale se dédie à la diversification des voix représentées. Les chercheurs de toutes origines, de tous genres biologiques et sociaux, de toutes religions sont invités à publier et l'ASM accorde une grande importance à l'égalité des chances. Cette diversité s'applique également du point de vue linguistique, puisque nous nous sommes fixés pour objectif de refléter, dans une certaine mesure, la diversité linguistique de la Suisse. Les contributions sont donc les bienvenues dans trois langues nationales suisses allemand, français et italien, ainsi qu'en anglais. L'équipe éditoriale vise la diversité tout autant dans la saisie scientifique et thématique que dans les approches scientifiques. Aucune méthode, école ou sous-discipline particulière ne doit prendre le dessus. Certes, les contributions envoyées déterminent la composition de la revue, mais ce sont surtout la qualité scientifique et l'originalité qui restent déterminantes pour la sélection.

Nous remercions très chaleureusement tous les contributeurs pour leurs articles et les collaboratrices pour leur aide à la réalisation de cette édition, en premier lieu : Helen Gebhart, responsable du secrétariat de la Société suisse de musicologie, Cristina Urchueguía, présidente centrale de la Société suisse de musicologie, et nos partenaires de la plateforme Bern Open Publishing Andrea Hacker et Jan Stutzmann. Nous remercions également les membres du comité de rédaction, les évaluateurs-trices et l'Académie suisse des sciences humaines et sociales. La parution de ce volume a été rendue possible grâce à leur généreux soutien.

Nous souhaitons à tous les lecteurs-trices beaucoup de plaisir et de réflexions inspirantes lors de leur lecture !

Berne, Venise et Bâle en juin 2022

Margret Scharrer, Lea Hagmann, Vincenzina Ottomano et Laura Moeckli

## Prefazione

Siamo molto lieti di presentarvi il primo numero dell'Annuario Svizzero di Musicologia in formato *Golden Open Access*. D'ora in poi, infatti, sarà possibile per i ricercatori e gli interessati di tutto il mondo leggere gli articoli qui pubblicati gratuitamente, basterà avere a disposizione una connessione Internet. Realizzare questo formato aperto, e garantire così visibilità, pari opportunità e partecipazione sociale, nonché rendere possibile una ricerca su larga scala, rappresenta il vero desiderio della Società Svizzera di Musicologia e delle curatrici. Tuttavia, per gli appassionati del classico cartaceo sarà possibile acquistare una versione «print-on-demand» dell'annuario. Il nuovo formato di pubblicazione, che comprende anche un sito web ridisegnato, un nuovo layout e un nuovo logo, non è l'unica novità con cui l'Annuario si presenta: le curatrici hanno infatti deciso di ospitare i ricercatori di tutte le aree della musicologia e delle scienze affini, il cui campo di indagine riguarda i suoni. Inoltre, ogni volume è dedicato ad un argomento specifico e invita a presentare contributi tramite una *Call for Contributions*. A partire dalla preparazione di questo numero, tutti gli articoli principali sono stati sottoposti a un processo di «double-blind peer review» per garantirne la qualità scientifica.

Giacché gli eventi mondiali degli ultimi anni sono stati segnati da particolari crisi globali (ad esempio il Covid-19, la crisi climatica, la crisi dei rifugiati, varie guerre internazionali, ecc.), che hanno posto sfide particolari alle società – e di conseguenza anche alle arti e alle scienze – abbiamo deciso di lanciare una prima Call sul tema “La musica in tempi di crisi”.

Tempi e situazioni di crisi sono parte integrante dell'esperienza umana, sociale, scientifica e artistica. Sebbene si tratti di avvenimenti eccezionali, le crisi si presentano in modo più o meno costante in aree afflitte continuamente dalla fame, da guerre e malattie, così come nelle società del benessere; si manifestano nelle forme più svariate, vengono percepite ed elaborate in modi differenti. Tenendo in considerazione l'importanza delle crisi, emerge la questione del loro rapporto con la musica: le contingenze sociali di fondo tra questi due fenomeni consentono di indagare musica e crisi nel loro complesso rapporto reciproco.

Il concetto di crisi è qui inteso in senso ampio e comprende problemi globali e sociali in varie situazioni della vita che vanno dalla guerra, alle crisi religiose, economiche o ecologiche, alle pandemie e ai processi di sconvolgimento sociale. Tali crisi globali, nazionali o locali sono esaminate su piccola e larga scala. Inoltre, il concetto può includere crisi personali che non derivano necessariamente da eventi sociopolitici specifici, ma riguardano crisi creative, psicologiche o di vita che l'individuo affronta con se stesso o con altri individui. La domanda fondamentale è come la musica e le crisi si relazionano tra loro, come i fenomeni acustici possano essere espressione di crisi, e come esse possano essere percepite attraverso il suono, composte, o elaborate in musica. Naturalmente, le conseguenze delle crisi economiche, sociali e sanitarie colpiscono direttamente i musicisti, così come intere scene e industrie musicali, e hanno un impatto sulla creazione.

Anche la “musica” è qui discussa nel senso più ampio, inclusi tutti i suoni creati consciamente, inconsciamente, naturalmente e con mezzi tecnici. Ciò può comprendere qualsiasi tipo di musica composta o improvvisata, la cosiddetta “community music”, le performance sonore o ancora fenomeni acustici di qualsiasi tipo, nel contesto di un concerto, di una composizione, di un ambiente sociale o come suoni (o paesaggi sonori) consapevolmente o inconsciamente prodotti dalla natura, dagli animali o da varie società.

Le reazioni alla nostra *Call for contributions* sono state così varie e stimolanti che abbiamo deciso di pubblicare più numeri su questo argomento principale. Il presente volume si concentra in particolare sul tema delle “pandemie”. Nel primo contributo, la Keynote intitolata *Music (as) Labour: Crises and Solidarities between Greek Musicians in the Pandemic*, Ioannis Tsioulakis della Queen's University Belfast

discute le sfide che i musicisti greci hanno dovuto affrontare già prima dello scoppio della pandemia da Covid 19, a causa della recessione economica e finanziaria che aveva costretto molti musicisti alla precarietà. La pandemia ha certamente aggravato la situazione, ma soprattutto privato i musicisti delle basi essenziali della loro esistenza, sopravvivenza e del loro lavoro creativo. Ma alla perdita totale dei guadagni si è aggiunta anche l'impossibilità di quell'interazione sociale che in precedenza aveva permesso ad alcuni di loro di farsi carico delle difficili circostanze attraverso un atteggiamento collegiale e di supporto a vari livelli. Nel suo articolo, Tsioulakis afferma che l'alto valore emotivo e ideale che i musicisti apportano alla società rappresenta un vero e proprio servizio e debba quindi essere finalmente riconosciuto, accettato e ricompensato finanziariamente come forma di lavoro.

Nel loro contributo *Musik als Krisenprävention im Corona-Lockdown. Erkenntnisse aus einem musiktherapeutischen Projekt in Österreich*, i ricercatori austriaci Michael Huber, Hannah Riedl, Manuel J. Goditsch, Irene Stepniczka e Thomas Stegemann della University of Music and Performing Arts Vienna e del Music Therapy Research Centre Vienna analizzano i risultati del progetto di musicoterapia *lieblingslied.at* concepito durante il Corona-Lockdown. Il progetto consisteva nell'organizzazione di (video) telefonate tra terapisti e partecipanti interessati al fine di ascoltare insieme la propria canzone preferita, dal vivo o tramite una registrazione. A chiusura della telefonata, il partecipante aveva la possibilità di parlare con i musicoterapeuti (o con studenti di musicoterapia) di ciò che avevano ascoltato insieme e dell'esperienza di ascolto. Sebbene il progetto non abbia suscitato l'interesse sperato, le reazioni hanno comunque mostrato che in periodi di isolamento sociale e stress psicologico, a seconda dei prerequisiti e delle condizioni personali dei partecipanti, esperire insieme la musica potrebbe avere un effetto emotivo positivo e regolativo su diversi strati sociali della popolazione.

Lisa Herrmann-Fertig, ricercatrice presso l'Hochschule für Musik di Norimberga, si concentra sul tema dell'ecologia musicale e le connessioni tra suono, inquinamento ambientale e disastri, nonché sull'atteggiamento della musicologia nei confronti di questi processi. L'autrice, inoltre, discute i diversi approcci alla comprensione del suono e indica la complessità con cui i suoni, la musica, la natura e la cultura sono tra loro interconnessi. In questo contesto, propone non solo una nuova e diversa sensibilità all'ascolto, ma anche un'apertura generale della musicologia al confronto con discorsi che riguardano le crisi naturali e ambientali, invitandola a porsi domande sulle molteplici relazioni tra la musica e le crisi – come, ad esempio, quella della pandemia da Corona – per “comprenderle” e quindi provare a “disinnescarle”.

Oltre al formato classico del saggio, in questa nuova edizione le curatrici propongono la sezione «Testimonianze» in cui viene ulteriormente approfondito il tema delle pandemie. Questa rubrica ha lo scopo di ampliare lo spettro delle prospettive, degli approcci e le modalità di presentazione, sia a livello metodologico sia pratico. Il tipo di contributi varia quindi da mini-articoli e interviste a immagini o fonti storiche commentate. I mini-articoli ricevuti offrono anch'essi un'ampia prospettiva e riguardano una ricca varietà di progetti relativi ai focolai di pandemia in Svizzera, Stati Uniti e Sudafrica.

L'Annuario Svizzero di Musicologia si propone anche come forum specifico delle ricerche svizzere che esaminano i paesaggi e le storie musicali di questo Paese in chiave storica e contemporanea. In questa sezione, intitolata «Workshop CH», presentiamo progetti di ricerca, libri, nonché conferenze e workshop nati in istituzioni svizzere. Le due nuove rubriche dell'Annuario – «Officina-CH» e «Testimonianze» – mirano in particolare a dare l'opportunità ai giovani studiosi di pubblicare i primi risultati della loro ricerca, le loro idee o i loro progetti. La sezione «Officina-CH» di questo numero è altrettanto copiosa: include contributi su temi storico-musicali e antropologico-musicali, presentazioni di progetti, recensioni di libri e di conferenze. Le tematiche spaziano dal saggio di Simon Groot su *Die Sweelinck-Tradition im Schweizerischen Engadin* al progetto di Emma Charlotte Dickson *Brincar Musical: origines étymologiques et observations sur le terrain au Brésil* fino a *EVENTI: un'indagine sulla resilienza delle*



*istituzioni musicali della Svizzera italiana in tempi di pandemia*, progetto condotto presso la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI).

Uno dei principi fondamentali delle curatrici è quello della diversità: sono invitati a contribuire alla pubblicazione studiosi di ogni provenienza, indipendentemente da nazionalità, sesso o religione. Le pari opportunità sono quindi una priorità assoluta per l'Annuario Svizzero di Musicologia. Questa diversità si esprime anche in termini linguistici – riflettendo in una certa misura la diversità linguistica svizzera – con l'inclusione di contributi nelle lingue nazionali svizzere (tedesco, francese e italiano) oltre che in inglese. Le curatrici si impegnano a garantire la diversità anche in termini di tematiche e di approccio scientifico, garantendo che nessun metodo particolare, scuola o sotto-disciplina abbia una predominanza. Ovviamente i contributi presentati determinano la composizione di ogni numero, ma la qualità scientifica e l'originalità sono tra i fattori determinanti per la selezione.

Ringraziamo tutti gli autori per i loro contributi, così come le persone che hanno collaborato alla realizzazione di questo volume, in primis Helen Gebhart, capo ufficio della Società Musicologica Svizzera; Cristina Urchueguía, Presidentessa della Società Svizzera di Musicologia e i nostri referenti della Bern Open Publishing Andrea Hacker e Jan Stutzmann. Ringraziamo inoltre i membri del comitato scientifico, i revisori e l'Accademia Svizzera di Scienze Umane e Sociali, il cui generoso sostegno ha reso possibile la pubblicazione di questo volume.

Vi auguriamo una piacevole lettura, sperando che la navigazione in queste pagine possa ispirarvi nuove e stimolanti idee!

Berna, Venezia e Basilea, giugno 2022

Margret Scharrer, Lea Hagmann, Vincenzina Ottomano e Laura Moeckli

## Preface

It is our great pleasure to present the 38th edition of the Swiss Journal of Musicology in its new Golden Open Access format. From now on, it will be possible for all researchers and interested parties worldwide – provided they have an internet connection – to read the articles published here free of charge. It is a central concern of the Swiss Musicological Society and the editors to bring the SJM into this new open format to ensure visibility, equal opportunities and a larger participation of the society on which this research is based and to whom it is addressed. Nonetheless, it is also possible for book lovers to purchase a printed version of the journal as a print-on-demand product.

The new publication format includes a redesigned website, a new layout, a new logo, as well as several innovations in terms of content. The editorial team has notably decided to broaden the scope of the publication to invite researchers from all sub-fields of music and related sciences whose research centres on sound. Furthermore, each volume addresses a specific topic and invites researchers to submit their proposals through a call for contributions. Starting with the preparation of this issue, all main articles published are subjected to a double-blind peer review process to ensure the scientific quality of the articles.

Since global crises have become a prominent feature of our world in recent years (e.g. Covid-19, the climate crisis, refugee crises, various international wars, etc.), posing new challenges to societies – and thus also to the arts and sciences – we decided to start with a call for contributions on the theme of “Music in Times of Crisis”. Situations of crisis are an integral part of human, societal, scientific and artistic experience. Although they present exceptional circumstances, they are nonetheless recurrent everywhere, not only in areas that are afflicted by hunger, war and disease, but also in affluent societies. Crises manifest themselves in the most diverse forms and are perceived and faced in different ways. The fundamental omnipresence of crises raises the question of their relation to music. Indeed, the basic social contingency of both phenomena allows us to affirm that music and crises stand in complex mutual relations to one another.

The concept of crisis presupposed here is a broad one including global and societal problems in various life-situations ranging from war, religious, economic or ecological crises, to pandemics and processes of social upheaval. Such global, national or local crises may be examined on a macro or a micro level. Furthermore, the concept can include personal crises that do not necessarily stem from overriding socio-political events but centre on creative, psychological or health crises within or between individuals. We ask how music and crisis relate to each other, how acoustic phenomena can be an expression of crises, and how these can be perceived, composed, expressed or faced in music. And of course, the consequences of economic, social and health crises directly affect musicians, as well as entire music scenes and industries, and have an impact on musical creation.

‘Music’ is also discussed in a broad rather than a narrow sense here, including all consciously, unconsciously, naturally and technically created sounds. This may comprise any composed or improvised music, ‘community musics’, sound performances or indeed acoustic phenomena of any kind, whether emerging in the context of a concert, a composition, a social setting, or existing as sounds (or soundscapes) consciously or unconsciously created by nature, animals or various societies.

The responses to our call were so varied and inspiring that we decided to publish several issues on the overall theme of “Music in Times of Crisis”. The present volume is dedicated primarily to the theme of “pandemics”. In the first contribution, our keynote entitled “Music (as) Labour: Crises and Solidarities among Greek Musicians in the Pandemic”, Ioannis Tsioulakis from Queen’s University Belfast discusses the challenges Greek musicians faced already before the outbreak of the Covid-19 pandemic, due to the economic-financial recession. After the recession had already plunged many musicians into precarity,

the pandemic exacerbated the situation, depriving them of two aspects essential for their material and creative survival: the access to financial earnings and to their social networks. These networks had previously alleviated the difficult circumstances of some musicians through a sense of collegiality and support of various kinds. In his article, Tsioulakis addresses the high emotional and imaginative value that musicians bring to society and pleads for this contribution, but also its provision, implementation and preparation, to finally be fully recognized, accepted and financially rewarded as a form of work.

In their contribution “Musik als Krisenprävention im Corona-Lockdown. Erkenntnisse aus einem musiktherapeutischen Projekt in Österreich”, the Austrian researchers Michael Huber, Hannah Riedl, Manuel J. Goditsch, Irene Stepniczka and Thomas Stegemann from the University of Music and Performing Arts Vienna and the Music Therapy Research Centre Vienna analyze the results of the music therapy project *lieblingslied.at*, which was conceived during the Corona lockdown. The project consisted in arranging phone calls between therapists and interested participants to listen to a favourite song together live or via recording. After the phone call, the participant had the possibility of talking to the music therapists (or music therapy students) about what they had heard together and about the listening experience. Although the project did not arouse as much interest as originally hoped for, the reactions nevertheless showed that in times of social isolation and psychological stress, depending on the personal prerequisites and conditions of the participants, experiencing music together could have a positive and regulating emotional effect across different population strata.

Lisa Herrmann-Fertig is research assistant at the Nuremberg University of Music in the field of music ecology. Her article focusses on the connections between sound, environmental pollution and disasters and the connections between musicology and these processes. She discusses different approaches to understanding sound and suggests the complex ways in which sounds, music, nature and culture are interconnected. In this context, she pleads not only for a new and different sensibility of listening, but for a general openness of musicology to engage with nature and environmental discourses and crises, to reflect on the manifold relations between music and crises, such as the Corona pandemic, and to contribute to “understanding” and “defusing” them.

Beyond the traditional journal article format, the editorial team has created a new section entitled “Times and Perspectives” in which the topic of pandemics is further explored. This new format that is intended to broaden the spectrum of perspectives, approaches and modes of presentation both methodically and practically. The type of contributions featured in “Times and Perspectives” may range from mini-articles and interviews to annotated pictures or historical sources. The short articles received are correspondingly wide-ranging and touch on a variety of aspects concerning pandemic outbreaks in Switzerland, the USA and South Africa.

Furthermore, the Swiss Journal of Musicology offers a platform for Swiss research topics that examine musical landscapes and histories in a historical and contemporary sense. In this section entitled “Workshop CH” we present research and book projects, as well as conferences and workshops that have been or are being initiated and conducted at Swiss institutions. These two new sections “Workshop-CH” and “Times and Perspectives” are particularly aimed at giving young researchers in different stages the opportunity to publish first research results, ideas or projects. The “Workshop-CH” section of this 38th issue is correspondingly wide-ranging: it contains larger and smaller contributions on music-historical and music-anthropological topics, project presentations, book reviews and conference reviews. The spectrum ranges from Simon Groot’s essay on “Die Sweelinck-Tradition im Schweizerischen Engadin” to Emma Charlotte Dickson’s project “Brincar Musical: origines étymologiques et observations sur le terrain au Brésil” to “EVENTI: un’indagine sulla resilienza delle istituzioni musicali della Svizzera italiana in tempi di pandemia”, which is being conducted at the Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI).



In addition to these new opportunities for publishing young research, the editorial team aims to include a broad diversity of views and perspectives. Scholars from all backgrounds, regardless of nationality, gender or religion are invited to contribute to the publication. Equal opportunities are a top priority for the Swiss Journal of Musicology. This diversity also applies in linguistic terms, as we have set ourselves the goal of reflecting to some extent Switzerland's linguistic diversity. Contributions are therefore welcome in the Swiss national languages (German, French and Italian) as well as in English. The editorial team also strives for diversity both in terms of thematic range and scientific approach. No particular method, school or sub-discipline should gain the upper hand. Obviously, the contributions submitted determine the composition of each issue, but scientific quality and originality are also among the decisive factors for selection.

We would like to thank all the authors for their contributions, as well as the people who helped in the realization of this edition, first and foremost: Helen Gebhart, head of the office of the Swiss Musicological Society, Cristina Urchueguía, Central President of the Swiss Musicological Society, and our contacts at the Bern Open Publishing Platform Andrea Hacker and Jan Stutzmann. We would also like to thank the members of the Editorial Board, the reviewers and the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences, whose generous support made the publication of this volume possible.

We wish all readers much pleasure and inspiring thoughts while browsing through these pages!

Bern, Venice and Basel in June 2022

Margret Scharrer, Lea Hagmann, Vincenzina Ottomano and Laura Moeckli

# Music (as) Labour: Crises and Solidarities among Greek Musicians in the Pandemic

Ioannis Tsioulakis, Queen's University Belfast<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.1](https://doi.org/10.36950/sjm.38.1)

**Keywords:** Greece, pandemic, music-making, precarity, professionalism

**Abstract:** *The study of music (as) labour has often been hindered in musicology by divisions between professional and amateur musicians as well as conflicting conceptualizations of work or pleasure. In contrast, with this article I propose that we regard all music making activity as labour. Through theorizations of affective, emotional, aesthetic and phatic labour, I highlight the different elements of work manifesting within music conduct. Then, through the case study of musicians in Greece, the article examines how music work is impacted by cumulative crises: Firstly the economic crisis of the previous decade and consequently the global pandemic. In this process, I trace an awakening of collectivism that puts forward the demand for the recognition of music (and other performing arts) as work, and particularly as a labour of love.*

## Introduction: Music as Work

*Musicians are workers.* A seemingly innocuous statement, arguably even a truism, yet the examination of music performers as labourers is not commonplace in academic literature.<sup>2</sup> In musicological writings, the question of music (as) labour is very often accompanied by caveats and uttered with reservations. We find ourselves trying to argue that musicians are also workers, or list exceptions of performers who do not fit the descriptor in ways that we would not do for other professions, even within the creative industries.<sup>3</sup> The titan of popular music studies Simon Frith, for example, in a brief article reflecting on the conference *Working in Music*<sup>4</sup> writes that “some musicians are considered to be workers, others are not”.<sup>5</sup> Frith further qualifies this statement by pointing out that “the idea of ‘musician as worker’ has continually been opposed by the idea of ‘musician as creative artist’, an auteur who may be happy to benefit from union membership but does not want to be thought of as ‘a worker’”.<sup>6</sup> This tension, Frith argues, is due to a “belief that music – making music – is in itself, fun, a pleasurable activity that shouldn’t be thought of as work”, an idea which “is embedded in our culture”.<sup>7</sup> Hence, the value of music, Frith concludes, “is precisely as non-work. Musicians may, then, be workers, but they shouldn’t be!”<sup>8</sup>

To be sure, Frith is not alone in either music academia or the industry in expressing this ambivalence. As my own fifteen-year-long research among music labourers in Greece has cautioned me, performing

1 Author's e-mail address: [itsioulakis01@qub.ac.uk](mailto:itsioulakis01@qub.ac.uk).

2 There are, of course, notable exceptions to this. These include early work by Howard Becker (1951), Robert Stebbins (1969), John Baily (1988) and Richard Faulkner (1985), as well as more recent research on performance labour in ethnomusicology, popular music studies, and culture industries studies including Cottrell (2004), Hesmondhalgh and Baker (2011), Morcom (2013), Cloonan (2014), Hofman (2015), Williamson and Cloonan (2016), Scharff (2018), Tarassi (2018), Llano (2018) and others.

3 For studies of diverse types of work in the culture industries, indicating the difference in discourses but also establishing the centrality of labour as an analytical lens, see Hesmondhalgh and Baker (2011) and McRobbie (2016).

4 The conference was organised in Glasgow in January 2016, by Martin Cloonan and John Williamson. Information available here: <https://wim.hypotheses.org/conference/glasgow-2016> [15.06.2022].

5 FRITH 2017: 111.

6 FRITH 2017: 115.

7 FRITH 2017: 115.

8 FRITH 2017: 115.

musicians always iterate exclusions in who qualifies as a worker<sup>9</sup> and they draw boundaries between activities that they regard as ‘work’ versus what they consider to be ‘play’.<sup>10</sup> However, after more than a decade of cumulative crises of capitalism that have seen increased precarity in all sectors of work but especially in freelance creative professions,<sup>11</sup> and the exacerbation of insecurity due to the recent Covid-19 pandemic,<sup>12</sup> here I argue that our analysis of music labour needs to be expansive and unreserved.

In a recent editorial for the *Political and Legal Anthropology Review (PoLAR)*, Jessica R. Greenberg and Jessica Winegar write that: “The exceptional time of the pandemic revealed in stark form all of the problems of the status quo. We have learned that we do not need or want to ‘return to normal.’ Rather, we join the feminist, anti-racist, class-conscious multitudes who are screaming that the normal is not sustainable.”<sup>13</sup> Listening to this call for academic honesty and activism, with this article I argue that an emphasis on the labour of music-making is a duty towards struggling musicians in their diverse multitudes, who refuse to return to a perverse, pre-pandemic ‘normal’. In the following sections, I will first outline a broad understanding of labour that includes all musical conduct that we habitually encounter as musicologists, before delving into the case study of Greek musicians during the nation’s economic crisis (2010–2019) and the Covid-19 pandemic (2020–2021). I will then examine new strategies and solidarities that emerge from these piling crises and suggest ways in which they make the demand for a recognition of creative artists as workers timelier than ever.

### Labour and its Forms

A big obstacle in recognizing all music-making as labour comes from the engagement with the concept of ‘professionalism’. Literature in popular music and ethnomusicology has historically been uncomfortable when grappling with the question of who qualifies as a ‘professional musician’.<sup>14</sup> According to Ruth Finnegan, some difficulties in differentiating between professional and amateur musicians, “lie in the ambiguities in the concept of ‘earning one’s living’, others in differing interpretations about what is meant by working in ‘music’, and others again – perhaps the most powerful of all – in the emotive overtones of the term ‘professional’ as used by the participants themselves”.<sup>15</sup> In his research on professional classical musicians in London, Stephen Cottrell has explained that, although the most common criterion of professionalism is “to be paid to play”, it is the context within which one performs that defines whether or not this is “real professional work”.<sup>16</sup> Professional musicians in Greece engage with these debates in very similar ways, whereby recognition of ‘professional’ status entails the acquisition of a wide range of competencies and relies on their acknowledgment by the wider community. These competencies combine and traverse different factors including musical skill, social strategies, and the contentious idea of ‘success’.<sup>17</sup>

However, what I want to argue here is that the concept of music labour need not be conflated with the status of ‘professionalism’. In other words, whether or not musicians recognize themselves (or are credited by others) as ‘professionals’ is not a prerequisite for an understanding of what they do as ‘labour’. As social scientists, we have plenty of theoretical frameworks to conceptualize labour in its different manifestations, allowing us to think of music as *work* regardless of its ‘quality’, its lucrateness, or its frequency for each individual musician. Here I want to briefly outline some such frameworks that

9 TSIOLAKIS 2020: 54–77.

10 TSIOLAKIS 2011, 2013.

11 LOREY 2011; McROBBIE 2011.

12 BASTANI et al. 2021; COMUNIAN and ENGLAND 2020; FITZGIBBON and TSIOLAKIS forthcoming.

13 GREENBERG and WINEGAR 2021.

14 See BECKER 1951; MERRIAM 1964: 123–144; FINNEGAN 1989: 12–18.

15 FINNEGAN 1989: 13.

16 COTTRELL 2004: 9.

17 TSIOLAKIS 2020: 27–53.

can be helpful in delineating how music becomes experienced as work: affective, emotional, aesthetic, and phatic labour.

Affective labour, especially in its conceptualization by Michael Hardt, designates work that is performed to produce affect in its recipients. Hardt understands this work as a subset of wider types of 'immaterial labour',<sup>18</sup> that is specifically premised upon human contact and interaction.<sup>19</sup> This labour, Hardt further explains, "is immaterial, even if it is corporeal and affective, in the sense that its products are intangible: a feeling of ease, well-being, satisfaction, excitement, passion – even a sense of connectedness or community".<sup>20</sup> Hardt indeed identifies the culture industries as a key locus of such labour, but also expands to other domains such as care work, the food services and finance industries.<sup>21</sup> While musicians undoubtedly perform affective labour,<sup>22</sup> they also subject themselves to 'emotional labour', defined by Arlie Hochschild as "the management of feeling to create a publicly observable facial and bodily display",<sup>23</sup> insofar as they manipulate their own emotions and their outward performance as part of their work.<sup>24</sup> In this process, musicians (much like actors) engage in what Hochschild calls "deep acting",<sup>25</sup> where "one's face and one's feelings take on the properties of a resource".<sup>26</sup> Musical performance then operates within this interface between emotional and affective labour: musicians strive to experience emotions and induce affect, and this is *work*, even when it is not recognized or compensated as such.<sup>27</sup>

Expanding on Hochschild's concept of emotional labour, Anne Witz et al. introduce the idea of 'aesthetic labour', which acknowledges the embodied aspect of service and culture work.<sup>28</sup> As the authors emphasize, aesthetic labour relies on the "mobilization, development and commodification of embodied 'dispositions'",<sup>29</sup> employing "organizational prescriptions of embodied appearance, demeanor and comportment".<sup>30</sup> Musicians engage in this form of labour by continuously curating themselves, both in terms of their appearance (their bodies, their hairstyles, their clothes) and their embodied performative vocabulary, from their movement to their voice and instrumental techniques.<sup>31</sup> This acquisition and maintenance of an "embodied cultural capital"<sup>32</sup> is part and parcel of the labour of making music, even outside of the milieu of recognized 'professional' musicians. Finally, in the pursuit of performance opportunities and visibility, musicians construct communicative networks with other performers, entrepreneurs, and fans, what Shannon Garland calls "phatic labour".<sup>33</sup> As Garland illustrates in a case study of indie music in Chile, phatic labour includes "the cultivation of social networks for themselves as practices of sociality, but which simultaneously serve as the grounds upon which resources can be moved and transferred".<sup>34</sup> In that sense, even the very act of socializing within the music world can be

18 See LAZZARATO 1996.

19 HARDT 1999: 95.

20 HARDT 1999: 96.

21 HARDT 1999: 95–96. For an in-depth discussion of affective and emotional labour in the culture industries, see HESMONDHALGH and BAKER 2011: 159–180. For some illustrative accounts of affective labour in other contexts, see Gabriele KOCH's (2016) study of the Tokyo sex industry and Zeynep KORKMAN's (2015) research on coffee divination in Turkey.

22 See HOFMAN 2015.

23 HOCHSCHILD 1983: 7.

24 For reviews of the contribution of HOCHSCHILD's theory of emotional labour in social science research in the following two decades, see STEINBERG and FIGART 1999 and WHARTON 2009.

25 HOCHSCHILD 1983: 38–55.

26 HOCHSCHILD 1983: 55.

27 See HESMONDHALGH and BAKER 2011: 159–163.

28 WITZ et al. 2003. I am grateful to my PhD students Federica Banfi and Hannah Gibson for introducing me to this concept, which they have fruitfully applied to the work of transnational tango dancers (BANFI 2021) and Irish Country musicians (GIBSON 2021).

29 WITZ et al. 2003: 37.

30 WITZ et al. 2003: 38.

31 A similar idea is explored in Elizabeth WISSINGER's (2015) work on 'glamour labour' among fashion models.

32 BOURDIEU 1986: 47.

33 GARLAND 2019; drawing on ELYACHAR 2010.

34 GARLAND 2019: 29.

conceptualized as work, which, again, is by no way limited to musicians who use performance as their main source of income.

As I hope the above makes clear, musical activity in all its manifestations, from experiencing and externalizing emotion to generating affects and from curating embodied dispositions to forging social networks, whatever else it might be, is always labour. Additionally and significantly, music is precarious labour. The theme of precarity/precariation in neoliberal labour management is well-documented in the social sciences, especially from the global economic recession of 2008 onwards.<sup>35</sup> Waves of economic instability and the imposition of austerity measures, especially in Europe, mean that labour insecurity has become a normative and permanent tool of managing workforce, a phenomenon that Isabell Lorey calls “governmental precarization”.<sup>36</sup> Precarious labour, then, shapes a particular type of worker and human being, a precariat. As Noelle Molé has powerfully articulated drawing on research among precarious labourers in the Italian service industry, “[a]vowing oneself as a precariat signals a classed political subjectivity: a worker at the mercy of risk, marginality, anxiety, even paranoia.”<sup>37</sup> Gretchen Purser, researching African-American workforce in the inner-cities of Oakland and Baltimore, has also shown that the liminal state of waiting in-between states of employment, is additionally dispossessing and debilitating.<sup>38</sup> She writes:

This period of chronic and obligatory unpaid waiting [...] serves as an instrument of inspection, an instrument of immobilization, and an instrument of intensified investment. I argue that recognizing these functions enables us to better understand not only the distinct operations of the day labour business, but the ways in which labour is subjugated, dependency is cultivated, and precarious and degraded conditions of employment are normalized for those at the bottom of the labour market.<sup>39</sup>

Some of these conditions are all too familiar to precarious, freelance musicians,<sup>40</sup> and not by coincidence. Angela McRobbie argues that this type of insecurity has been long tried in the culture industries, allowing those workers

to act as guinea pigs for testing out the new world of work without the full raft of social security entitlements and welfare provision that have been associated with the post-Second World War period. [...] The creative workforce might be relatively small, but it is being trained up to pave the way for a new post-welfare era.<sup>41</sup>

Musicians, then, are called to navigate the turbulent waters of insecure employment, while engaging in demanding types of affective, emotional, aesthetic and phatic labour. In this effort, they often “reproduce neoliberalism”,<sup>42</sup> or even “choose poverty”<sup>43</sup> in order to “negotiate the more pathological effects, both political and economic, of post-industrialization and the concomitant onset of risk and uncertainty”.<sup>44</sup>

Having articulated the main components and predicaments of music labour, I will now focus on the ethnographic case study of Greek musicians in the past decade. Reflecting on particular circumstances of piling crises, this next section will show how the canonical conditions of working in music become exacerbated by generalized national crisis and the experience of the recent pandemic.

35 See STANDING 2011; LOREY 2015, 2019.

36 LOREY 2019.

37 MOLÉ 2010: 39.

38 PURSER 2012.

39 PURSER 2012: 30–31.

40 See SCHARFF, 2018: 140–169; GROSS and MUSGRAVE 2020: 41–62.

41 McROBBIE 2016: 34–35.

42 HAENFLER 2018: 188–189.

43 THREADGOLD 2018.

44 BENNETT 2018: 146.

## Music and Crisis in Greece: From Economic Recession to the Pandemic

“Crisis! Crisis! Everyone going crazy about it, it’s all you hear. But were musicians ever not in crisis? Welcome to our world, you ‘normal’ people! See how you like it.”<sup>45</sup> Those were the words of Stefanos, a keyboardist in his late thirties, when, in the Autumn of 2016, I dared ask about the impact of ‘The Greek Crisis’ on freelance musicians. His indignation was illustrative of a prevailing attitude among Greek musicians after 2010: The Crisis was merely an exacerbation of precarity with which they had been dealing their whole lives. At the same time, musicians also drew temporal lines, narrativizing a ‘before’ and ‘after’ of the financial meltdown and its role in the intensity of their precarity. As Efi, a singer in her early forties reminisced in 2016:

I entered the industry as a singer just a few years before the crisis, so I saw the end of the ‘good days’, when you would still get some ‘grand’ opportunities. You know, where they would invite you to play with good technical support, background organisation and planning, full audiences, decent pay and so on. Now all that is over. Anything you do is only down to exhausting personal effort, and it rarely ends up being worth it.

The Greek Crisis has been painstakingly studied in social sciences, from economics<sup>46</sup> to political philosophy<sup>47</sup> and anthropology.<sup>48</sup> In its role as a “trope”<sup>49</sup> but also as a “state of emergency”,<sup>50</sup> which was strategically declared by the Greek Government in its pursuit of a neoliberal agenda of economic austerity, The Greek Crisis has significantly restructured society, political alliances, and even artistic practice.<sup>51</sup> In its most devastating manifestation, The Greek Crisis served as a trigger for harsh austerity policies that intensified precarity and even created a new class of citizens at risk, what Neni Panourgia calls “neo-poor”.<sup>52</sup> However, rather than an unforeseen consequence of ‘The Crisis’, this was a political project. As Athena Athanasiou argues, “[n]eoliberal governments use the ever-present emergency of crisis, with all its accompanying affective apparatuses of fear and insecurity, in order to legitimize the necessity to take action in the direction of managing uncertainty and establishing a new and secure normality. Crisis necessitates the realism of constant management – both pre-emptive and reparative.”<sup>53</sup>

These circumstances of austerity and socioeconomic devastation brought severe consequences onto the already precarious class of freelance musicians.<sup>54</sup> Even though musicians recognized that The Crisis affected them in unequal ways depending on the nature of their core activities, their relative success within the music business and their skills and ability to diversify, the narratives of the impact that The Crisis has had on them collectively appeared quite uniform:

I first sensed the crisis in 2010 when the payments started diminishing. In the first few years, they were only reducing the salaries of session musicians so that the pop stars would keep their earnings, but now that the whole industry has gone to shit, everyone is struggling and panicking. [...] Until 2009, busy session musicians like myself would make more than 3000 Euros per month and now we stress over making 500 or 1000. This year I started rehearsals in three different clubs that never actually opened for the public, so that was completely wasted time.<sup>55</sup>

Greek musicians battled these circumstances as a relatively ‘trained precariat’, who had always been striving for control in an environment that was not of their own making. Take for example the testimony of Sissy, a composer and instrumentalist in her early 30s, who after a few years of successful employment

45 Unless otherwise indicated, all quotes from musicians in Greece were provided in private ethnographic interviews, and translated from Greek to English by the author. All names in this article are used with explicit permission by the interviewees.

46 VAROUFAKIS 2013; LAPAVITSAS 2019.

47 DOUZINAS 2013.

48 DALAKOGLU et al. 2018; KNIGHT 2012, 2013; PANOURGIA 2018.

49 KNIGHT 2013.

50 ATHANASIOU 2018.

51 TZIOVAS 2017; VAVVA 2020; BASEA 2016.

52 PANOURGIA 2018.

53 ATHANASIOU 2018: 15.

54 TSIOLAKIS 2020: 112–137.

55 Vaios, bassist, interviewed in 2016.

in the music business, found herself in the midst of The Crisis having to work as an assistant to her father, a painter: “I was there holding a paintbrush and found myself wondering: ‘wait a minute, who am I?’ [...] I don’t think it’s even because of the crisis. It was always difficult for musicians. We have chosen a path that we knew from the start that we will never be secure.”

Yet, the severity of the crisis resulted in the construction of new perceptions of the self, what I have called ‘crisis subjectivities’.<sup>56</sup> Even though they did not come as a complete breach with previous states of insecurity, crisis-subjectivities were new, insofar as they pushed musicians to an almost ontological reflection (“Who am I?”) out of which emerged a person eager to reconfigure their actions, strategies, and ultimately their own self-conception. This phenomenon, as Isabell Lorey has shown, is a direct result of the monetization of affective and emotional labour within conditions of precarity, whereby we can detect “a tendency for the whole person to become labour power, body and intellectual capabilities included.”<sup>57</sup> For musicians, this condition brought about a whole questioning of their current selves, as pianist Stathis evocatively explained in an interview in 2016: “I had to take some time to recall why I started playing music in the first place, and that required some real time off and introspection. I eventually remembered that it was because of the creativity and the experimentation, not simply to get the job done.” A similar testimony of radical personal reconfiguration was offered by Themis, a jazz violinist:

Last summer I went to Crete and played as a busker with a friend for three months. [...] I would never have thought of doing that in the 2000s; it would be pretty embarrassing. [...] I met a guitarist from Paris there, he invited me over this Spring; he has a comfortable couch he said [laughing]. I’m thinking about it!

The transformation of subjectivity is very evident here. In the wake of The Crisis, Themis turned from a person who would have found busking to be “pretty embarrassing”, to someone who not only engaged in it as a necessity to make ends meet, but even valued it as a networking opportunity for the future.<sup>58</sup> What is additionally significant for these subjectivities is that they were experienced in isolation, and internalized as moments of personal rupture, rather than being channelled into some kind of collective action. This condition changed radically with the emergence of the pandemic crisis.

In the wake of the 2019 coronavirus pandemic, and as different parts of the world started ‘locking down’ in March 2020, it was immediately apparent that the socioeconomic repercussions of this new crisis would be profound and long-lasting.<sup>59</sup> Within these circumstances, performing workers were a key demographic that suffered disproportionate effects on their livelihoods and even their ability to sustain their careers.<sup>60</sup> As Mark Banks already remarked in April 2020: “In the midst of pandemic, we are turning to culture [...] Yet, over a few short weeks, most of the producers of this vitality – the many hundreds of thousands of arts, culture and media workers – have seen their current livelihoods disappear, and their professional futures thrown into jeopardy.”<sup>61</sup> This is because “[a]s the pandemic hit Europe and venues started to cancel events or close, we know that not only did musicians [...] lose immediate work but they had little contractual protection for future cancellations.”<sup>62</sup> Arguably, this is a phenomenon that musicians (and other freelance workers) had to face globally and across genres with small variations.<sup>63</sup> However, as I have shown, the pandemic crisis found Greek musicians already severely precarized and financially devastated after a decade-long recession and austerity.

56 TSIOLAKIS 2020: 123–133.

57 LOREY 2019: 185.

58 I explore these and many other personal testimonies in greater detail in my monograph (TSIOLAKIS 2020). There, I document the emergence of a whole narrative style, what I call ‘precarity stories’, that dramatize the battles of musicians with The Crisis in personified encounters of conflict with colleagues, employers, and the State (TSIOLAKIS 2020: 126–133).

59 GOPINATH 2020.

60 TSIOLAKIS and FITZGIBBON 2020; COMUNIAN and ENGLAND 2020; Lashua et al. 2020.

61 BANKS 2020.

62 TSIOLAKIS and FITZGIBBON 2020.

63 BOTSTEIN 2020; PARSONS 2020.

My interviews with musicians in the Summer of 2020 immediately painted a grim picture: “We always knew that there is insecurity and that we could even be deceived and betrayed by our employers. But this has now reached its absolute peak”, recounted Mihalis, a musician and actor in his late twenties. As an additional hit, the pandemic lockdown also created obstacles for private tuition, an activity to which many musicians had resorted as a way to shield themselves from the direst consequences of precarity in the performance circuit.<sup>64</sup> As Myrcini, a violinist and music teacher who had recently embarked on a new business venture establishing a small music school, confessed: “My performance income has taken a sharp fall, but the worst thing is with the school that was so fresh. We didn’t have many students, and the longer it stays closed we doubt that we’ll be able to keep it afloat. We don’t even know how many of the students are planning to come back when all this is over.”

Even though some emergency benefits were offered by the State, providing temporary relief for those who were in a position to claim them, the majority of freelance performers saw their income fall in real terms to less than half.<sup>65</sup> What is more, the majority of musicians (at least 70% of them, according to interviews with officers of the Panhellenic Musicians’ Union), did not even qualify for those allowances, due to the unregulated way in which casual music labour operates within the Greek industries.<sup>66</sup> While many musicians saw the initial lockdown as an opportunity to rest, practice, and re-evaluate some of their priorities, the prolongation of restrictions and continuous uncertainty for the future created an unbearable sense of insecurity: “The worst feeling was at the end of the first lockdown, in June 2020, when I realized that I was looking ahead at a summer with a completely empty calendar. I had no idea how to support myself”, said Nikos, a folk musician who normally relied on the summer season for a busy schedule of performances in the traditional celebrations of the Greek periphery.

In Greece, conditions of economic, social and subsequently public health crisis, have shaped a context of insecure music labour pushed to its limits. The endemic precarity of music work, in its concomitant affective, emotional, aesthetic, and phatic forms, finds an extreme manifestation in the Greek case. However, this pile-up of crises gave rise from the Summer of 2020 and onwards to a new collectivism among musicians and other creative artists. In the epicentre of their solidarity and activism was one demand: the recognition of art as labour. Musicians, they said loudly, are workers.

### **New Solidarities: Grassroots Movements, Unions, and the Issue of ‘Artistic Labour’**

On 24 August 2021, and after eighteen months of complete closure or severe restrictions on live music events in an effort to contain the spread of the pandemic, the Greek Government announced a plan of reopening indoor entertainment venues from the 13 September 2021.<sup>67</sup> This included health measures such as tight restrictions for the admittance of unvaccinated patrons, as well as a requirement of frequent testing for employees (including performers), paid by those workers to private testing centres. In response to those announcements, the Panhellenic Musicians’ Union (henceforth PMU), promptly called for a nation-wide demonstration by all artists’ unions, to be held on 9 September. This call was quickly disseminated on social media,<sup>68</sup> including the Facebook group ‘Musicians in Crisis’ (Μουσικοί σε Κρίση), which has become a key online hub for music workers since the beginning of the pandemic.<sup>69</sup> Significantly, the advertisement of the PMU’s call by the founder of the Facebook group, 60-year-

64 TSIOLAKIS 2020: 143–148.

65 APTALIKO 2021.

66 See FITZGIBBON and TSIOLAKIS forthcoming.

67 The detailed announcement including a legal framework can be found here (in Greek): <https://covid19.gov.gr/wp-content/uploads/2021/08/presentation-nea-metra-1.pdf> [15.06.2022].

68 This includes the PMU’s own Facebook account. The announcement can be seen here: <https://www.facebook.com/pmu.gr/photos/a.2581315708641048/3794552683984005> [15.06.2022].

69 The group is public, and can be accessed here: <https://www.facebook.com/groups/mousikoisekrisi> [15.06.2022].



old keyboardist and musical director Vasilis Ginos, was concluded with the phrase: “Our only means of fighting is collective struggle.” (“Δεν έχουμε άλλο μέσο πάλης παρά την συλλογική”)<sup>70</sup>

Founded by a grassroots team of session instrumentalists of the popular nightclub circuit in September 2020, ‘Musicians in Crisis’ has been a very vibrant online social space, where musicians of all employment sectors, genres, and regions have been exchanging views and advice related to the pandemic crisis. In the first year of its operation, the group served as a forum for constant – often contentious – discussion from the ground up, as well as a space for announcements especially with regards to economic benefits for out-of-work musicians and changes in restrictions with regards to live music performance. At the time of writing in August 2021, the group numbers more than 5,800 members, and averages over 100 original posts per month, each receiving tens or even hundreds of responses from users on a daily basis. The group administrators have recently launched a grassroots research project, comprising an online questionnaire and mapping exercise, with the intention to “document the professional profile of musicians that have joined the group, understand their conditions and needs, and accordingly adjust the information and consultation that it offers, as well as our communication with official collective bargaining bodies”. A similar mapping and analysis project, including qualitative and quantitative data from over a thousand participant musicians, was carried out by another grassroots organization at the end of 2020, and has since generated a great deal of attention among both workers and stakeholders.<sup>71</sup>

This kind of collective action – from initiating social media forums for labour issues, to joining unions and their demonstrations and organizing self-funded research projects to analyze the sector – would have been very unlikely until the end of 2019, even after a decade of economic crisis. The reason for this radical change was succinctly explained to me by Iakovos, a young actor who has been involved in arts labour activism since the start of the pandemic: “With the first lockdown, overnight, everyone was out of work. No one could pretend to be ‘successful’, or to not care about money. We were all in the same boat.” Hence, the closure of venues that rendered all performers unemployed at once, managed a double strike at two crucial factors that have been preventing collective struggle among musicians (and other artists) amidst the economic crisis: artistic pretence and entrepreneurial individualism.

Let us take those one by one. The notion that concerns over fair economic compensation somehow cheapen or ‘take the fun out of’ musical creativity (which is echoed by Frith as discussed in the Introduction), is often prevalent among critics/academics as well as some musicians. But the fantasy of an artist that operates free of conditions of dependent employment is, as Alan Bradshaw argues, a “Bohemian desire [which] emerges as a particular middle-class preoccupation – a struggle of the holders of cultural capital to assert themselves in spaces in which economic capital is preferred”.<sup>72</sup> This class-informed ideology, Bradshaw continues,

has little to offer in terms of artistic production but rather is a lifestyle aspiration that has extended into a means of assessing musicianship and detecting cynical and sincere practices. Indeed, musicians often protest that the accusations of sellout are totally unhelpful inasmuch as they undermine the creative capacity of struggling musicians to survive in difficult circumstances [...] At worst, the bohemian demand celebrates the plight of artists and fetishizes their self-destructiveness.<sup>73</sup>

Granted, musicians might be more likely to fuss over working conditions and payment in contexts where they have less creative control over the music produced,<sup>74</sup> but this does not mean that labour issues are somehow irrelevant to artistic creativity. In fact, it is often the very pretence of artistic bohemianism

70 The post can be found here (in Greek): <https://www.facebook.com/groups/mousikoisekrisi/permalink/1002028407220915> [15.06.2022].

71 APTALIKO 2021.

72 BRADSHAW 2015.

73 BRADSHAW 2015.

74 TSIOLAKIS 2013.

that is used as a tool for the exploitation of creative artists. In Gerald Raunig's words, "[s]omewhat cynically one could say that Adorno's melancholy over the loss of autonomy has now been perversely realized in the working conditions of the creative industries: the creatives are released into a specific sphere of freedom, of independence and self-government".<sup>75</sup> In that sense, the reactionary tendency to divorce artistic freedom from fair labour had, even in times of crisis, stood in the way of musicians openly raising grievances about their working conditions. This obstacle gave way in the wake of a pandemic that crammed everyone "in the same boat" (as per Iakovos's words), allowing musicians the space to voice demands without appearing too cynical or 'unartistic'.

The second factor, entrepreneurial individualism, was also prevalent within the crisis-scape of the previous decade. Musicians often appeared reserved in expressing concerns over their livelihoods in fear of being perceived as 'mediocre' or 'unsuccessful'. As singer Alexandra told me in frustration about some of her colleagues during an interview in 2017: "You'd see them on social media and think they're all swimming in money and success. I don't know if they're trying to fool others or themselves, but they're pathetic." This entrepreneurial individualism, which pitted artists against each other in a frantic struggle to secure the few lucrative opportunities in the industry, is again well-documented in critical literature.<sup>76</sup> As Maurizio Lazzarato articulates: "This idea of the individual as an entrepreneur of her/himself is the culmination of capital as a machine of subjectivation."<sup>77</sup> The entrepreneurial artist, Lazzarato adds,

brings the subjectivation process to its pinnacle, because in all these activities s/he involves the 'immaterial' and 'cognitive' resources of her/his 'self', while on the other, s/he inclines towards identification, subjectivation and exploitation, given that s/he is both her/his own master and slave, a capitalist and a proletarian, the subject of enunciation and the subject of the statement.<sup>78</sup>

The façade of resilience and success as an entrepreneurial strategy also became eclipsed by the eradication of all performance opportunities as lockdown measures were implemented. Musicians had no one to pretend to. They were all stuck at home, out of work, and their screens lit with an outpouring of frustration, accompanied by calls for solidarity.

In these circumstances, collective struggle started to flourish. Musicians (and other performers) started joining their trade unions and new grassroots movements emerged. As Athena, a *kanun* player and elected officer of the PMU told me in a private interview in July 2020, "We used to have general meetings with 50–60 members present, and in the last one we had a crowd of 350". The president of the Association of Musicians in Northern Greece also reported in a public meeting that their subscriptions doubled from 200 to 400 members as an immediate result of the first phase of the pandemic. In all of the testimonies that I have gathered from musicians who are active in the trade unions, the link between sudden economic desperation in the wake of the closure of performance venues and engagement in collective bodies was very explicit. As Athena recalled: "We had colleagues calling us and asking for help because they had no money to pay for electricity or feed their families." The PMU was quick in taking on such 'bread and butter' issues, by immediately pressuring the government to include musicians in unemployment benefits, expand the special Covid-19 support schemes to include more freelancers, and freeze some of their accumulating taxation and other state expenses during the health-related measures that prevented them from working. The PMU also seized the moment to raise awareness and build a movement among musicians, and as a result their membership soared. Anastasis, a performing musician and more recent recruit of the union told me in a private interview:

75 RAUNIG 2011: 199.

76 TARASSI 2018; LOREY 2011; SCHARFF 2018: 113–139.

77 LAZZARATO 2011: 47.

78 LAZZARATO 2011: 48.

In 2020 I had the most difficult summer since I became a musician and I was ready to quit. But through the PMU I understood that this was not my personal fault and that it had to do with the way that labour rights have been trashed in the past few years. The PMU detected the issues immediately, its officers confronted the political leaders head on, and its role was solidified in the demonstrations from the get go.

Also notable was a new grassroots movement powered by social media under the motto 'Support Art Workers', which emerged as a point of convergence and solidarity for tens of thousands of creative artists including musicians, actors, dancers, visual artists and technicians. As Valeria, an actor/musician and founding member of 'Support Art Workers' told me in an interview: "If it wasn't for the pandemic, there would never have been such comradeship." Mina, a dancer also active in the collective, agreed:

The artworld is not used to collective processes. There was no explicit consciousness of the structures within which we work. Art had been disconnected from issues of labour and livelihood so everyone was disengaged when it came to struggling for collective rights and benefits. The pandemic seems to have woken us all up to those demands.

The emerging movements, from online-based solidarity networks such as 'Support Art Workers' and 'Musicians in Crisis' to the PMU and other official trade unions, have significant differences in their aspirations and strategies and are often subject to division and fractionalism.<sup>79</sup> However, despite their differences, they all share a common characteristic: an emphasis on artistic conduct as *work*. Whether predominantly preoccupied with securing allowances for musicians out of work (as is the case with 'Musicians in Crisis'), opposing the Government's right-wing, neoliberal agenda (as the PMU frequently does), or linking the artists' predicaments with wider political and aesthetic imperatives (as has been the contribution of 'Support Art Workers'), the emerging movements have succeeded in coupling creativity in the performing sector with labour demands, in ways that will be long-lasting. As Mihalis told me at the end of our interview: "Whatever happens next, we found each other. It will be harder for them to shut us up again."

### **Conclusion: Imagining Futures of Music Labour as Love**

Above all else, this article has attempted to trace the awakening of a new discourse around music as labour, from the ground up. Mihalis's last words above call attention to this awakening, as it connects to a newfound voice that cannot be silenced because of its collective resonance. Our duty as music academics is to analyze and amplify these voices, in solidarity with striving musicians and with close attention to their words. After all, as Sarah Besky suggests, "how work is talked about is linked to how it is valued and in turn to the social relations it creates, maintains, or destroys".<sup>80</sup> So even if, to return to Simon Frith's remarks, music's perceived "value is precisely as non-work",<sup>81</sup> valuing those who produce it might indeed require us to acknowledge it as work.

Yet, an attention to the labour of making music need not deny its value as a pleasurable activity, nor does it intend to accentuate differences between 'professional' and 'amateur' musicians. To the contrary, what both the theorizations outlined earlier in the chapter and the ethnographic data from Greek musicians in piling crises suggest, is that music-making can only be pleasurable if it is recognized and valued as the result of intense and all-consuming labour for any musician. This line of thinking can also release us from another omnipresent dichotomy in the study of musical expression, the one between freedom and constraint. I argue here that musical creativity is not fully realized through some bohemian fantasy of freedom. Rather, music is a labour of love that is neither fully unbound nor forcibly subjugated. It is better understood through Elizabeth Povinelli's questions about socialities of love as

79 I discuss the particularities of those trade unions and grassroots movements and their political differences and disjunctures in another publication (TSIOLAKIS forthcoming).

80 BESKY 2020: 129.

81 FRITH 2017: 115.

“the processes by which the dialectic of individual freedom and social bondage is distributed geographically, how social phenomena that contest this distribution are made commensurate with it, and how discourses that arise from this distribution circulate, are localized, and are contested”.<sup>82</sup> The recent awakenings of musicians to labour demands are such contestations of the unjust and unsustainable distributions of freedom and bondage, in the face of precarity, entrepreneurial individualism, and exploitation. Amidst its devastating impact on the loss of life and livelihood, the pandemic has also provided opportunities to imagine futures of music as a labour of love. Let us take a moment to entertain them.

**Ioannis Tsioulakis** is Senior Lecturer in Anthropology and Ethnomusicology at Queen’s University Belfast. His research focuses on popular music in Greece, with an emphasis on session musicians, creative labour, and economic crisis. His monograph *Musicians in Crisis: Working and Playing in the Greek Popular Music Industry* was published by Routledge in September 2020. He has co-edited a volume entitled *Musicians and their Audiences: Performance, Speech and Mediation* (with Elina Hytönen-Ng, Routledge 2016), and has published numerous articles and chapters on Greek jazz music, cosmopolitanism and music professionalism. Ioannis is currently conducting research on the impact of Covid-19 on performing artists, with a number of publications and collaborative projects under development (a preliminary co-written piece with Dr Ali FitzGibbon can be found [here](#)). Ioannis is also an active ensemble director, arranger and pianist.

## Bibliography

- Aptaliko Non-Profit Organisation* (2021): “Αποτελέσματα έρευνας-χαρτογράφησης της κοινότητας των μουσικών που δραστηριοποιούνται στο χώρο του λαϊκού πολιτισμού” [Results of the Research-Mapping of Musicians Who Work in the Domain of Folk Cultures], Athens: Aptaliko.gr., <https://aptaliko.gr/> [15.06.2022].
- ATHANASIOU, Athina (2018): “States of Emergency, Modes of Emergence”, in *Critical Times in Greece: Anthropological Engagements with the Crisis*, ed. by Dimitris Dalakoglou and Georgios Agelopoulos, London: Routledge, 15–31.
- BANFI, Federica (2021): *The Movement of Argentine Tango: An Ethnography of Improvisation and Transnationalism*, PhD Thesis, Queen’s University Belfast.
- BAILY, John (1988): *Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Herat*, Cambridgeshire a. New York: Cambridge University Press.
- BANKS, Mark (2020): “The Work of Culture and C-19”, in *European Journal of Cultural Studies*, Online advance release: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1367549420924687> [15.06.2022].
- BASEA, Erato (2016): “The ‘Greek Crisis’ through the Cinematic and Photographic Lens: From ‘Weirdness’ and Decay to Social Protest and Civic Responsibility”, in *Visual Anthropology Review* 32/1, 61–72.
- BASTANI, Hadi, LINARDOU, Anna, SHARAFI Rojin, and TSIOLAKIS, Ioannis (2021): “Musical Careers in Constant Crises: An Asynchronous Dialogue from Tehran to Athens, via Belfast and Vienna”, in *Critical Studies in Improvisation* 14, 2–3, <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/6458/6283> [15.06.2022].

82 POVINELLI 2006: 10.

- BECKER, Howard S. (1951): "The Professional Dance Musician and His Audience", in *The American Journal of Sociology* 57/2, 136–144.
- BENNETT, Andy (2018): "Conceptualising the Relationship Between Youth, Music and DIY Careers: A Critical Overview", in *Cultural Sociology* 12/ 2, 140–155.
- BESKY, Sarah (2020) "Afterword: Work, Place, and the Value of Ethnography", in *Anthropology of Work Review* 41, 129–132.
- BOTSTEIN, Leon (2020): "The Future of Music in America: The Challenge of the COVID-19 Pandemic", in *Musical Quarterly* 102/4, 351–360.
- BOURDIEU, Pierre (1986): "The Forms of Capital", in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. by John G. Richardson, New York: Greenwood Press, 46–58.
- BRADSHAW, Alan (2015): "Marxist Music Studies", in *FocaalBlog*, 14.04.2015, [www.focaalblog.com/2015/04/14/alan-bradshaw-marxist-music-studies](http://www.focaalblog.com/2015/04/14/alan-bradshaw-marxist-music-studies) [15.06.2022].
- CLOONAN, Martin (2014): "Musicians as Workers: Putting the UK Musicians' Union into Context", in *MUSICultures* 41/1, 10–29.
- COMUNIAN, Roberta and Lauren ENGLAND (2020): "Creative and Cultural Work Without Filters: Covid-19 and Exposed Precarity in the Creative Economy", in *Cultural Trends*, 1–17.
- COTTRELL, Stephen (2004): *Professional Music-Making in London: Ethnography and Experience*, Aldershot, Hampshire, England a. Burlington, VT: Ashgate.
- DALAKOGLU, Dimitris, AGELOPOULOS, Georgios, and POULIMENAKOS, Aggelos (2018): "Introduction: De Te Fabula Narratur? Ethnography of and During the Greek Crisis", in *Critical Times in Greece: Anthropological Engagements with the Crisis*, ed. by Dimitris Dalakoglou and Georgios Agelopoulos, London: Routledge, 1–12.
- DOUZINAS, Kostas (2013): *Philosophy and Resistance in the Crisis: Greece and the Future of Europe*. Cambridge: Polity Press.
- ELYACHAR, Julia (2010): "Phatic Labor, Infrastructure, and the Question of Empowerment in Cairo", in *American Ethnologist* 3, 452–464.
- FAULKNER, Richard (1985): *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers in the Recording Industry*, Chicago a. New York: Aldine, Atherton.
- FINNEGAN, Ruth H. (1989): *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FITZGIBBON, Ali and TSIOLAKIS, Ioannis (forthcoming): "Making It Up: Adaptive Approaches to Bringing Freelance Cultural Work to an Ecologies Discourse", in *European Urban and Regional Studies (EURS), Special issue: Creative and Cultural Ecologies in European Urban and Regional Development*, ed. by Hasan Bakshi, Roberta Comunian, Tamsyn Dent and Jonathan Gross.
- FRITH, Simon (2017): "Are Workers Musicians?", in *Popular Music* 36/1, 111–115.
- GARLAND, Shannon (2019): "Amiguismo: Capitalism, Sociality, and the Sustainability of Indie Music in Santiago, Chile", in *Ethnomusicology Forum* 28/1, 26–44.
- GIBSON, Hannah (2021): *Cultural Intimacies of Irish Country Music: Dancing, Performance, and Aesthetics*, PhD Thesis, Queen's University Belfast.

- GOPINATH, Gita (2020): "The Great Lockdown: Worst Economic Downturn Since the Great Depression", in *IMF Blog: Insights & Analysis on Economics & Finance*, <https://blogs.imf.org/2020/04/14/the-great-lockdown-worst-economic-downturn-since-the-great-depression/> [15.06.2022].
- GREENBERG, Jessica R. and WINEGAR, Jessica. (2021): "Editorial May 2020: 'Pandemic Journal Editing and Refusing a Return to Normal'", in *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review* 44/1, <https://polarjournal.org/2021/07/29/pandemic-journal-editing-and-refusing-a-return-to-normal-forthcoming-polar-issue/> [15.06.2022].
- GROSS, Sally A. and MUSGRAVE, George (2020): *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition*, London: University of Westminster Press.
- HAENFLER, Ross (2018): "The Entrepreneurial (Straight) Edge: How Participation in DIY Music Cultures Translates to Work and Careers", in *Cultural Sociology* 12/2, 174–192.
- HARDT, Michael (1999): "Affective Labor" in *Boundary 2*, 26/2, 89–100.
- HESMONDHALGH, David, and BAKER, Sarah (2011): *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, London a. New York: Routledge.
- HOCHSCHILD, Arlie (1983): *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, Berkeley: University of California Press.
- HOFMAN, Ana (2015): "Music (As) Labour: Professional Musicianship, Affective Labour and Gender in Socialist Yugoslavia", in *Ethnomusicology Forum* 24/1, 28 –50.
- KNIGHT Daniel M. (2012): "Turn of the Screw: Narratives of History and Economy in the Greek Crisis", *Journal of Mediterranean Studies* 21/1, 53–76.
- KNIGHT, Daniel M. (2013): "The Greek Economic Crisis as Trope", in *Focaal* 65, 147–159.
- KOCH, Gabriele (2016.): "Producing Iyashi: Healing and Labor in Tokyo's Sex Industry", in *American Ethnologist* 43/4, 704–716.
- KORKMAN, Zeynep K. (2015): "Feeling Labor: Commercial Divination and Commodified Intimacy in Turkey", in *Gender and Society* 29/2, 195–218.
- LAPAVITSAS, Costas (2019): "Political Economy of the Greek Crisis", in *Review of Radical Political Economics* 51/1, 31–51.
- LASHUA, Brett, JOHNSON, Corey. W., and PARRY, Diana C. (2020): "Leisure in the Time of Coronavirus: A Rapid Response Special Issue", in *Leisure Sciences*, <https://doi.org/10.1080/01490400.2020.1774827> [15.06.2022].
- LAZZARATO, Maurizio (1996): "Immaterial Labor", in *Radical Thought in Italy: a Potential Politics*, ed. by P. Virno and M. Hard, Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 133–147.
- LAZZARATO, Maurizio (2011): "The Misfortunes of the 'Artistic Critique' and of Cultural Employment", in *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, ed. by Gerald Raunig, Gene Ray and Ulf Wuggenig, London: Mayfly, 41–56.
- LLANO, Samuel (2018): *Discordant Notes: Marginality and Social Control in Madrid, 1850–1930*, Oxford: Oxford University Press.
- LOREY, Isabell (2011): "Virtuosos of Freedom: On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour" in *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, ed. by Gerald Raunig, Gene Ray and Ulf Wuggenig, London: Mayfly, 79–90.

- LOREY, Isabell (2015): *State of Insecurity: Government of the Precarious*, London: Verso.
- LOREY, Isabell (2019): "Preserving Precariousness, Queering Debt", *Recerca. Revista de pensament i anàlisi* 24/1, 155–167.
- MCROBBIE, Angela (2011): "The Los Angelesation of London: Three Short Waves of Young People's Micro-Economies of Culture and Creativity in the UK", in *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, ed. by Gerald Raunig, Gene Ray and Ulf Wuggenig, London: Mayfly, 119–132.
- MCROBBIE, Angela (2016): *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*, Cambridge: Polity Press.
- MERRIAM, Allan P. (1964): *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- MOLÉ, Noelle (2010): "Precarious Subjects: Anticipating Neoliberalism in Northern Italy's Workplace", in *American Anthropologist* 112/1, 38–53.
- MORCOM, Anna (2013): *Illicit Worlds of Indian Dance: Cultures of Exclusion*, London: Hurts & company.
- PANOURGIA, Neni (2018): "New-Poor: The Being, the Phenomenon, and the Becoming in 'Greek Crisis'", in *Critical Times in Greece: Anthropological Engagements with the Crisis*, ed. by Dimitris Dalakoglou and Georgios Agelopoulos, London: Routledge, 132–147.
- PARSONS, Chris (2020): "Music and the Internet in the Age of Covid-19", in *Early Music*, online pre-publication: <https://doi.org/10.1093/em/caaa045> [15.06.2022].
- POVINELLI, Elizabeth (2006): *The Empire of Love: Toward a Theory of Intimacy, Genealogy, and Carnality*, Durham: Duke University Press.
- PURSER, Gretchen (2012): "The Labour of Liminality", in *Labour, Capital and Society* 45/1, 10–35.
- RAUNIG, Gerald (2011): "Creative Industries as Mass Deception", in *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, ed. by Gerald Raunig, Gene Ray and Ulf Wuggenig, London: Mayfly, 191–204.
- SCHARFF, Christina (2018): *Gender, Subjectivity, and Cultural Work: The Classical Music Profession*, New York: Routledge.
- STANDING, Guy (2011): *The Precariat: The New Dangerous Class*, London: Bloomsbury Academic.
- STEBBINS, Robert A. (1969): "Role Distance, Role Distance Behaviour and Jazz Musicians", in *The British Journal of Sociology*, 20/4, 406–415.
- STEINBERG, Ronnie J., and FIGART, Deborah M. (1999): "Emotional Labor Since: The Managed Heart", in *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 561/1, 8–26.
- TARASSI, Silvia (2018): "Multi-Tasking and Making a Living from Music: Investigating Music Careers in the Independent Music Scene of Milan", in *Cultural Sociology* 12/2, 208–223.
- THREADGOLD, Steven (2018): "Creativity, Precarity and Illusion: DIY Cultures and 'Choosing Poverty'", in *Cultural Sociology*, 12/2, 156–173.
- TSIOULAKIS, Ioannis (2011): "Jazz in Athens: Frustrated Cosmopolitans in a Music Subculture", in *Ethnomusicology Forum* 20/2, 175–199.

- TSIOLAKIS, Ioannis (2013): "The Quality of Mutuality: Jazz Musicians in the Athenian Popular Music Industry", in *Musical Performance and the Changing City: Post-Industrial Contexts in Europe and the United States*, ed. by F. Holt and C. Wergin, New York, New York: Routledge, 200–224.
- TSIOLAKIS, Ioannis (2020): *Musicians in Crisis: Working and Playing in the Greek Popular Music Industry*, New York: Routledge.
- TSIOLAKIS, Ioannis (Forthcoming): "Music Work and Solidarity Politics in the Age of Covid-19: From Trade Unions to Grassroots Movements", in *Popular Music of the Greek World*, ed. by Eleni Kallimopoulou, Athens: British School at Athens.
- TSIOLAKIS, Ioannis and FITZGIBBON, Ali (2020): "Performing Artists in the Age of COVID-19: A Moment of Urgent Action and Potential Change", in *Queen's Policy Engagement*, <http://qppl.qub.ac.uk/performing-artists-in-the-age-of-covid-19/> [12.07.2022].
- TZIOVAS, Dimitris (ed.) (2017): *Greece in Crisis: The Cultural Politics of Austerity*, London: I.B. Tauris.
- VAROUFAKIS Yanis (2013): "We Are All Greeks Now! The Crisis in Greece in Its European and Global Context", in *The Greek Crisis and European Modernity: Identities and Modernities in Europe*, ed. by Anna Triandafyllidou, Ruby Gropas and Hara Kouki, Palgrave Macmillan, London, 44–58.
- VAVVA, Georgia (2020): "The Emergence of the 'Jazz Neighbourhood' of Kerameikos in Recession Athens", in *The Greek Review of Social Research* 15, 7–59.
- WHARTON, Amy S. (2009): "The Sociology of Emotional Labour", in *Annual Review of Sociology* 35, 147–165.
- WILLIAMSON, John, and CLOONAN, Martin (2016): *Players' Work Time: A History of the British Musicians' Union, 1893–2013*, Manchester: Manchester University Press.
- WISSINGER, Elizabeth (2015): *This Year's Model: Fashion, Media, and the Making of Glamour*, NY: NYU Press.
- WITZ, Anna, WARHURST, Chris, and NICKSON, Dennis (2003): "The Labour of Aesthetics and the Aesthetics of Organization", in *Organization* 10/1, 33–54.





# Musik als Krisenprävention im Corona-Lockdown. Erkenntnisse aus einem musiktherapeutischen Projekt in Österreich

Michael Huber, Hannah Riedl, Manuel J. Goditsch, Irene Stepniczka und Thomas Stegemann, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.3](https://doi.org/10.36950/sjm.38.3)

**Keywords:** Musiktherapie, Krisenprävention, Österreich, Covid-19

**Abstract:** From April 20, 2020 to April 20, 2021 a preventive music therapy offer was made available free of charge on the website [lieblingslied.at](https://www.lieblingslied.at) with the aim of making a contribution to psychosocial prevention in times of COVID-19-related social distancing in Austria. After individual users had registered, they were each connected to a music therapist or music therapy student who, at an agreed time, played a favourite song of the users' choices and then talked with them about it. The music-sociological research accompanying this project provided valuable information about this new format of music therapy and how people deal with music in times of social crisis. The participants showed a high level of awareness of the potentially mood-regulating effects of music, and they emphasized the connecting and strengthening element of listening to music together with someone. The potential of a low-threshold preventive-therapeutic music offer, which can also be used without physical co-presence, was confirmed in the consistently positive feedback from the participants. Although the service was widely publicized in newspapers and on the radio, the participation of therapy seekers remained below expectations. The project primarily addressed a particularly music-interested, highly educated audience.

## 1. Einleitung

Das Hören von Musik wird von Menschen quer durch alle Alters- und Bildungsschichten unter anderem zur Regulierung der Stimmung, zur Verbesserung der Selbstwahrnehmung sowie als Ausdruck sozialer Bezogenheit eingesetzt.<sup>2</sup> Vor allem in Zeiten gesellschaftlicher Krisen kann Musik den sozialen Zusammenhalt stärken, Stress reduzieren, als positive Ablenkung vom Alltag fungieren und zu einer Aktivierung des körpereigenen Belohnungssystems führen.<sup>3</sup> Zudem repräsentiert Musik für viele Menschen eine wichtige und leicht zugängliche Ressource, um das persönliche Wohlbefinden zu steigern.<sup>4</sup>

Die staatlich verordneten Einschränkungen der Bewegungsfreiheit sowie der physischen Sozialkontakte als Reaktion auf die COVID-19-Pandemie haben auch für die österreichische Bevölkerung zu massiven Veränderungen und Herausforderungen geführt. Die weitreichenden psychosozialen Auswirkungen der Restriktionen auf die Gesundheit der Bevölkerung sind mittlerweile wissenschaftlich gut belegt.<sup>5</sup>

Vor dem Hintergrund dieser gesellschaftlichen Entwicklungen konzipierten Musiktherapeut\*innen in Österreich bereits kurz nach In-Kraft-Treten des ersten Lockdowns im März 2020 das präventive

---

1 Email Adressen der Autor\*innen: [huber-m@mdw.ac.at](mailto:huber-m@mdw.ac.at), [riedl@mdw.ac.at](mailto:riedl@mdw.ac.at), [manuel.goditsch@gmx.at](mailto:manuel.goditsch@gmx.at), [stepniczka-i@mdw.ac.at](mailto:stepniczka-i@mdw.ac.at), [stegemann@mdw.ac.at](mailto:stegemann@mdw.ac.at).

2 SCHÄFER et al. 2013.

3 JUSLIN und SAKKA 2019; ALTENMÜLLER 2020.

4 BERNATZKY und KREUTZ 2015; HALLAM 2018; SCHÄFER und RIEDEL 2018.

5 World Health Organization 2020; PIEH et al. 2021.

Online-Pilotprojekt *lieblingslied.at*, welches sich das oben beschriebene Potenzial von Musik zu Nutze machte.<sup>6</sup> Auf einer entsprechend eingerichteten Webseite<sup>7</sup> war es möglich, sich mit einem persönlichen Musikwunsch online zu registrieren oder diesen über eine Telefonnummer durchzugeben. Daraufhin erfolgte eine Kontaktaufnahme vonseiten der am Projekt mitwirkenden Musiktherapeut\*innen bzw. Musiktherapie-Studierenden und ein Termin wurde vereinbart. Bei diesem „Lieblingslied-Termin“ wurde die gewünschte Musik über (Video-)Telefonie live vorgespielt oder, bei komplexeren Musikstücken, gemeinsam von einem Tonträger angehört. Im Anschluss an das Musikstück gab es Gelegenheit für ein Gespräch über die ausgewählte Musik und deren persönliche Bedeutung.

Bereits im Juni 2020 empfahl das Kompetenznetz „Public Health COVID-19“ präventive Online-Angebote als psychosoziale Unterstützung während der Pandemie. In einem Bericht zum Thema „Digitale Public Mental Health-Ansätze zur Verminderung der psychosozialen Folgen der COVID-19 Pandemie“ heisst es:

Entscheidungssträger\*innen im Bereich der Gesundheitsversorgung sollten Strategien entwickeln, wie die Versorgung im Falle einer Zuspitzung des Pandemiegeschehens im Bereich der psychiatrischen und psychotherapeutischen Behandlung fortgesetzt und **im Bereich der psychischen Gesundheitsförderung und Prävention ausgebaut werden kann**, um einen möglichen Schaden [...] von Betroffenen durch Nicht-Behandlung frühzeitig abzuwenden. Hierbei könnte der Ausbau **digitaler Gesundheitsangebote** eine zentrale Rolle spielen [...].<sup>8</sup>

In diesem Sinne stellte das Konzept von *lieblingslied.at* den Musikwunsch einer Person in den Mittelpunkt der präventiven musiktherapeutischen Intervention. Diesem Konzept liegen, basierend auf musiktherapeutisch-praktischen Erfahrungen der Initiator\*innen von *lieblingslied.at*, die Überlegungen zugrunde, dass

1. das aktive Nutzen eines potenziell hilfreichen Angebotes per se das Gefühl von „Selbstwirksamkeit und Selbstfürsorge“
2. das Teilen von persönlich bedeutsamer Musik Aspekte von „Selbstoffenbarung“
3. das Vorgespielt-Bekommen von Musik Aspekte von „aktiver Zuwendung und Fürsorge“ und
4. das Erlebnis von gemeinsamem Musikhören das Gefühl einer „geteilten Erfahrung“ für die Teilnehmenden beinhalten kann, sowie dass
5. die Teilnahme an *lieblingslied.at* ganz allgemein eine neue Erfahrung bedeutet, die im Lockdown zur Unterbrechung der potenziell eintönigen Alltagsroutine beitragen kann.

Allesamt sind dies Faktoren, die persönliche Ressourcen aktivieren und salutogenetische – die Gesundheit erhaltende und fördernde – Wirkung entfalten können.<sup>9</sup>

Präventive Bereiche im Sinne von Förderung und Erhaltung von Gesundheit sind auch dezidiert als Zwecke der Ausübung von Musiktherapie im österreichischen Musiktherapiegesetz (MuthG) definiert:<sup>10</sup>

1. Prävention einschließlich Gesundheitsförderung
2. Behandlung von akuten und chronischen Erkrankungen
3. Rehabilitation
4. Förderung von sozialen Kompetenzen einschließlich Supervision sowie
5. Lehre und Forschung

6 Musiktherapie ist in Österreich seit mehr als zehn Jahren ein gesetzlich anerkannter Gesundheitsberuf, welcher im „Musiktherapiegesetz – MuthG“ geregelt ist. Musiktherapie wird darin definiert als „eine eigenständige, wissenschaftlich-künstlerisch-kreative und ausdrucksfördernde Therapieform. Sie umfasst die bewusste und geplante Behandlung von Menschen [...] durch den Einsatz musikalischer Mittel in einer therapeutischen Beziehung [...]“ *Musiktherapiegesetz (MuthG) § 6(1)*.

7 Siehe [www.lieblingslied.at](http://www.lieblingslied.at).

8 *Kompetenznetz Public-Health Covid-19 2020*: 1. Hervorhebungen der Autor\*innen.

9 ANTONOVSKY 1979; GRAWE 1994; MEIER MAGISTRETTI 2019; BROOKS 2020.

10 *Musiktherapiegesetz (MuthG) § 6(2)*. Hervorhebungen der Autor\*innen.

Auch Wölfl<sup>11</sup> betont, dass „Prävention“ generell in Zukunft mehr Aufmerksamkeit in der Musiktherapie bekommen sollte.

Um in Österreich als Musiktherapeut\*in tätig sein zu dürfen, muss eine Eintragung in die „MusiktherapeutInnenliste“ des Bundesministeriums für Soziales, Gesundheit, Pflege und Konsumentenschutz erfolgen, wodurch ein Qualitätsstandard gewahrt wird.<sup>12</sup> Durch diese Regelung ist die Musiktherapie als Profession klar abgegrenzt von musikbasierten Interventionen im Gesundheitswesen, wie z. B. Konzerten oder Singkreisen im Krankenhaus oder musikmedizinischen Interventionen, wie z. B. Musikhören nach Operationen.<sup>13</sup>

Institutionell wurde *lieblingslied.at* in Kooperation zwischen dem Institut für Musiktherapie der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und dem Österreichischen Berufsverband der MusiktherapeutInnen (ÖBM) umgesetzt. Diese Zusammenarbeit ermöglichte es, dass das primär praxisbezogene Projekt durch eine begleitende Forschung unter Mitwirkung des Instituts für Musiksoziologie und des Wiener Zentrums für Musiktherapie-Forschung (WZMF), beide an der mdw angesiedelt, sowie durch Lehrveranstaltungen für Musiktherapie-Studierende erweitert werden konnte.

Aus musiksoziologischer Perspektive lag das Forschungsinteresse im Generieren erster Erkenntnisse zur Funktion von Musik für die Menschen in einer ausseralltäglichen Krisensituation wie dem COVID-19-bedingten Isoliert-Sein zu Hause. Die Fragestellung war, für wen Musik welche Bedeutung gewinnt, und inwiefern sich das von bekannten gesellschaftlichen Funktionen<sup>14</sup> von Musik ausserhalb von Pandemiekontexten unterscheidet.

## 2. Beschreibung des Projektes *lieblingslied.at*

Das Projekt *lieblingslied.at* greift in seiner Konzeption den Aspekt der „Prävention“ ganz gezielt heraus. Konkret finden sich insbesondere Aspekte der *Primärprävention* zur Vorbeugung des erstmaligen Auftretens von Krankheiten sowie der *Tertiärprävention* zur Verhütung der Verschlimmerung von Krankheiten und Behinderungen durch wirksame Therapie.<sup>15</sup>

Um eine niederschwellige Zugänglichkeit zu gewährleisten, handelte es sich um ein kostenfreies Angebot. Liedwünsche konnten entweder über die Webseite oder per Telefon angegeben werden. Die Teilnehmenden wurden nach Abgabe des Liedwunsches innerhalb von 48 Stunden zur Terminvereinbarung kontaktiert. In Absprache, je nach Vorliebe und technischen Möglichkeiten, erfolgte der Termin dann via Telefon oder Videokonferenz.<sup>16</sup>

Die Durchführung der Lieblingslied-Termine erfolgte durch 13 ehrenamtliche Musiktherapeut\*innen (Alter im Durchschnitt: 33 Jahre [29 bis 42]; durchschnittliche Berufserfahrung: 6 Jahre [2 bis 13]) sowie 12 Musiktherapie-Studierende (Alter im Durchschnitt: 26 Jahre [22 bis 44]), die supervisorisch begleitet wurden. Als Einschulung wurde ein Online-Training abgehalten, das u. a. Aspekte zur Krisenintervention beinhaltete. Das Angebot von *lieblingslied.at* war an sich als eine einmalige präventive Intervention konzipiert. Bei Bedarf und auf Wunsch der Teilnehmenden konnte jedoch ein Folgetermin vereinbart werden. Hiervon wurde zweimal Gebrauch gemacht.

Im Sinne der Niederschwelligkeit erfolgte die Teilnahme an der Begleitforschung auf freiwilliger Basis.<sup>17</sup> Nach der Registrierung zur Teilnahme wurden optional folgende Punkte abgefragt:

11 WÖFL 2021.

12 Musiktherapeut\*innenliste: <http://musiktherapie.ehealth.gv.at/>. Zur aktuellen Situation von Musiktherapie in Österreich siehe PHAN QUOC, RIEDL et al. 2019.

13 STEGEMANN et al. 2019: 2.

14 BOURDIEU 1993; DENORA 2000; HUBER 2018; RÖSING 2009; SCHRAMM 2005; SCHULZE 1992.

15 PSCHYREMBEL et al. 2017.

16 Zur konkreten technischen Umsetzung sei auf STEGEMANN et al. 2021 verwiesen.

17 Für die Durchführung der Begleitforschung wurde ein Ethikantrag bei der Ethikkommission der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gestellt, der positiv beschieden wurde (04/2020).

1. Demographische Daten
2. Einwilligung für ein retrospektives Interview

Als weitere Datenquelle dienten die von den Musiktherapeut\*innen und Musiktherapie-Studierenden angefertigten Protokolle zu den durchgeführten Terminen. Durch diese begleitende Forschung und Dokumentation sollte das Projekt Informationen zur Musikknutzung in Zeiten gesellschaftlicher Krisen liefern sowie einen neuen Aspekt des musiktherapeutischen Arbeitens in Österreich – die Durchführung via (Video-)Telefonie – und die dabei gesammelten Erfahrungen erfassen. Einen wesentlichen Aufgabenbereich in der Projektkoordination stellte ferner die Öffentlichkeitsarbeit dar. Die Aktivitäten rund um „Public Relations“ von *lieblingslied.at* resultierten in Radio- und TV-Beiträgen sowie Artikeln in österreichischen Zeitungen, in denen die Webseite sowie die Telefonnummer des Projektes angeführt wurden.

### 3. Durchführung und deskriptive Auswertung

Im Zeitraum von genau einem Jahr, in dem die Webseite *lieblingslied.at* online war (20.04.2020–20.04.2021), sind insgesamt 53 Liedwünsche eingelangt, wovon 48 in einer tatsächlichen Umsetzung eines Termins resultierten. Zwei dieser Sitzungen waren Folgetermine. Die Umsetzung der Online-Musiktherapie erfolgte nahezu in gleichen Anteilen per Telefon oder Videoschaltung und in einem Fall in einer Kombination aus beiden Medien.<sup>18</sup>

Die Dauer einer solchen Einheit erstreckte sich jeweils über etwa eine halbe Stunde. Dabei wurde Musik live oder ggf. vom Tonträger vorgespielt und/oder gesungen. Die Entscheidung für eine Live-Darbietung oder das Abspielen vom Tonträger wurde je nach Art und Komplexität des Musikstücks und vorhandenen Umsetzungsmöglichkeiten aufseiten der Musiktherapeut\*innen gefällt. Die Art der musikalischen Wiedergabe (live oder vom Tonträger) hatte jedoch keinen erkennbaren Einfluss auf die Ergebnisse und auf die emotionale Involviertheit der Teilnehmenden. Als „Lieblingslied“ wurden neben Pop/Rock-Songs und Schlagern auch Stücke aus der klassischen Kunstmusik sowie mehrmals Volks- bzw. Kinderlieder gewünscht, die quer zu gängigen Stilfeldereinteilungen liegen und in Befunden aus Präferenzenerhebungen üblicherweise keine grosse Rolle spielen.<sup>19</sup>

**Tabelle 1: Lieblingsliedwahl und Darbietungsform**

Titel	Künstler*in	Darbietung
Bella ciao	(Volkslied)	Live
Es waren zwei Königskinder	(Volkslied)	Live
We Are the Champions	Queen	Live
Die Blümelein sie schlafen	Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio / Johannes Brahms	Live
Many Meetings	Howard Shore	Tonträger
De Spur von dein nockatan Fuass	Sigi Maron	Tonträger
Unconditionally	Katy Perry	Live
Die Gedanken sind frei	(Volkslied)	Live
If You Want to Sing Out	Cat Stevens	Live
Dievainies	Elina Garanča	Tonträger

<sup>18</sup> Die Auswahl, welcher Kommunikationskanal gewählt wurde, blieb gänzlich den Teilnehmenden überlassen, je nach Vorliebe und verfügbarer Ausstattung.

<sup>19</sup> HUBER 2018.



Sigh No More Ladies	Peter Doyle	Live
Ungeduld (aus <i>Die schöne Müllerin</i> )	Franz Schubert	Tonträger
Autumn Leaves	Joseph Kosma / Johnny Mercer	Live
Ich hab ein zärtliches Gefühl	Herman v. Veen	Live
New York	Alicia Keys	Tonträger
Der Kuckuck und der Esel	(Kinderlied)	Live
Waldandacht und Am Brunnen vor dem Tore	Franz Abt / Leberecht Dreves bzw. Franz Schubert	Live
Devils and Dust	Bruce Springsteen	Tonträger
Der Schwan (aus <i>Karneval der Tiere</i> )	Camille Saint-Säens	Tonträger

Als Motive für die Wahl des jeweiligen Musikwunsches wurden Erinnerungen, persönliche Beziehungen, eine besondere Stimmung, eine Alltagssituation oder andere spezielle Gründe angegeben. Von den insgesamt 46 Personen der initialen Musiktherapieeinheiten erklärten sich 20 dazu bereit, in einem später stattfindenden Interview ausführlich über die Rolle von Musik in ihrem Leben grundsätzlich und in Bezug auf die erlebte pandemische Situation zu sprechen. Über jene Gruppe von 20 Personen (in 19 Interviews)<sup>20</sup> wird in weiterer Folge eingehend berichtet. Diese Stichprobe unterscheidet sich in allen Merkmalen deutlich von der österreichischen Gesamtbevölkerung, vor allem die Hochschul-Absolvent\*innen sind deutlich überrepräsentiert. Einer Beschränkung auf den internet-affinen Teil der Bevölkerung jedoch wurde mit der Möglichkeit einer telefonischen Anmeldung und der punktuellen Einbindung von Pflegepersonal zur Hilfe bei der Terminumsetzung explizit entgegengewirkt.

#### 4. Ergebnisse aus den nachfolgenden Interviews

Nach dem Vorspielen bzw. gemeinsamen Anhören des gewünschten Liedes wurden die Teilnehmenden, die dem zugestimmt hatten, telefonisch kontaktiert und um ein ausführlicheres Gespräch zur Bedeutung von Musik in ihrem Leben gebeten. Die halbstrukturierten qualitativen Interviews fanden im Durchschnitt vier Wochen nach dem erfolgten Termin telefonisch oder audiovisuell über Zoom statt.<sup>21</sup> Grundlage für die Gespräche war ein Interviewleitfaden, der folgende Forschungsfragen abbildete:

- Welche Rolle spielt Musik im Alltag für die Menschen (in krisenhaften Situationen)?
- Welche Funktionen werden gerne gehörter Musik (in krisenhaften Situationen) zugeschrieben?
- Welche Musik wird in (krisenhaften Situationen) am liebsten gehört?
- Inwiefern wird die COVID-19-Pandemie als persönliche Gefährdung erlebt?
- Welchen Einfluss hat die Präsenz relevanter Bezugspersonen auf die Ergebnisse o. g. Fragestellungen?

Die transkribierten und pseudonymisierten<sup>22</sup> Interviews wurden in die Datenanalyse-Software MAXQDA eingepflegt und nach dem System des theoretischen Codierens ausgewertet. Im Folgenden wird den o. g. Forschungsfragen anhand von Originalzitatzen aus den Interviews nachgegangen.

##### 4.1 Zur Rolle und Funktion von Musik im Alltag der Menschen

Alle Befragten gaben im Gespräch an, dass Musik eine grosse Rolle in ihrem Alltag spielt. Auffällig war ein durchgängig hohes Bewusstsein für die möglichen stimmungsbeeinflussenden Wirkungen des

20 Das erste Interview fand mit Sohn (im Grundschulalter) und Vater statt.

21 Durchführung der Interviews: M.H.

22 Die Zuordnung der Aussagen erfolgte über die Abkürzung IP (= interviewte Person), die Nummerierung erfolgte in chronologischer Ordnung. IP9 war also die Person im neunten Interview.

Musikhörens. Manche setzen das durchaus wie eine „Eigetherapie“ ein, angepasst an die jeweiligen Bedürfnisse: „Das ist eine Resonanz in der Seele irgendwie [...] Ich glaube irgendwie, dass da Ströme in mir sind, die eben der Künstler in seinem Musikstück so wunderschön komponiert hat und wenn ich das dann höre und sagen kann: ‚WOW super, das beschwingt mich, das trägt mich hinweg.‘“<sup>23</sup> Viele verbinden sich ganz bewusst über Musik gedanklich und emotional mit positiv erlebten Ereignissen oder Personen: „Und wenn wir [Anm.: die Befragte und ihr Mann] bewusst Musik hören, am Abend oder so, dann schauen wir natürlich, was zur Stimmung passt. [...] Dann wählt man auch aus. Wenn ich Beethoven’s Neunte höre, dann weiss ich auch, warum.“<sup>24</sup>

Ein aus Syrien geflüchteter Gesprächspartner kann über die syrische Musik, die er hört und auch selbst spielt, wieder eine Verbindung zu seiner alten Heimat herstellen. Er hört vor allem die Musik, die in seiner Jugendzeit aktuell war. Das erinnert ihn an „die für uns goldene Zeit Syriens“.<sup>25</sup> Zudem bemerkt er immer wieder, wie der Umgang mit Musik einen positiven Einfluss auf seinen Sohn hat. Bei den befragten weiblichen Teilnehmenden in fortgeschrittenem Lebensalter mit gutbürgerlichem Hintergrund und einer von intensiver Kulturpartizipation geprägten Biographie ist der Alltag stark auf Beschäftigung mit Musik ausgerichtet. Eine Interviewpartnerin hatte noch im hohen Alter beschlossen, ein Musikinstrument zu erlernen, eine andere singt im Chor. Eine Interviewpartnerin, die aufgrund eingeschränkter Mobilität keine Konzerte mehr besuchen kann, verfolgt über Radio und Fernsehen aufmerksam die aktuellen Entwicklungen des Musikgeschehens. Im Wesentlichen stellt sich die jetzige Beschäftigung mit Musik einfach als Fortsetzung dessen dar, was über Jahrzehnte in und mit der Familie der interviewten Personen praktiziert wurde. Die Gesprächspartner\*innen zeigten allgemein ein aussergewöhnlich hohes Interesse an Musik. Ihre Aktivitäten in den Bereichen Übertragungsmusik (Radio, Fernsehen, Tonträger, Internet), Darbietungsmusik (Konzertbesuche) und Umgangsmusik (aktives Singen oder Musizieren) gehen deutlich über das hinaus, was wir von empirischer Forschung zur üblichen musikalischen Praxis in Österreich wissen. Der Rezeptionstypus der „Musikbegeisterten“ ist in der Gruppe unserer Interviewpartner\*innen deutlich überrepräsentiert.<sup>26</sup>

#### **4.2 Zur Rolle und Funktion von Musik in krisenhaften Situationen**

Der gewohnheitsmässige, oft sehr reflektierte und bisweilen auch zielgerichtete Umgang mit Musik, den die interviewten Personen schon vor der Corona-Pandemie etabliert hatten, konnte nun in der Krise als stärkende Ressource wirksam gemacht werden:

Musik beginnt auch den Tag für mich und wenn ich’s in der Früh nicht schaffe, Gymnastik zu machen, dann spätestens am Vormittag oder wenn ich Korrekturen habe, ich bin ja Lehrer. Dann holt mich Musik runter oder von einer Verärgerung weg oder ... Also mindestens einmal am Tag benütze ich Musik dazu, um, ja, in eine Stimmung zu kommen oder mich von einer unguuten Stimmung wegzubringen.<sup>27</sup>

Eine Gitarrenlehrerin hat in der Zeit der Pandemie viel online unterrichtet, was ziemlich anstrengend gewesen sei. Trotzdem habe sie mit ihrem Mann oft darüber gesprochen, dass sie die Musik in dieser Zeit als besonderen Schatz empfunden haben: „Weil es wirklich etwas ist, das Halt gibt und es ist was Besonderes. Also wenn draussen Chaos ist, in uns ist immer noch die Musik und wir können selbst [Musik machen], wenn wir wollen, und das ist schon was Besonderes. Das haben wir schon so empfunden, ja.“<sup>28</sup>

Manche Interviewpartner\*innen hatten zuvor bereits Erlebnisse von Verlust, Einsamkeit oder persönlichen Krisen mit Hilfe von Musik verarbeitet: „Und die Musik hat mir halt über vieles hinweggeholfen.“

23 IP16: 44–45. Die Angaben verweisen auf die von MAXQDA generierten Auswertungszeilen, im vorliegenden Fall: Zeile 44–45 aus dem Transkript mit interviewter Person 16.

24 IP3: 83–85.

25 IP1b: 127.

26 HUBER 2018: 197–208.

27 IP11: 26–29.

28 IP15: 75–81.



Ja, über alle Schicksalsschläge. So wurde mir immer wieder Kraft geschenkt und natürlich jetzt auch in der Corona-Krise.“<sup>29</sup>

Anderen kam nun aus Anlass der COVID-19-bedingten Zwangsisolation oder im Zuge der Aktion *lieblingslied.at* zu Bewusstsein, wie sehr Musik in ihrem Leben als emotionaler Anker fungiert, ohne dass sie diesem Umstand bisher besondere Beachtung schenkten. Und fast alle hielten fest, wie erfüllend, befreiend, bewegend sie es erlebten, dass ein\*e Musiktherapeut\*in mit ihnen gemeinsam ein Lied gehört und sich mit ihnen darüber unterhalten hat. Manche waren davon durchaus positiv überrascht, geradezu überwältigt:

Den wohltuenden Charakter von Musik habe ich jetzt auch wirklich sehr angenehm empfunden durch diese Möglichkeit, die mir Ihr Projekt da gegeben hat.<sup>30</sup>

Das hat mich wirklich gewundert jetzt bei meinen Mitarbeitern, was es ausgelöst hat, dieses Lied.<sup>31</sup> [...] Die [Musiktherapeutin] hat dann mit uns darüber gesprochen, eben über dieses Lied. Wo dann rausgekommen ist, dass jeder die Bedeutung irgendwie anders sieht. Und dann haben sich die Leute noch ein, zwei Lieder gewünscht.<sup>32</sup>

Eine durchgängige Beobachtung war zudem die Bewusstwerdung des grossen Wertes von Livekonzerten. Musik in lebendiger Darbietung geniessen zu können war eine zuvor gerne praktizierte, aber weitgehend unhinterfragte Gelegenheit, deren Verlust nun schmerzlich wahrgenommen wurde:

Wir waren in Salzburg [...] und wir hatten das besondere Glück im Kartenbüro zwei Restkarten zu kriegen von Beethovens 9. Symphonie. [...] Also, wir sind auch nicht nebeneinandergesessen, weil die Karten verschieden waren, und es war so emotional und so schön und so berührend und, also, so un-un-unglaublich toll, dass ich es gar nicht beschreiben kann, wieder in so einem Konzert zu sitzen. Es war schon ganz, ganz was Besonderes.<sup>33</sup>

Auch Beobachtungen spontanen Musizierens während des Corona-Lockdowns beschreiben gut die gemeinschaftsstiftende Kraft von Musik:

In unserem Haus sind neuerdings relativ viele junge Leute eingezogen mit Kindern. Und die haben wirklich oft um 18 Uhr auch musiziert im Hof. Und das war irgendwie auch, ja, nett, die Nachbarn so zu sehen. Einer hat Geige gespielt, einer Gitarre. Einer hat sogar ein kleines Keyboard mitgebracht. Also das war auch faszinierend, weil das weiss man so eigentlich auch nicht von den Nachbarn.<sup>34</sup>

#### **4.3 Welche Musik (in krisenhaften Situationen) am liebsten gehört wird**

Die Hörpräferenzen der interviewten Personen spiegeln die Heterogenität ihrer jeweiligen musikalischen Sozialisation und der je unterschiedlichen Bedeutung von Musik im Leben wider. Eine weitere Erkenntnis aus den Gesprächen ist, dass das gewünschte „Lieblingslied“ oft nur eines von mehreren möglichen war.

Gegenüber der in Tabelle 1 dokumentierten Übersicht, die die konkrete Auswahl an gewünschten Liedern abbildet, lassen viele Gesprächspartner\*innen im Alltagsgebrauch ein breiteres Präferenzspektrum erkennen. Insgesamt ist eine Vielzahl unterschiedlicher Musiken vertreten, von Pop/Rock, Schlager und (bis ins Detail spezifizierter) klassischer Kunstmusik – und hier vor allem Operngesang – über Jazz und Musik von Liedermachern bis zu verschiedenen Volksmusiken. So gesehen gibt es *die* Corona-Musik nicht. Es lässt sich jedoch sagen, dass in krisenhaften Situationen von den interviewten Personen oft (bewusst oder unbewusst) eine Musik gehört wird, von der sie eine beruhigende, tröstende, ablenkende oder stimmungsaufhellende Wirkung erwarten. Konkret für das Projekt *lieblingslied.at*

<sup>29</sup> IP4: 40–44.

<sup>30</sup> IP11: 29.

<sup>31</sup> Der Liedwunsch war „We Are the Champions“; als Dank an ihr technisches Team im Österreichischen Rundfunk, das auch im Corona-Lockdown durcharbeiten musste.

<sup>32</sup> IP3: 23–25.

<sup>33</sup> IP15: 85–91.

<sup>34</sup> IP3: 255–265.



wurde oft ein Stück gewählt, das stark mit der eigenen Geschichte bzw. Identität verbunden ist. Eines, das Erinnerungen an geliebte Menschen, an spezielle Ereignisse oder generell an bessere Zeiten hervorruft. So fühlt sich eine Befragte durch das gewünschte Lieblingslied an den in New York erlebten Jahreswechsel 2019/20 erinnert:

Und zu Mitternacht am Times Square ist dieses Lied gelaufen und dann habe ich... ja ich meine das ist halt eine Erinnerung, aber dann im Lockdown und mit diesen ganzen Bildern, wo eben der Times Square leer war und wo es in New York ganz schlimm war, da ist dann mit dieser Musik, also so eine ganz eine bestimmte Erinnerung und, ja, da sind einfach Gefühle gekommen und ja, das verbinde ich mit diesem Lied.<sup>35</sup>

#### **4.4 Wie die Corona-Pandemie als persönliche Krisensituation erlebt und bewältigt wurde**

Die meisten unserer Gesprächspartner\*innen zeichneten sich durch eine aktive und positive Bewältigung der pandemiebedingten Einschränkungen aus. Manche hatten aufgrund hoher beruflicher Anforderungen auch im Lockdown oder bedingt durch eine vorteilhafte Wohnsituation (mit Garten) nicht das Gefühl der Isolation. Andere hatten aufgrund ihres hohen Alters bereits Erfahrung mit eingeschränkter Mobilität und Verlust von Sozialkontakten gemacht. Und wieder andere bewältigten die Zwangsisolation durch bewusste und intensive(re) Freizeitbeschäftigung, nicht zuletzt durch musikalische Praxis.<sup>36</sup> Die meisten brachten im Gespräch ihr besonderes Bedauern zum Ausdruck, dass Konzertbesuche nicht möglich waren, was sie gleichzeitig meist mit der Vorfreude auf die Zeit danach verbanden. Selten, aber dann sehr erfolgreich, wurde das Online-Angebot tatsächlich als Copingstrategie mit einer gefühlten Krise oder als temporäre Flucht aus der Einsamkeit erlebt:

Ich war wirklich so an einer Grenze zu einer Verstimmung, fast depressiv irgendwo, weil mich das derartige, plötzliche Hineinstossen in diese Einsamkeit, in diese Vereinsamung und dieses nur mehr durch diese schrecklichen Zoom-Meetings in Kontakt treten können mit meinen Studenten, das hat mich also... Da habe ich das sehr verschärft, sehr verstärkt wahrgenommen, den wohlthuenden, beruhigenden, fast therapeutischen Charakter, den Musik eben haben kann für mich.<sup>37</sup>

Dezidiert als für sie notwendiges therapeutisches Angebot nahmen *lieblingslied.at* nur zwei Gesprächspartner\*innen in Anspruch: Die eine auf einem mehrmonatigen Auslandsaufenthalt ohne Möglichkeit physischer Sozialkontakte, der andere nach einem gezielten Hinweis durch eine Gesundheitseinrichtung. Letzterer jedoch empfand die erzwungene Isolation sogar als entlastend, da er unter Sozialphobie leidet. Die meisten Interviewpartner\*innen nahmen das musiktherapeutische Angebot vor allem aus Interesse oder Neugierde wahr, sind oft durch Freund\*innen oder Verwandte darauf aufmerksam gemacht worden, die selbst eine Nähe zum Projekt hatten.

Auch die in Radiosendungen und Tageszeitungen platzierten Berichte zum Projekt, in Kombination mit dem niederschweligen Zugang über die Webseite oder einen Telefonanruf, animierten manche zum Mitmachen. Dabei ist zu betonen, dass nur weniger als die Hälfte aller Teilnehmenden am Projekt *lieblingslied.at* auch ihr Einverständnis zu einem anschließenden Hintergrundgespräch gaben. So lässt sich vermuten, dass dies eher nicht diejenigen waren, die das musiktherapeutische Angebot aufgrund einer empfundenen hohen Krisenbelastung annahmen.

#### **4.5 Welchen Einfluss die Verfügbarkeit signifikanter Bezugspersonen auf die Ergebnisse o. g. Fragestellungen hat**

Der Bedarf an musiktherapeutischen Angeboten wie dem Projekt *lieblingslied.at* dürfte auch davon abhängen, inwiefern die pandemiebedingten Einschränkungen zu sozialer Isolation führen. Viel stärker als Alter, Geschlecht oder Bildung erwies sich in unserer Untersuchung die Verfügbarkeit von Interaktions-

35 IP15: 32–39.

36 Als „musikalische Praxis“ verstehen wir hier „alle Handlungen und Unterlassungen im musikalischen Bereich“. BLAUKOPF 1996: 6.

37 IP11: 26–29.



partner\*innen als Einflussfaktor für eine Belastungsempfindung. Lediglich acht von unseren 20 Interviewpartner\*innen gaben ihre Wohnsituation mit „alleine lebend“ an. Bis auf eine Ausnahme waren es Frauen, die sich gleichmässig auf alle Altersgruppen verteilten und sich von den Corona-Massnahmen stärker betroffen zeigten als die anderen. Wer auch im Lockdown beruflich bedingt mobil war, empfand eine Isolation ebenso wenig stark wie jene, die mit Familie in einem Haushalt lebten und sich wohnortbedingt viel im Freien aufhalten konnten. Besonders belastet hingegen schienen jene zu sein, die während des Lockdowns alleine lebten, vielleicht sogar noch fern der Heimat. Besonders anschaulich schildert das eine junge Frau, die emotional überwältigt war vom Erlebnis des gemeinsamen Hörens des genannten Lieblingslieds:

Was ich noch ganz besonders fand, während ich eben mit der Musiktherapeutin diese kurze Session hatte: Ich habe wirklich nicht gedacht, dass mich das so mitnehmen wird – das fand ich echt unglaublich. Vielleicht macht das einen grossen Unterschied, da ich hier ein bisschen alleine bin. Ich bin eben in Irland für diese neun Monate und ich hatte nicht einen bewussten Moment, in dem ich gemeinsam mit jemandem Musik gehört habe. Also wenn, dann eher alleine. Das war eben so ein einzigartiges Gefühl, dass ich wusste, dass wir das jetzt gemeinsam machen. Wir haben uns das eben gemeinsam angehört, das heisst wir waren fast noch mal mehr gemeinsam auf einer Ebene, weil sie nicht gespielt hat, sondern wir beide uns das zur selben Zeit angehört haben – so ein unglaublich tolles Gefühl, dass ich wusste, dass sich da jemand gerade Zeit für mich nimmt und setzt sich zusammen mit mir hin und wir hören uns das gemeinsam an. Das war so viel stärker, als hätte ich mir das Stück alleine angehört. Das Gefühl von Dankbarkeit. Da ist jetzt jemand mit mir. Das fand ich jetzt sehr einzigartig.<sup>38</sup>

## 5. Diskussion

Die Projektidee stiess auf überwiegend positive Resonanz sowohl bei den Teilnehmenden, in der Musiktherapie-Community als auch in den österreichischen Medien, was zu einer breiten öffentlichen Wahrnehmung führte. Demgegenüber stand jedoch die eher zaghafte Inanspruchnahme des Angebots, die insgesamt deutlich geringer ausfiel, als erwartet. Zur Frage nach den Gründen dafür könnten die folgenden Aspekte eine Rolle gespielt haben:

1. Möglicherweise war die Zielgruppenansprache, die zu Beginn des Projektes – während des ersten strikten Lockdowns – primär mit Begriffen wie „Einsamkeit“ oder „Isolation“ operierte, zu negativ konnotiert bzw. zu defizitorientiert.
2. Hinzu kam, dass kurz nachdem *lieblingslied.at* online ging, der strikte Lockdown in Österreich gerade wieder aufgehoben wurde – die Nachfrage ging ab diesem Zeitpunkt deutlich zurück.
3. Ein weiterer Grund mag darin gelegen haben, dass ein „therapeutisches“ Angebot von manchen Menschen nicht als niederschwellig genug bzw. im Gegenteil sogar als abschreckend wahrgenommen wurde.
4. Weiter benötigt jedes neue Projekt eine Anlaufphase, um überhaupt Bekanntheit zu erlangen; gerade in so einer ungewöhnlichen Zeit ist vermutlich nochmals mit einer längeren Zeitperiode zu rechnen, sofern keine breit angelegte – und entsprechend finanzierte oder gesponsorte – PR-Strategie dahintersteht.
5. Vielleicht hat auch die Medialität des Onlineformats *lieblingslied.at* eine Rolle gespielt, wiewohl eine telefonische Anmeldung möglich war und in die Kommunikation mit betagten Teilnehmer\*innen das Pflegepersonal eingebunden wurde.

In Reaktion auf diese Überlegungen wurde während der zweiten Phase des Projektes (ab Mitte November 2020) in der Kommunikation nach aussen stärker auf die positiven Effekte des Angebots für Menschen fokussiert, die sich allgemein durch die aktuelle Situation belastet fühlten. Eine gesteigerte Inanspruchnahme konnte jedoch auch dadurch nicht erzielt werden.

<sup>38</sup> IP19: 27–30.

Erwähnenswert ist ferner, dass für die meisten der mitarbeitenden Musiktherapeut\*innen und Musiktherapie-Studierenden das Online-Angebot eine neue Form des Arbeitens darstellte: Wenngleich dies eine nicht zu unterschätzende Umstellung in der Arbeitsweise verlangte – verbunden mit technischen Herausforderungen, die sich überwiegend als lösbar herausstellten –, wurde festgestellt, dass sich diese neue Form der Musiktherapie gerade in Zeiten von „physical distancing“ durchaus bewährt hat. Insbesondere auch, weil *lieblingslied.at* ein Angebot zum „Musikhören“ beinhaltet und keinen Anspruch an ein gleichzeitiges Musizieren stellt, was digital viel schwerer umzusetzen ist.

Ausschlaggebend für ein Pilotprojekt sind jedoch speziell die Rückmeldungen der Teilnehmenden – direkt oder retrospektiv durch die Interviews – und diese waren durchgängig sehr positiv (wobei nochmals darauf hingewiesen werden muss, dass v.a. bei den Interview-Teilnehmenden nicht von einer repräsentativen Stichprobe ausgegangen werden kann).

Die später erfolgten Hintergrundgespräche zur Bedeutung von Musik für die Menschen wurden durchwegs via Telefon oder Online-Kommunikation geführt, was Vor- und Nachteile mit sich brachte. Die überregionale Erreichbarkeit von Gesprächspartner\*innen und die Einfachheit der Terminvereinbarung wurde durch die Schwierigkeit konterkariert, bisweilen sehr persönliche und vertrauliche Themen zu besprechen, ohne sich persönlich gegenüber zu sitzen.

Besonders geschätzt wurde insgesamt der persönliche Kontakt verbunden mit einem individuellen musikalischen Angebot – dass sich jemand die Mühe macht, ein Lied extra für diesen Zweck einzustudieren, wurde beispielsweise hervorgehoben. Viele der Teilnehmenden von *lieblingslied.at* zeigten sich emotional berührt, nicht selten wurde spontan mitgesungen. Das übergeordnete Ziel, mit den Lieblingslied-Terminen einen besonderen musikalischen Moment und eine positive zwischenmenschliche Erfahrung zu ermöglichen, konnte definitiv erreicht werden. Das Projekt wollte einen Rahmen anbieten, in dem das Ausprobieren von Neuem sowie das Sich-Mitteilen und Erleben von Gefühlen – beides wichtige Aspekte zur Vorbeugung von psychischen Krankheiten und Krisen – wahrgenommen werden konnten.

Aus musiksoziologischer Perspektive lassen sich die Fragen zur Funktion von Musik in Krisenzeiten aus der Begleitforschung nur eingeschränkt beantworten, da die Stichprobe der vorliegenden Untersuchung zu klein ist und weder Repräsentativität für die Gesamtbevölkerung noch ausreichend Heterogenität der sozialstrukturellen Merkmale vorliegen.

Nichtsdestotrotz hat sich gezeigt, dass dem in einschlägiger Forschung<sup>39</sup> breit diskutierten Potential sozialer Integration bzw. Distinktion von Musikrezeption durch die verordneten Kontaktbeschränkungen weitgehend der Boden entzogen war. Umso stärker kamen nun individuell-psychische Funktionen von Musik, wie emotionale Kompensation, Einsamkeitsüberbrückung, Stressabbau, Aktivierung oder zeitliche Strukturierung des Alltags zum Tragen.<sup>40</sup> Bemerkenswert ist das hohe Bewusstsein der Befragten um potentiell stimmungregulierende Wirksamkeit des Musikhörens, ebenso wie der bisweilen gezielte Einsatz entsprechender Ressourcen. Besondere Beachtung aus den Lieblingslied-Terminen verdient das verbindende und stärkende Element des gemeinsamen Musikhörens, das aus verschiedenen Perspektiven erlebt wurde, vor allem hinsichtlich der erzwungenen COVID-19-Isolation zuhause.

Das Projekt *lieblingslied.at* wurde für anfallende Initialkosten von der Andreas Tobias Kind Stiftung gefördert. Wir bedanken uns weiters bei allen (ehrenamtlich) am Projekt beteiligten Personen und Organisationen, sowie speziell bei den Musiktherapie-Studierenden, die uns bei den Interview-Transkriptionen unterstützt haben.

39 SCHULZE 1992; BOURDIEU 1993.

40 DENORA 2000; SCHRAMM 2005; RÖSING 2009.



**Michael Huber** ist Musiksoziologe, Vorstandsmitglied im österreichischen Musikrat und in der International Music Business Research Association. Er hat Soziologie und Erziehungswissenschaften an der Universität Wien studiert (1998 „Hubert von Goisern und die Musikindustrie“), 2006 ebendort sein PhD-Studium abgeschlossen („Kultursoziographie in Stadt, Gemeinde und Raum), und sich 2012 an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien habilitiert („Musikhören im Zeitalter Web 2.0“). Im Herbst 2021 wurde er zum Universitätsprofessor für Musiksoziologie berufen. Seine aktuellen Forschungsschwerpunkte sind Musikhören & Digitalisierung sowie musikalische Sozialisation.

**Hannah Riedl** ist Musiktherapeutin und derzeit als Senior Scientist am WZMF – Wiener Zentrum für Musiktherapie-Forschung an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie als Lehrende an zwei Musiktherapie-Ausbildungen in Österreich tätig. Ihre Forschungsinteressen sind: Musiktherapie und Gesundheitsökonomie, Historische Forschung, Musiktherapie mit Jugendlichen.

**Manuel J. Goditsch** arbeitet als Musiktherapeut und Psychotherapeut (Integrative Gestalttherapie) in Ausbildung unter Supervision mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen in freier Praxis. Er hat seit 2021 einen Lehrauftrag an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien am Institut für Musiktherapie. Darüber hinaus ist er als freier Musikschaffender in verschiedenen Projekten aktiv.

**Irene Stepniczka** absolvierte die Studien Musikwissenschaft und Kognitionswissenschaft (Schwerpunkte: Psychologie, Neurowissenschaften, Künstliche Intelligenz) an der Universität Wien. Derzeit ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Wiener Zentrum für Musiktherapie-Forschung (WZMF) und wendet Forschungsmethoden aus beiden Bereichen auf musiktherapeutische Themen an.

**Thomas Stegemann** ist Leiter des Instituts für Musiktherapie an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Musiktherapeut, Facharzt für Kinder- und Jugendpsychiatrie und Psychotherapie, Paar- und Familientherapeut (BvPPF). Sein Tätigkeitsbereich umfasst außerdem die Gesamtkoordination für das Wiener Zentrum für Musiktherapie-Forschung (WZMF) sowie internationale Lehr- und Vortragstätigkeit. Seine Forschungsschwerpunkte sind Musiktherapie und Neurobiologie; Familien-Musiktherapie; Ethik in der Musiktherapie.

## Bibliographie

ANTONOVSKY, Aaron (1979): *Health, Stress and Coping*, San Francisco: Jossey-Bass.

BERNATZKY, Günther und KREUTZ, Gunter (Hrsg.) (2015): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*, Heidelberg: Springer.

BLAUKOPF, Kurt (1996): *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

BOURDIEU, Pierre (1993): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

BROOKS, Samantha K., WEBSTER, Rebecca K., SMITH, Louise E., WOODLAND, Lisa, WESSELY, Simon, GREENBERG, Neil und RUBIN, Gideon James (2020): „The Psychological Impact of Quarantine and How to Reduce it: Rapid Review of the Evidence“, in: *Lancet* 395, 912–920.

DENORA, Tia (2000): *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.

GRAWE, Klaus, DONATI, Ruth und BERNAUER, Friederike (1994): *Psychotherapie im Wandel. Von der Konfession zur Profession* (3. Aufl.), Göttingen: Hogrefe.

HALLAM, Susan (2018): *Psychology of Music*, London: Routledge.

HUBER, Michael (2018): *Musikhören im Zeitalter Web 2.0 – Theoretische Grundlagen und empirische Befunde*, Wiesbaden: Springer VS.

- JUSLIN, Patrik, SAKKA, Laura (2019): „Neural Correlates of Music and Emotion“, in: *The Oxford Handbook of Music and the Brain*, hrsg. von Michael H. Thaut und Donald A. Hodges, Oxford: Oxford University Press, 285–332.
- KOELSCH, Stefan (2020): „A Coordinate-Based Meta-Analysis of Music-Evoked Emotions“, in: *NeuroImage* 223, 117350, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2020.117350> [15.06.2022].
- Kompetenznetz Public Health Covid-19 (2020): „Digitale Public Mental Health Ansätze zur Verminderung der psychosozialen Folgen der COVID-19 Pandemie“, in: [www.public-health-covid19.de](http://www.public-health-covid19.de) [13.07.2021].
- MEIER MAGISTRETTI, Claudia, LINDSTRØM, Bengt und ERIKSSON, Monica (2019): *Salutogenese kennen und verstehen: Konzept, Stellenwert, Forschung und praktische Anwendung*, Göttingen: Hogrefe.
- Musiktherapiegesetz (MuthG) BGBl. I Nr. 93/2008, in: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20005868> [03.07.2021].
- PIEH, Christoph, BUDIMIR, Sanja, HUMER Elke und PROBST, Thomas (2021): „Comparing Mental Health During the COVID-19 Lockdown and 6 Months After the Lockdown in Austria: A Longitudinal Study“, in: *Frontiers in Psychiatry* 12, 1–8, <https://doi.org/10.3389/fpsy.2021.625973> [15.06.2022].
- PHAN QUOC, Eva, RIEDL, Hannah, SMETANA, Monika und STEGEMANN, Thomas (2019): „Zur beruflichen Situation von Musiktherapeut:innen in Österreich: Ergebnisse einer Online-Umfrage“, in: *Musiktherapeutische Umschau* 40/3, 236–248, <https://doi.org/10.13109/muum.2019.40.3.236> [15.06.2022].
- PSCHYREMBEL, Willibald, MEINERT, Till und SCHÄFFLER, Arne (2017): *Klinisches Wörterbuch*, (267. Aufl.), Berlin u. Boston: De Gruyter.
- RÖSING, Helmut (2009): „Was leistet Musik für die Gesellschaft? Anmerkungen aus rezeptions- und sozialpsychologischer Sicht“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 25, 275–284.
- SCHÄFER, Thomas, SEDLMEIER, Peter, STÄDTLER, Christine und HURON, David (2013): „The Psychological Functions of Music Listening“, in: *Frontiers in Psychology* 4/511, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00511> [15.06.2022].
- SCHÄFER, Thomas und RIEDEL, Jasmin (2018): „Musikhören Im Alter“, in: *Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie* 51/6, 682–690.
- SCHRAMM, Holger (2005): *Mood Management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen*, Köln: Halem.
- SCHULZE, Gerhard (1992): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- STEGEMANN, Thomas, GERETSEGG, Monika, RIEDL, Hannah, PHAN QUOC, Eva und SMETANA, Monika (2019): „Music Therapy and Other Music Based Interventions in Pediatric Health Care: An Overview“, in: *Medicines* 6/1, 25, <https://doi.org/10.3390/medicines6010025> [15.06.2022].
- STEGEMANN, Thomas, GODITSCH, Manuel Jakob, CASSIDY, Catrina, FEICHTER, Anna, RIEDL, Hannah (2021): „lieblingslied. at – Vom Balkonkonzert und Kühlschrankspruch zum Musiktherapie-Online-Pilotprojekt“, in: *Musiktherapeutische Umschau* 42/1, 73–80.
- World Health Organization (2020): „The Impact of COVID-19 on Mental, Neurological and Substance Use Services: Results of a Rapid Assessment“, <https://www.who.int/publications/i/item/978924012455> [16.07.2021].
- WÖLFL, Andreas (2021): „Prävention und Prophylaxe“, in *Lexikon Musiktherapie*, 3. Aufl., hrsg. von Hans-Helmut Decker-Voigt und Eckhard Weymann, Göttingen: Hogrefe, 492–497.

# Zwischen Lärmkontamination und Verstummen. Überlegungen zu Greening-Prozessen in der Musikforschung

Lisa Herrmann-Fertig, Hochschule für Musik Nürnberg<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.4](https://doi.org/10.36950/sjm.38.4)

**Keywords:** Acoustic Ecology, Ecomusicology, Multispecies Ethnomusicology, Soundscape Ecology, Zoomusicology, Human-Animal Studies, Greening

**Abstract:** *In a time of ubiquitous availability of diverse musics, in which noise pollution and the silencing of sounds represent simultaneous challenges and make crises audible, a rethinking of hearing, listening and music-making becomes necessary. This builds upon an ongoing discussion on the understanding of the environmental crisis as a failure of culture and the demand to pay increased attention to the protection of the natural environment through music. Current developments in music research give new impetus to discussions about greening processes in and through sound as reactions to environmental and social crises. For example, in the areas of Acoustic Ecology, Ecomusicology, Multispecies Ethnomusicology, Soundscape Ecology, Zoomusicology, and Human-Animal Studies, other-than-human beings are understood as agents also in terms of music-making and receiving. These disciplines call for the openness of musics to dialogue across cultures, species, and academic disciplines. Hence, every sound – whether classifiable as music or not – is a legitimate topic of music research. This in turn questions human exceptionalism, speciesism, anthropocentrism, ethnocentrism, and their effects on the environment. This paper focuses on sustainable examinations of the role of sound and musics regarding the solution or intensification of current problems for which conscious listening is primarily required.*

## Musik zwischen anthropozentrischer Voreingenommenheit und bewusstem Zuhören

Things are getting quieter, dogs are getting braver, birds might follow.<sup>2</sup>

Mit den zitierten Worten überschreibt Sara Lenzi, Doktorandin an der Fakultät für Design am *Polytechnikum Mailand*, Tag neun der „COVID-19 lockdown soundscape“ in ihrem *Data Sonification Blog*. Darauf folgt eine etwa fünfminütige Tonaufnahme des 23. März 2020, einem Tag, an dem in zahlreichen Ländern eine durch die Corona-Pandemie verursachte Extremsituation herrschte, die soziale und wirtschaftliche Aktivitäten stark reduzierte. Was aus dieser Zeit ebenfalls im Gedächtnis blieb, sind Balkonkonzerte gegen die Corona-Krise und damit einhergehend die verbindende Wirkung von Musik.<sup>3</sup> Denn Musik wird als fähig erachtet, Emotionen ausdrücken und evozieren, individuelle und kollektive Identitäten formen, kulturelle Unterschiede und gesellschaftliche Grenzen überwinden zu können.

Für Konkretisierungen dieser Aussage bedarf es der Beachtung des Potenzials von Musik und des (potenziellen) Interesses der Musikforschung<sup>4</sup> hinsichtlich einer Sensibilisierung für spezieübergreifendes

1 Email Adresse der Autorin: [lisa.herrmann-fertig@hfm-nuernberg.de](mailto:lisa.herrmann-fertig@hfm-nuernberg.de). Den beiden anonymen Gutachter\*innen und der Redaktion sei an dieser Stelle mein herzlicher Dank für ihre hilfreichen und weitreichenden Vorschläge sowie Anregungen bei der Erarbeitung des Artikels ausgesprochen.

2 LENZI 2020.

3 SCHUBERT 2020.

4 Dem Artikel liegt ein holistisches Verständnis von Musikforschung zugrunde, das unterschiedliche existierende oder sich zu etablieren beginnende Teildisziplinen einschließt und Abstand nimmt vom westlichen Musikverständnis. Die entscheidende Gemeinsamkeit der aufgegriffenen Ansätze liegt in wissenschaftlicher Beschäftigung mit und durch Sounds, die als Musik klassifiziert werden (können). Musikwissenschaft ist demnach als Teilbereich der Musikforschung zu verstehen.

Hören auf eine Vielfalt von Stimmen, die Musik an unterschiedlichen Orten hervorbringt und prägt. Diese Vielfalt ist im vorliegenden Beitrag – wie es das eingangs gewählte Zitat aufgreift – nicht auf menschengemachte Sounds zu beschränken, die teilweise von menschlichen Rezipient\*innen als Musik klassifiziert werden (können).<sup>5</sup> Musikalische Vielfalt und deren Rezeption entstehen auch durch Beiträge nichtmenschlicher Akteur\*innen und aus anorganischen Umgebungsgeräuschen, weshalb Musik fähig ist, menschlichen und mehr-als-menschlichen Zusammenhalt sowie Verständnis stärken zu können.

Das im Zentrum des vorliegenden Beitrags stehende *bewusste Zuhören*<sup>6</sup> geht über existierende Begriffsbildungen, Konzepte und Theorien zum Hören in Bezug auf Musik hinaus, da es speziesübergreifendes Zuhören bezeichnet und somit einen Versuch darstellt, die anthropozentrische Voreingenommenheit bisheriger Bemühungen und im Besonderen der Musikforschung kritisch zu revidieren, zuerst auf diese (potenzielle) Ausrichtung aufmerksam zu machen. Neben dem Verlassen des Rahmens der Gehörbildung erweist sich dafür bspw. das Übersteigen der von Pauline Oliveros geprägten Praxis des *Deep Listening* als relevant, das im Kontext von Konzertmusik entstand und darauf abzielt, das Bewusstsein für Sound in so vielen menschenmöglichen – demnach anthropozentrisch verhafteten – Bewusstseinsdimensionen und der Aufmerksamkeitsdynamik zu erhöhen sowie zu erweitern.<sup>7</sup> Überstiegen wird zudem das von der Akustikökologin Hildegard Westerkamp geprägte Konzept der *Soundwalks*, die ihre Ursprünge in den Überlegungen R. Murray Schafers in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren haben und das Ziel verfolgen, Teilnehmer\*innen für im Rahmen einer durch eine anleitende Person festgelegten Route hör- und erfahrbare Sounds – die Vielschichtigkeit der hörbaren akustischen Lebenswelten – zu sensibilisieren. Westerkamp wie Fritz Schlüter, Letztgenannter unter Rückbezug auf die Akustikökologin, nutzen das Begriffspaar des bewussten Hinhörens bzw. des aktiven Zuhörens, jedoch bleiben auch sie im Rahmen des menschenzentrierten Hörens, der Sensibilisierung des menschlichen Hörens auf die Welt.<sup>8</sup> Diese anthropozentrische Verhaftung ist durch *bewusstes Zuhören* und den darin enthaltenen Anspruch, anderen-als-menschlichen Lebewesen einen gleichberechtigten Akteur\*innen-Status zuzusprechen, zu dekonstruieren. In diesem Kontext lassen Aussagen aufhorchen, die argumentieren, dass im Zusammenhang mit der anhaltenden Klima-, Umwelt- und Biodiversitätskrise das *Anthropozän*<sup>9</sup> – das Zeitalter des Menschen, das das *Holozän* ablöst – als ständiger Katastrophenzustand für andere Lebewesen aufzufassen sei, der derzeitige menschliche Umgang mit nichtmenschlichen Tieren sowie der Umwelt der Gesundheit aller Lebewesen, Ökosystemen und dem gesamten Planeten schade.<sup>10</sup>

In diesen Diskussionen meldet sich allmählich die Musikforschung zu Wort, was sich im Rahmen von Disziplinen bzw. inter- und transdisziplinären Ansätzen oder in Form von Impulsen<sup>11</sup> für diese abbildet. Zu nennen sind bspw. die *Acoustic Ecology*, *Ecomusicology*, *Multispecies Ethnomusicology*, *Soundscape Ecology*, *Zoomusicology* und die Arbeit von Musikforschenden im Feld der *Human-Animal Studies*.<sup>12</sup> Ihr Engagement schliesst den Wunsch ein, auf Fragen sozialer Belange, des Klima- und Umweltwandels, der Nachhaltigkeit und Umweltzerstörung im Rahmen ihrer Möglichkeiten, der Besonderheiten

5 Die Aussage liegt darin begründet, dass es weltweit weder einen allgemein akzeptierten und in alle Sprachen übersetzten Musikbegriff gibt, noch ein allgemeines Verständnis in der Frage besteht, welche Formen und Phänomene Musik umfasse. Dies legt nahe, das mit dem Begriff im modernen Sinn des Westens verbundene Verständnis kritisch zu reflektieren und hinsichtlich vorschneller Annahmen einer Universalität von Musik zu sensibilisieren. NETTL 2006; 2010: 216–217.

6 Im Englischen diskutiere ich das Konzept als *conscious listening*.

7 OLIVEROS 2005: xxiii.

8 SCHLÜTER 2017: 18; WESTERKAMP 2006; 2007. Für weitere Auseinandersetzungen siehe bspw. JÄGGI 2020; JÄRVILUOMA et al. 2009; PAPANBURG und SCHULZE 2016; SCHAFFER 1977.

9 CRUTZEN und STOERMER 2000; CRUTZEN 2002; ROSCHER 2020: 106.

10 Für die Aussagen heranzuziehende Quellen sind dem Verlauf des Artikels zu entnehmen.

11 GILLI 2021.

12 Weitere Beispiele sind: *Archeomusicology*, *Bioacoustics*, *Biomusicology*, *Environmental Ethnomusicology* und *Soundscape Studies*. Demzufolge werden Entwicklungen berücksichtigt, die als *Sound Studies* subsumiert werden können.

hinsichtlich des Gegenstandes, der Methoden und Fragestellungen ihrer Forschungen zu reagieren.<sup>13</sup> Damit einher geht die Verwendung von Fachvokabular: Die Rede ist nicht (mehr) von Mensch und Tier; vielmehr wird Wert darauf gelegt, den jeweiligen Plural zu verwenden, um ein breites Spektrum speziesübergreifender Beziehungen in wissenschaftliche (Musik)Betrachtungen einzubeziehen.<sup>14</sup> Ausserdem wird das Begriffspaar *nichtmenschliche Tiere* verwendet, um eine antispeziesistische Ausgangshaltung zu verdeutlichen. Dies bedeutet eine bewusste Ablehnung der Unterdrückung von Individuen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Spezies – und für die Musikforschung die Revision der Aussage, Musik machen und rezipieren zu können sei ein menschliches Privileg.<sup>15</sup>

Gefragt wird bzw. zu fragen wäre vehementer nach dem Platz und der Rolle von Musik in (verschiedene Spezies betreffenden) Vielfachkrisen, aus denen die Corona-Pandemie im vorliegenden Beitrag als Fallbeispiel gewählt wird, und danach, wie ökologisches Denken helfen könne, Krisen zu verstehen sowie zu entschärfen.<sup>16</sup> Der Ethnomusikologe Jeff Todd Titon verdeutlicht die Ausgangslage der Musik(-forschung) folgendermassen:

When people think about our environmental crisis today, most think about atmospheric carbon and the greenhouse effect, global warming and climate change, energy alternatives, species endangerment and extinction, ecojustice, and the like. As we worry about intensifying storms, earthquakes, and floods, and their impacts upon habitat and biodiversity, on pollution and the spread of hazardous waste, and especially on environmentally and economically vulnerable populations, music and sound seem like an afterthought.<sup>17</sup>

Die Benennung von Musik und Sound als „afterthought“ – im Zusammenhang mit Warnungen vor menschlichem Exzeptionalismus und anthropomorphen Deutungen in den Wissenschaften<sup>18</sup> – wird auf der Grundlage von John Blackings Musikdefinition als „humanly organized sound“ aus dem Jahr 1973 unmissverständlich bekräftigt.<sup>19</sup> Darauf hat(te) die Musikforschung zu reagieren, was sie durch das Entwickeln von Potenzial zum Aufzeigen und kritischen Betrachten logo- sowie anthropozentrischer, ethno- und eurozentrischer Strukturen realisiert(e);<sup>20</sup> auch die Beachtung des Nichtmenschlichen klingt im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Bemühungen an.

Begründung finden Musikforschende darin, dass durch das Menschliche und Menschengemachte übersteigende Betrachtungen Beziehungen zwischen Musik und Krisen erhellt und vollständiger verstanden werden könnten.<sup>21</sup> Eine derartige Sensibilisierung kann sich positiv auf *Greening*-Prozesse in der Musikforschung und durch diese auswirken. Wie Brent Keogh und Ian Collinson unter Bezugnahme auf Jay Parinis Äusserungen aus dem Jahr 1995 vorschlagen, ist das Forschungsinteresse an der Verbindung zwischen Musik und Natur im Rahmen eines „greening of the humanities“ einzuordnen.<sup>22</sup> Robin Ryan definiert das *Greening* der Musik als „the adoption by composers and musicians of caring and respectful environmental values.“<sup>23</sup>

In anderen Worten ausgedrückt herrscht heute eine ubiquitäre Verfügbarkeit diverser Musiken vor, in der Lärmkontamination sowie Verstummen zeitgleiche Herausforderungen darstellen und Krisen hörbar werden lassen. Lärmkontamination ist in Bernie Krauses Worten als „the concept that an environment can be

13 TAYLOR und HURLEY 2015: 1.

14 ROSCHER 2020: 103.

15 Für eine Erörterung der Aussage siehe bspw. TAYLOR 2020.

16 Diese Fragen formuliert Jeff Todd Titon in Bezug auf das Buch *Sounds, Ecologies, Musics*, dessen Erscheinen er ankündigt. TITON 2020: 203. Philip V. Bohlman stellt bereits im Jahr 1993 fest, dass sich die Musikwissenschaft selbst in einer Krise befinde. BOHLMAN 1993.

17 TITON 2018: 256.

18 KÖCHY 2020: 82; TAYLOR 2020: 2–3; ULLRICH 2019: 8 und 10.

19 BLACKING 1973; SORCE KELLER 2012: 171.

20 ULLRICH 2019: 8 und 10.

21 SILVERS 2020: 205 und 215.

22 KEOGH und COLLINSON 2016: 2; PARINI 1995.

23 RYAN 2014: 42.



negatively affected by unwanted sound“<sup>24</sup> zu verstehen. Verstummen, ein Abnehmen des Schalls bis er nicht mehr wahrgenommen und als Stille bezeichnet werden kann, demnach Kommunikationsverlust,<sup>25</sup> betrifft in erster Linie Stimmen der *Biophonie* durch Lärm und den Verlust von Lebensraum,<sup>26</sup> wogegen im vorliegenden Rahmen für eine Sensibilisierung hinsichtlich des Verlusts jeglicher nichtmenschlicher und menschlicher Sounds zu plädieren ist. Mit zu bedenken sind die Chance, die Stille durch das Hörbarwerden leisester Sounds ermöglicht,<sup>27</sup> und technologische Entwicklungen, die Auswirkungen auf Hör-, Zuhör- sowie Musizierverhalten haben.<sup>28</sup> Der vorliegende Artikel zeigt die Notwendigkeit sowie Chancen auf, die (auch) für die Musikforschung dargelegten Problemfelder und deren Auswirkungen auf die Umwelt neu zu überdenken. Der Fokus wird auf ihr Potenzial gelegt, eine nachhaltige Auseinandersetzung mit der Rolle von Sound bis hin zu Musik, verstanden als (organisierte) Spezialfälle von Sound, und Musizierverhalten bei der Lösung oder aber Verschärfung sozialer, wirtschaftlicher und ökologischer Probleme zu fordern. Hierzu erscheint zuerst ein Skizzieren möglicher *Greening*-Prozesse bzw. Ausgangspunkte dafür in aktuellen Entwicklungen der Musikforschung sowie ein Erörtern des Standes einiger der genannten Disziplinen bzw. inter- und transdisziplinären Ansätze als notwendig; andere werden lediglich kurz vorgestellt. Damit einher gehen Betrachtungen derer (potenziellen) Auswirkungen auf Methoden sowie zukünftige Möglichkeiten und Herausforderungen der Musikforschung.

### Musikforschung im *Anthropozän*: Sensibilisierung für speziesübergreifende Betrachtungen?

And while a picture may be worth a thousand words,  
a soundscape is worth a thousand pictures.<sup>29</sup>

Krauses Worte aus seinem Beitrag für *TEDGlobal 2013* unterstreichen einen im 21. Jahrhundert nicht zu überschätzenden Appell: das Rückbesinnen auf *bewusstes Zuhören* hinsichtlich einer Vielfalt an Stimmen, die die einzigartige *Soundscape* eines Ortes ausmacht, einen bewussten Einbezug des Hörsinns neben dem Sehsinn notwendig erscheinen lässt.<sup>30</sup> Für das Zustandekommen einer *Soundscape* bedarf es akustischer, menschlicher sowie nichtmenschlicher Akteur\*innen mitsamt ihrer Aktivitäten und Präferenzen.<sup>31</sup> In diesem Zusammenhang sind – rückblickend auf eine Musikforschung, die sich in zahlreiche (Teil-)Disziplinen gliedert(e) –,<sup>32</sup> Entwicklungen zu betrachten, die Reaktionen auf aktuelle Vielfachkrisen speziesübergreifender Ausprägung zeigen (können).

Zu beginnen ist mit der *Soundscape Ecology*. Sie berücksichtigt nichtmenschlich biologisch, von Organismen hervorgebrachte Klänge (*Biophonie*), geophysikalisch produzierte Sounds – anorganische Umgebungsgeräusche wie Wind, Regen etc. (*Geophonie*) – und durch Menschen hervorgerufene Sounds (*Anthrophonie*).<sup>33</sup> Gemäss der Arbeitsdefinition nach Pijanowski et al. kann *Soundscape Ecology* beschrieben werden „as all sounds, those of biophony, geophony, and anthrophony, emanating from a given landscape to create unique acoustical patterns across a variety of spatial and temporal scales“.<sup>34</sup> Dieser Ansatz lässt sich für die Frage nach *Greening*-Prozessen in der Musikforschung bedeutsam auslegen. Neben Gegebenheiten sind dafür Forderungen zu nennen: Gegebenheiten sind,

24 KRAUSE 2016: 196. Lärm und Stille (sowie Musik) sind als höchst subjektive, historisch wandelbare, kultur- sowie erfahrungsabhängige und mit Bedeutung aufgeladene Begriffe zur Beschreibung der Qualität der klingenden Umwelt zu verstehen. GÖRNE 2017: 143–147; SCHAFFER 1977; die entsprechenden Artikel in MORAT und ZIEMER 2018.

25 GÖRNE 2017: 143.

26 KRAUSE 2016: 101.

27 GÖRNE 2017: 143.

28 HILDER et al. 2017; RUTH 2019.

29 KRAUSE 2013: 00:13:37–00:13:44.

30 Siehe bspw. WRIGHTSON 2000: 10; WESTERKAMP 2007; GILLI 2021.

31 SCHLÜTER 2017: 19.

32 Für eine ausführlichere Abhandlung siehe ULLRICH 2019: 4–5.

33 PIJANOWSKI et al. 2011; QUINN et al. 2018: 54; FARINA 2014; KRAUSE 1987. Musik im westlichen Verständnis ist demnach als kontrollierte *Anthrophonie* zu definieren, Lärm als deren inkohärenter, chaotischer Sound. Krause 2016: 193.

34 PIJANOWSKI et al. 2011: 204.

dass Messungen der *Soundscape* in der aufgezeigten Spannweite ihrer Indizes als Indikatoren für die Gesundheit eines Ökosystems verwendet werden können und ein Werkzeug zur Bewertung von Lebensraumqualität seien.<sup>35</sup> Weitere Grundprinzipien sind die Zuordnung einer *Soundscape* zu einem bestimmten geographischen Kontext und die Identifikation von anthropogenen und biologischen Prozessen, spektralen und zeitlichen Mustern sowie deren Veränderung in der *Soundscape* – Leitgedanken, die die *Soundscape Ecology* mit der *Landscape Ecology* gemeinsam hat.<sup>36</sup> Sound wird verstanden als wesentliche Informationsquelle,<sup>37</sup> die *in fact* von Musikforschenden genutzt werden kann, da auch für sie ein Betrachten der wichtigsten beobachtbaren empirischen Fakten entscheidend ist – wer mit wem wann und an welchem Ort zusammenkommt, um mit welchen Mitteln welche musikalischen Handlungen zu vollziehen.<sup>38</sup> Hinzu kommt die Untersuchung, wie Menschen und mehr-als-menschliche Akteur\*innen in und über eine bestimmte Kultur miteinander kommunizieren,<sup>39</sup> eine Aussage, die besonders von Ethnomusikolog\*innen bejaht werden und alle genannten Phänomene einschliessen sollte.<sup>40</sup> Der bedeutsamste Beitrag der *Soundscape Ecology* zu *Greening*-Prozessen in der Musikforschung liegt wohl darin, dass eine grundlegende Interaktion zwischen Systemen, die ein bestimmtes Ökosystem bilden, über Sound erfolgt.<sup>41</sup> Laut Pijanowski et al. können *Soundscapes* das Verständnis dafür verbessern, wie Menschen Ökosysteme beeinflussen; sie repräsentieren das Erbe der akustischen Biodiversität der Erde,<sup>42</sup> die es aus der Perspektive und im Erkenntnisinteresse der Musikforschung zu nutzen gilt. Eine Voraussetzung dafür ist, die Definition von Musik als „humanly organized sound“ zu überschreiten und weitaus mehr Sounds, hervorgebracht durch menschliche und andere Akteur\*innen, gleichberechtigt in die Musikforschung und dieser zugrundeliegende Musikverständnisse aufzunehmen.

Dafür ist eine Auseinandersetzung mit der *Ecomusicology* notwendig. Gemäss Aaron S. Allens Definition setzen sich in der *Ecomusicology* Tätige nachhaltig mit der Rolle von Sound und Musik bei der Lösung und Verschärfung sozialer, ökonomischer, politischer und ökologischer Probleme auseinander. Sie erachten Sound und Musik als fähig, sowohl zum kulturellen Verständnis der Umwelt beitragen als auch helfen zu können, über den Platz der Menschen in der Natur nachzudenken. Die Arbeitsfelder der *Ecomusicology* sind demnach das Erforschen und Berücksichtigen klanglicher und im Besonderen musikalischer Fragen – sowohl textlicher als auch performativer Art – im Zusammenhang mit der Ökologie und der Umwelt. *Ecomusicology* kann als Infrastruktur zum Studium von Sound, Kultur und Natur zum Einsatz kommen.<sup>43</sup> Dafür geht sie bspw. folgenden Fragen nach: „What role does musicology play in the welfare and survival of humanity? [...] Is the environmental crisis relevant to music – and more importantly, is musicology relevant to solving it?“<sup>44</sup> Titon begründet ihre Notwendigkeit wie folgt:

Acoustic dimensions of the environment have thus far received little consideration in discussions of such issues as climate change, industrial pollution, environmental justice, and habitat loss. An ecomusicological approach to the place of music and sound in the environment enables ethnomusicologists to contribute their knowledge to these ongoing discussions, while it also grounds environmental activism in scholarship.<sup>45</sup>

35 QUINN et al. 2018: 55, 58 und 65.

36 PIJANOWSKI et al. 2011: 204.

37 TAYLOR und HURLEY 2015: 5.

38 BAUMANN 1978.

39 TITON 2018: 256.

40 TITON 2021.

41 QUINN et al. 2018: 53.

42 PIJANOWSKI et al. 2011: 213.

43 ALLEN 2011a; 2011b; 2013; 2018; ALLEN und DAWE 2016; TITON 2013; 2018; 2020.

44 ALLEN 2011a: 392.

45 TITON 2020: 196.

*Ecomusicology* verfolgt demnach aktivistische Ziele – ein Vorhaben, das sie mit der *Acoustic Ecology* teilt.<sup>46</sup> Die ökologische Perspektive, die sie bereithält, bietet der Musikforschung die Möglichkeit, einen direkten und massgeblichen Beitrag zum Diskurs über die Umweltkrise zu leisten. Ihr Standpunkt und einzigartiger Zugang sind das klingende Universum, in dem Menschen und andere Lebewesen ihre klangliche und somit musikalische Kommunikation als Reaktion auf Veränderungen des Lebensraums und Klimas kontinuierlich anpassen.<sup>47</sup> Was von Musikforschenden geleistet werden kann, ist ein Hören auf durch die genannte Anpassung verursachte Änderungen (der Sounds) und somit ein Hörbarmachen von Krisen. TITON führt die aufgegriffenen Gedanken folgendermassen zusammen:

Sound turns space into sacred place; it enables communication among animals, including humans; and it puts beings into co-presence with one another and their environments. Surely sounding is not just an evolutionary advantage but a necessity for sustaining life on planet earth.<sup>48</sup>

Damit einher geht ein letzter für den vorliegenden Rahmen entscheidender Punkt: *Ecomusicology* betont Verbindungen zwischen Natur und Kultur, die nicht als Gegensätze gesehen werden, sondern sich in gegenseitiger Beziehung beiderseitig durchdringen.<sup>49</sup> Sie betont – wie die anschliessend zu betrachtenden *Human-Animal Studies* – eine kritische Revision der anthropologischen Differenz und eine Abwendung von natur-kulturellen Dualismen, verzichtet auf die Trennung zwischen menschlicher und nichtmenschlicher Umwelt und sieht Musik in ihrer Aufführung als ein Element der *Soundscape*.<sup>50</sup>

Für den Akteur\*innen-Status nichtmenschlicher Tiere – auch hinsichtlich des Musizierens und Rezipierens von Musik – sprechen sich die *Human-Animal Studies* aus.<sup>51</sup> In diesem interdisziplinären Forschungsfeld Tätige erforschen kulturelle und soziale Bedeutungen von nichtmenschlichen Tieren, deren Beziehungen und Interaktionen mit Menschen, Fragen nach Tierrechten und soziale Konstruktionen von nichtmenschlichen Tieren. Damit einher geht eine Neupositionierung von nichtmenschlichen und menschlichen Tieren innerhalb gesellschaftlicher und religiöser Gefüge sowie Bezüge und ästhetische Fragen ihrer Klangbildungen.<sup>52</sup> Die Worte Mieke Roschers aufgreifend ist festzuhalten, dass „Tiere [...] somit Teil eines Verständnisses von Kultur [sind] und [...] zudem als Zugang zu ihr, als hermeneutisches Mittel [dienen].“<sup>53</sup> Unterschiede zwischen Menschen und nichtmenschlichen Tieren werden nicht negiert; hingegen werden gemeinsame evolutionsgeschichtliche Ursprünge und eine damit einhergehende fundamentale Ähnlichkeit auf zahlreichen Ebenen akzentuiert.<sup>54</sup> Die *Human-Animal Studies* schreiben somit im akademischen Kontext nichtmenschlichen Tieren Rollen und Funktionen von Subjekten und Akteur\*innen mit Handlungsmacht (*Agency; Animal Turn*) zu. Auf diese Weise werden Versuche unternommen, nichtmenschliche Tiere wissenschaftlich zu repräsentieren und das in der westlichen Welt und in durch den Westen geprägten Teilen der Erde besonders spürbare Gegensatzpaar Mensch – Tier sowie natur-kulturelle Dualismen kritisch zu überdenken bzw. sich davon abzuwenden.<sup>55</sup> Von den *Human-Animal Studies* zu unterscheiden ist die *Zoomusicology*, deren Aufgabe „the study of music in animal culture“<sup>56</sup> ist.

46 TAYLOR und HURLEY 2015: 8. Zur *Acoustic Ecology*, einem Zweig der *Soundscape Studies*, siehe bspw. TAYLOR und HURLEY 2015: 6; TITON 2012; SCHAFFER 1977.

47 TITON 2020: 204.

48 TITON 2013: 17.

49 HARLEY 1996: 2.

50 HARLEY 1996: 9; BORGARDS 2016: 1–3; ROSCHER 2020.

51 Durch die Wahl der Bezeichnung *Human-Animal Studies* wird der im deutschsprachigen Raum auszumachenden Präferenz (neben *Animal Studies*) gefolgt. Vgl. KOMPATSCHER et al. 2017: 28.

52 BORGARDS 2016; DEMELLO 2012; HARAWAY 2008; KOMPATSCHER et al. 2017; ROSCHER 2020; SPANNRING et al. 2015.

53 ROSCHER 2020: 94.

54 JAEGER 2020: 9.

55 BORGARDS 2016; JAEGER 2020; KOMPATSCHER et al. 2017; ROSCHER 2016.

56 TAYLOR 2017: 4; 2020: 1. Auch für die *Zoomusicology* können Überlegungen zu *Greening*-Prozessen angestellt werden. Siehe bspw. MARTINELLI 2009; SORCE KELLER 2012; TAYLOR 2020.

Die angeführten Entwicklungen plädieren für eine bewusste Erweiterung von Blackings Musikdefinition und des dominierenden Musikverständnisses, denn musikalische Phänomene existieren in Kontexten, in denen andere-als-menschliche Lebewesen bedeutende Faktoren sind – für das Hervorbringen von (musikalischer) Bedeutung und die Produktion von Sound.<sup>57</sup> Durch die Grundannahme der Verwobenheit menschlicher mit anderen Sounds – menschlicher Lebewesen mit Dingen verschiedener Art und ihrer gegenseitigen Bedingtheit sowie Verantwortung<sup>58</sup> – ist die Definition der *Multispecies Studies* erfüllt. Diese nimmt einen breiteren taxonomischen Untersuchungsrahmen als die *Human-Animal Studies* in Anspruch, sodass ihr Ansatz ermöglicht, sich auf eine Vielzahl von Lebewesen – auch auf die Vielfalt derer Sounds und Musiken –, die sich gegenseitig durch verschränkte Beziehungen erschaffen, zu konzentrieren.<sup>59</sup> Speziesübergreifendes Arbeiten in der Musikforschung würde erlauben, sich einem ganzheitlichen Verständnis von Sound als bedeutungsvollem Phänomen zu nähern.<sup>60</sup>

Die beschriebene Verbindung kann als *Multispecies Ethnomusicology* benannt werden. Gemäss Michael Silvers wären speziesübergreifende Betrachtungen bezüglich Musik nicht nur zu einem Verstehen der menschengemachten Musik (in verschiedenen Kulturen) zuträglich. Damit einher ginge auch der Ausgangspunkt der ethisch und emotional motivierten Erkenntnis, dass Menschen unter nichtmenschlichen Wesen leben, die helfen, die Welt bedeutungsvoll zu gestalten, die Menschen beeinflussen und die von Menschen beeinflusst werden. Darüber hinaus würde anerkannt werden, dass Musik untrennbar mit dem gesamten Netz von Bedeutungen, politischen Ökonomien und Ökosystemen verbunden ist,<sup>61</sup> eine womöglich grundlegende Weichenstellung für weitere, bewusste *Greening*-Prozesse in der Musikforschung und von ihr ausgehende Impulse.<sup>62</sup>

### Zukunftsmusik: Potenzial für Krisenzeiten

It's all connected: music to sound, human to animal, culture to nature. Just as sound is enveloped by environment, so is culture, by both the human-built and natural environments.<sup>63</sup>

Den Beginn des 21. Jahrhunderts prägende, speziesübergreifende Vielfachkrisen, die von der Musikforschung verlangen, Rollen und Funktionen zu übernehmen, sind gemäss Allen in erster Linie als Kulturkrisen aufzufassen.<sup>64</sup> Spür- und erforschbar wird die Aussage, da sich Umwelten und Bedingungen für Musizieren sowie das Rezipieren von Musik mit und durch durchlebte, aktuelle und sich abzeichnende Krisen sowie ein sich wandelndes Verständnis von Oralität, Kulturvermittlung, kultureller Sensibilisierung und Dynamiken verändern und sich beiderseitig durchdringen. Sound – im Besonderen Musik – und Krise stehen demnach in einem komplexen wechselseitigen Verhältnis zueinander, wie die Corona-Pandemie vor Augen und Ohren führte sowie weiterhin führt und wie Lenzi et al. in ihrer Studie zum Baskenland formulieren:

The soundscape is a significant first intangible tester of these changes in a new imposed situation as it happens to be the COVID-19 pandemic. [...] In fact, machinery and human interaction sounds decreased during the lockdown. [...] [T]he sonic imagery of birds singing and birdsong has grown in importance during lockdown. Media have widely reported an increase in attention toward the singing of birds by both the scientific and artistic communities.<sup>65</sup>

57 SILVERS 2020: 206.

58 VAN DOOREN et al. 2016: 2; PESELMANN und FENSKE 2020: 7.

59 VAN DOOREN et al. 2016: 3.

60 Weiterführend siehe SILVERS 2020: 203.

61 SILVERS 2020: 201.

62 TITON prägte jüngst den Begriff der *Eco-Ethnomusicology*, um ethnomusikologisches Interesse zu einer inklusiveren Kategorie des „animal sonic behavior“ zu lenken. TITON 2021.

63 TITON 2012.

64 ALLEN 2011b: 414.

65 LENZI et al. 2021: 2 und 20.

Zur Wahrnehmung und für eine Sensibilisierung hinsichtlich des Hörens auf eine *Soundscape* ausmachende Komponenten tragen wissenschaftliche Disziplinen, und die Musikforschung auf ihre Weise, ein grosses Stück durch kritische Betrachtungen der aufgezeigten Problemfelder bei, die allesamt „filternd“ wirken – „filternd“ hinsichtlich der Reichweite des menschlichen Denkens, Wissens und Verständigens in einem Netz speziesübergreifender Verwobenheit.<sup>66</sup> Was bisher weitgehend offen bleibt, sind Antworten auf Fragen nach methodischen Zugängen bzw. Annäherungen – ein Umformen und somit Anpassen der etablierten, anthropozentrisch ausgerichteten Methoden.<sup>67</sup>

Für Musikforschende drängt sich neben der methodischen Herausforderung die Frage auf, ob es ihnen überhaupt möglich sei, ihre anthropozentrische Voreinstellung zu überwinden.<sup>68</sup> Dabei handelt es sich um eine Einstellung, die blind für andere-als-menschliche Handelnde und taub für nichtmenschliche Stimmen macht. Gerechtfertigt wird die Forderung nach empathischem,<sup>69</sup> speziesübergreifendem, dialogischem *bewussten Zuhören* durch die Hypothese, dass jeglicher Wandel – noch vor dem Eintreten einer Krise – hörbar sei, hörbar gemacht werden könne oder sich hörbar ankündige. Eine Facette dieser Hörbarkeit ist das grosse Feld, das als Musik bezeichnet wird bzw. werden kann.

Der Nobelpreisträger Paul J. Crutzen spricht von einer gewaltigen Aufgabe der im *Anthropozän* lebenden Menschen, um sie zu einem dringend notwendigen, ökologisch nachhaltigen Management zu führen.<sup>70</sup> Bezogen auf die Aufgaben der Musikforschung hat dies nicht nur die Forderung nach Gleichberechtigung aller in einer *Soundscape* vertretenen Stimmen zu bedeuten, sondern auch deren Einbezug in Betrachtungen und Verordnungen der Klima- sowie Umweltpolitik – durch den Einbezug der akustischen Dimensionen der Umwelt und derer Wandel. Diese Besinnung auf umweltbewusstes Verhalten, auf ein Vermitteln von Umweltbedenken, -bewusstsein oder -massnahmen bildet *Greening*-Prozesse (in) der Musikforschung im und für das 21. Jahrhundert ab, in dem Musikforschung tatsächlich relevant zum Lösen aktueller Probleme sein kann. Die entscheidende Voraussetzung zum Gelingen ist, speziesübergreifendes Interagieren in Musik anzuerkennen und der Stimme der Musikforschung in aktuellen Diskussionen zu Vielfachkrisen Gehör zu verschaffen.

**Lisa Herrmann-Fertig** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Musikwissenschaft mit Schwerpunkt *Human-Animal Studies* an der Hochschule für Musik Nürnberg. Sie studierte Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Ethnomusikologie an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, wo sie anschliessend in der Ethnomusikologie tätig war und 2019 mit einer Arbeit zu Musik in der jesuitischen Mission in Südindien promoviert wurde.

## Bibliographie

ALLEN, Aaron S. (2011a): „Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology“, in: *Journal of the American Musicological Society* 64/2, 391–394.

ALLEN, Aaron S. (2011b): „Prospects and Problems for Ecomusicology in Confronting a Crisis of Culture“, in: *Journal of the American Musicological Society* 64/2, 414–424.

ALLEN, Aaron S. (2013): Art. „Ecomusicology“, in: *The Grove Dictionary of American Music*, zweite Auflage, hrsg. von Charles Hiroshi Garrett, Bd. 3, Oxford et al.: Oxford University Press, 80–81.

66 HEYER 2018: 17.

67 Für erste Anregungen siehe HAMILTON und TAYLOR 2017.

68 Zu unterscheiden ist vermeidbare anthropozentrische Voreingenommenheit vom unvermeidlichen menschlichen Standpunkt von Wissenschaftler\*innen. TITON 2021.

69 Aufgegriffen wird der Gedanke, Andere als Subjekte zu sehen sei intrinsisch mit Empathie verbunden. MEIJER 2019: 72.

70 CRUTZEN 2002.

- ALLEN, Aaron S. (2018): „Introduction. One Ecology and Many Ecologies: The Problem and Opportunity of Ecology for Music and Sound Studies“, in: *MUSICultures* 45/1–2, 1–13.
- ALLEN, Aaron S. und DAWE, Kevin (2016): „Ecomusicologies“, in: *Current Directions in Ecomusicology. Music, Culture, Nature* (= Routledge Research in Music 13), hrsg. von Aaron S. Allen und Kevin Dawe, New York u. London: Routledge, 1–15.
- BAUMANN, Max Peter (1978): „Befragungsmodell und Vergleich. Erläutert am Beispiel der Langtrompeten“, in: *Die Musikforschung* 31/2, 161–176.
- BLACKING, John (1973): *How Musical Is Man?*, Seattle u. London: University of Washington Press.
- BOHLMAN, Philip V. (1993): „Musicology as a Political Act“, in: *The Journal of Musicology* 11/4, 411–436.
- BORGARDS, Roland (2016): „Einleitung: Cultural Animal Studies“, in: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hrsg. von Roland Borgards, Stuttgart: Metzler Verlag, 1–5.
- CRUTZEN, Paul J. (2002): „Geology of Mankind – The Anthropocene“, in: *Nature* 415, 23.
- CRUTZEN, Paul J. und STOERMER, Eugene F. (2000): „The ‚Anthropocene‘“, in: *The International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP) Newsletter* 41, 17–18.
- DEMELLO, Margo (2012): *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York: Columbia University Press.
- DOOREN, Thom van et al. (2016): „Multispecies Studies. Cultivating Arts of Attentiveness“, in: *Environmental Humanities* 8/1, 1–23.
- FARINA, Almo (2014): *Soundscape Ecology. Principles, Patterns, Methods and Applications*, Dordrecht: Springer Netherlands.
- GILLI, Lorenz (2021): „Sounds of Sound Studies. Sound & Musik: Jens Gerrit Papenburg über seine Vision von Sound Studies“, in: *Auditive Medienkulturen*, veröffentlicht am 23.07.2021, <https://www.auditive-medienkulturen.de/2021/07/23/sound-musik-jens-gerrit-papenburg-ueber-seine-vision-von-sound-studies/> [09.11.2021].
- GÖRNE, Thomas (2017): *Sounddesign. Klang, Wahrnehmung, Emotion* (= Medien), München: Hanser.
- HAMILTON, Lindsay und TAYLOR, Nik (2017): *Ethnography after Humanism. Power, Politics and Method in Multi-Species Research*, London: Palgrave Macmillan.
- HARAWAY, Donna (2008): *When Species Meet* (= Posthumanities 3), Minneapolis u. London: University of Minnesota Press.
- HARLEY, Maria Anna (1996): *Notes On Music Ecology: As A New Research Paradigm*, Los Angeles: University of Southern California, <https://studylib.net/doc/8836149/notes-on-music-ecology-as-a-new-research-paradigm> [09.11.2021].
- HEYER, Marlis (2018): *Von Menschenkindern und Honigbienen. Multispecies-Perspektiven auf Begegnungen am Bienenstand* (= Würzburger Studien zur Europäischen Ethnologie 1), Würzburg: Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Institut für deutsche Philologie, Lehrstuhl für Europäische Ethnologie/Volkskunde, <https://d-nb.info/1164970496/34> [09.11.2021].
- HILDER, Thomas R. et al. (Hrsg.) (2017): *Music, Indigeneity, Digital Media* (= Eastman/Rochester Studies in Ethnomusicology), Rochester: University of Rochester Press.

- JAEGER, Friedrich (2020): „Einleitung. Die Human-Animal Studies als Herausforderung der Kulturwissenschaften“, in: *Menschen und Tiere. Grundlagen und Herausforderungen der Human-Animal Studies* (= Cultural Animal Studies 9), hrsg. von Friedrich Jaeger, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 1–21.
- JÄGGI, Patricia (2020): *Im Rauschen der Schweizer Alpen. Eine auditive Ethnographie zu Klang und Kulturpolitik des internationalen Radios* (= Musik und Klangkultur 46), Bielefeld: transcript.
- JÄRVILUOMA, Helmi et al. (Hrsg.) (2009): *Acoustic Environments in Change*, Tampere: TAMK University of Applied Sciences.
- KEOGH, Brent und COLLINSON, Ian (2016): „‘A Place for Everything, and Everything in its Place’ – The (Ab)uses of Music Ecology“, in: *MUSICultures* 43/1, 1–15.
- KÖCHY, Kristian (2020): „Forschungsumwelten der Tierforschung. Methodologische und ethische Implikationen“, in: *Menschen und Tiere. Grundlagen und Herausforderungen der Human-Animal Studies* (= Cultural Animal Studies 9), hrsg. von Friedrich Jaeger, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 75–92.
- KOMPATSCHER, Gabriela et al. (2017): *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende* (= UTB 4759), Stuttgart: UTB.
- KRAUSE, Bernard L. (1987): „Bio-Acoustics. Habitat Ambience in Ecological Balance“, in: *Whole Earth Review* 57, 14–18.
- KRAUSE, Bernard L. (2013): „The Voice of the Natural World. Bernie Krause“, in: *TEDGlobal 2013*, [https://www.ted.com/talks/bernie\\_krause\\_the\\_voice\\_of\\_the\\_natural\\_world#t-6339](https://www.ted.com/talks/bernie_krause_the_voice_of_the_natural_world#t-6339) [09.11.2021].
- KRAUSE, Bernard L. (2016): *Wild Soundscapes. Discovering the Voice of the Natural World*, revidierte Auflage, New Haven: Yale University Press.
- LENZI, Sara (2020): „COVID-19 Lockdown Soundscape: Day 9, Monday“, in: Sara Lenzi. *Data Sonification Blog*, veröffentlicht am 24.03.2020, <https://www.saralenzi.com/datasonificationblog/2020/3/24/covid-19-lockdown-soundscape-day-9-monday> [09.11.2021].
- LENZI, Sara et al. (2021): „Soundscape in Times of Change: Case Study of a City Neighbourhood During the COVID-19 Lockdown“, in: *Frontiers in Psychology* 12, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.570741> [09.11.2021].
- MARTINELLI, Dario (2009): *Of Birds, Whales, and Other Musicians. An Introduction to Zoomusicology* (= Approaches to Postmodernity 3), Scranton u. London: University of Scranton Press.
- MEIJER, Eva (2019): *When Animals Speak. Toward an Interspecies Democracy* (= Animals in Context), New York: New York University Press.
- MORAT, Daniel und ZIEMER, Hansjakob (Hrsg.) (2018): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, unter Mitarbeit von Rainer Rutz, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- NETTL, Bruno (2006): „Response to Victor Grauer: On the Concept of Evolution in the History of Ethnomusicology“, in: *the world of music* 48/2, 59–72.
- NETTL, Bruno (2010): *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Urbana et al.: University of Illinois Press.
- OLIVEROS, Pauline (2005): *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, New York et al.: iUniverse.
- PAPENBURG, Jens Gerrit und SCHULZE, Holger (Hrsg.) (2016): *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, Cambridge, Massachusetts u. London: The MIT Press.

- PARINI, Jay (1995): „The Greening of the Humanities: Deconstruction is Compost. Environmental Studies is the Academic Field of the 90's“, in: *New York Times*, 29.10.1995, 52.
- PESELMANN, Arnika und FENSKE, Michaela (2020): „Wasser, Luft und Erde. Gemeinsames Werden in Naturenkulturen – Zur Einleitung“, in: *Wasser, Luft und Erde. Gemeinsames Werden in Naturenkulturen* (= Alltag – Kultur – Wissenschaft 7/2020; Beiträge zur Europäischen Ethnologie/Volkskunde), hrsg. von Arnika Peselmann und Michaela Fenske, Würzburg: Königshausen & Neumann, 7–24.
- PIJANOWSKI, Bryan C. et al. (2011): „Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape“, in: *BioScience* 61/3, 203–216.
- QUINN, John E. et al. (2018): „Intersections of Soundscapes and Conservation: Ecologies of Sound in Naturecultures“, in: *MUSICultures* 45/1–2, 53–70.
- ROSCHER, Mieke (2016): „Zwischen Wirkungsmacht und Handlungsmacht. Sozialgeschichtliche Perspektiven auf tierliche Agency“, in: *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*, hrsg. von Sven Wirth et al., Bielefeld: transcript, 43–66.
- (2020): „Human-Animal Studies als Hermeneutik. Methodische Grundlagen und Forschungsverfahren“, in: *Menschen und Tiere. Grundlagen und Herausforderungen der Human-Animal Studies* (= Cultural Animal Studies 9), hrsg. von Friedrich Jaeger, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 93–110.
- RUTH, Nicolas (2019): „Musik auf Online- und Mobilmedien“, in: *Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik*, zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. von Holger Schramm, Wiesbaden: Springer VS, 225–252.
- RYAN, Robin (2014): „Toward a New, Musical Paradigm of Place: The Port River Symphonic of Chester Schultz“, in: *Environmental Humanities* 4, 41–67.
- SCHAFER, R. Murray (1977): *The Tuning of the World*, New York: Knopf.
- SCHLÜTER, Fritz (2017): „Soundwalks. Ein methodologischer Kommentar“, in: *Kuckuck* 32/2, 18–20.
- SCHUBERT, Kevin (2020): „Balkonkonzert gegen Corona-Krise. ‚Musik kann die Menschen jetzt verbinden‘“, in: *zdfheute*, 22.03.2020, <https://www.zdf.de/nachrichten/panorama/corona-nachbarn-balkonzert-100.html> [09.11.2021].
- SILVERS, Michael (2020): „Attending to the Nightingale: On a Multispecies Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 64/2, 199–224.
- SORCE KELLER, Marcello (2012): „Zoomusicology and Ethnomusicology: A Marriage to Celebrate in Heaven“, in: *Yearbook for Traditional Music* 44, 166–183.
- SPANNRING, Reingard et al. (Hrsg.) (2015): *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*, Bielefeld: transcript.
- TAYLOR, Hollis (2017): *Is Birdsong Music? Outback Encounters with an Australian Songbird*, Bloomington: Indiana University Press.
- TAYLOR, Hollis (2020): „How Musical Are Animals? Taking Stock of Zoömusicology's Prospects“, in: *Music Research Annual* 1, 1–35.
- TAYLOR, Hollis und HURLEY, Andrew (2015): „Music and Environment: Registering Contemporary Convergences“, in: *Journal of Music Research Online* 6, 1–18, <http://www.jmro.org.au/index.php/mca2/article/view/145> [09.11.2021].





- TITON, Jeff Todd (2012): „A Sound Commons for All Living Creatures“, in: *Smithsonian Folkways Magazine*, <https://folkways.si.edu/magazine-fall-winter-2012-sound-commons-living-creatures/science-and-nature-world/music/article/smithsonian> [09.11.2021].
- TITON, Jeff Todd (2013): „The Nature of Ecomusicology“, in: *Música e Cultura* 8/1, 8–18.
- TITON, Jeff Todd (2018): „Afterword. Ecomusicology and the Problems in Ecology“, in: *MUSICultures* 45/1–2, 255–264.
- TITON, Jeff Todd (2020): „Within Ethnomusicology, Where Is Ecomusicology? Music, Sound, and Environment“, in: *Ethnomusicology Journal* 3/2, 195–204.
- TITON, Jeff Todd (2021): „The Expressive Culture of Sound Communication among Humans and Other Beings“, in: *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music Cultures*, hrsg. von Harris M. Berger et al., New York: Oxford University Press, Preprint, [https://www.academia.edu/44024868/The\\_Expressive\\_Culture\\_of\\_Sound\\_Communication\\_among\\_Humans\\_and\\_Other\\_Beings\\_2021\\_preprint\\_](https://www.academia.edu/44024868/The_Expressive_Culture_of_Sound_Communication_among_Humans_and_Other_Beings_2021_preprint_) [09.11.2021].
- ULLRICH, Martin (2019): „Between Philology and Biology: Animal Music and Its Epistemological and Methodological Framework“, in: *Animals and Their People. Connecting East and West in Cultural Animal Studies* (= Human-Animal Studies 21), hrsg. von Anna Barcz und Dorota Łagodzka, Leiden u. Boston: Brill, 3–12.
- WESTERKAMP, Hildegard (2006): „Soundwalking as Ecological Practice“, in: *The West Meets the East in Acoustic Ecology. Proceedings for the International Conference on Acoustic Ecology, Hirosaki University, Hirosaki, Japan. 2–4 November 2006*, hrsg. von Tadahiko Imada et al., Hirosaki, Japan: Japanese Association for Sound Ecology und Hirosaki University International Music Centre, 84–91.
- WESTERKAMP, Hildegard (2007): „Soundwalking“, in: *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*, hrsg. von Angus Carlyle, Paris: Double Entendre, 49–54.
- WRIGHTSON, Kendall (2000): „An Introduction to Acoustic Ecology“, in: *Journal of Acoustic Ecology* 1, 10–13.

# Uneven Bulgarian Rhythms Explained by Covid-19 Related Vocabulary

Catherine E. Struse Springer, Young Bulgarian Voices New York Cultural School<sup>1</sup>

DOI: 10.36950/sjm.38.5

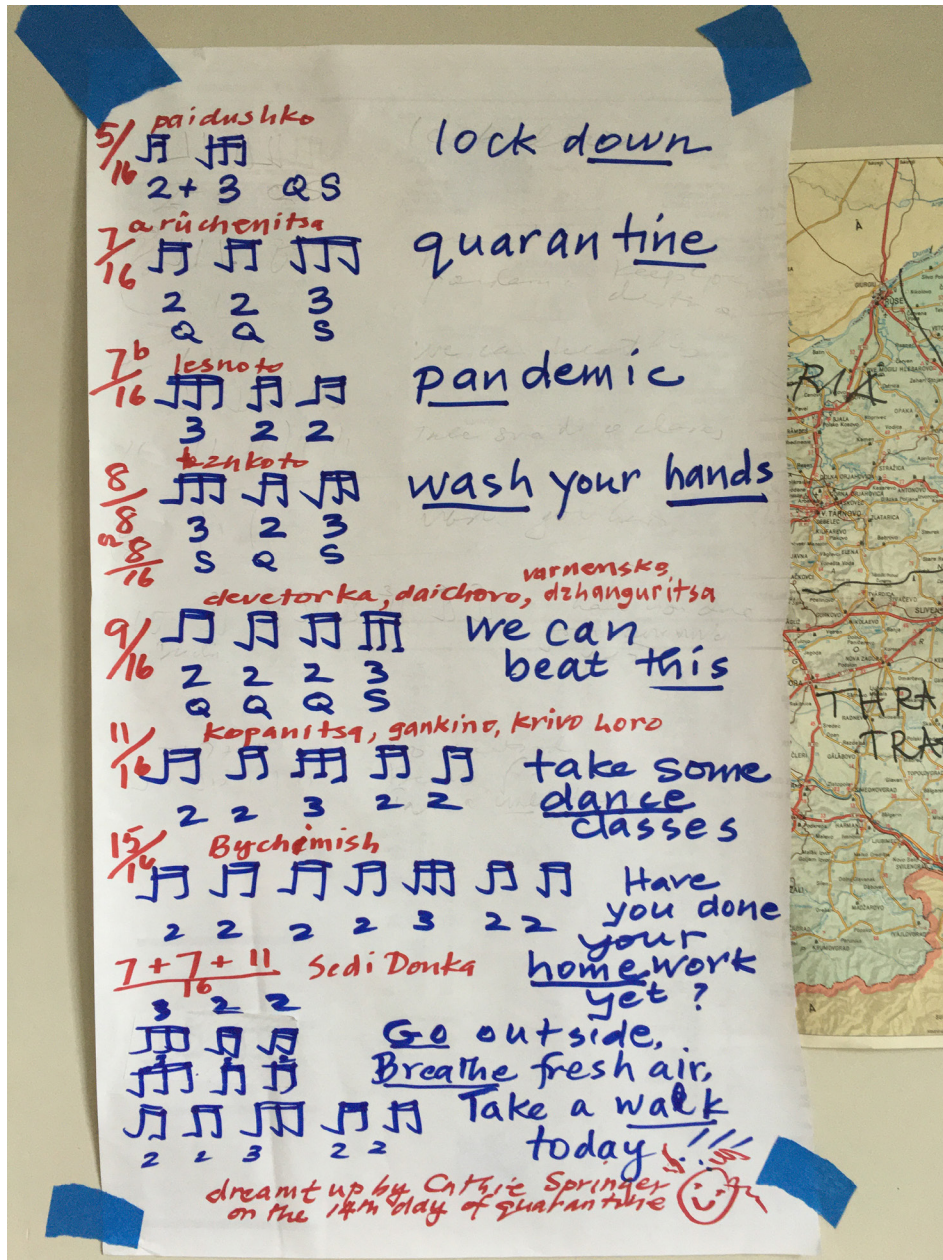


Fig. 1 Uneven Bulgarian Rhythms Explained by Covid-19 Related Vocabulary.

This poster was created by Catherine E. Struse Springer in 2020.

<sup>1</sup> Author's email address: [huldrelokk2@gmail.com](mailto:huldrelokk2@gmail.com).

The inspiration for this chart of uneven Bulgarian rhythms was an item I saw on the 14<sup>th</sup> day of the Covid-19 quarantine (i.e. April 4<sup>th</sup> 2020) on Facebook: a classical musician had come up with some Covid and quarantine words to classical music rhythms. I immediately grabbed a pen and wrote the text you see, and then wrote it up large with coloured markers on the back of a big sheet of architectural plans that a Bulgarian engineer friend of mine had given me to use when working out choreographies for our Bulgarian folk dance ensemble, Bosilek. Shortly thereafter, I started teaching Bulgarian folk dance online via Zoom and this poster became the “profile picture” for the Event Listing of my weekly Thursday dance class on Facebook. Behind the rhythm chart in the photo is a 1980’s map of Bulgaria with ethnographic regions of the country written on it that just happened to be pasted on my dining room wall when I stuck the rhythm chart over it to take the photo. The chart is still there. The map now resides in my living room which now serves as the broadcasting studio for my online classes.

# Musik und HIV/Aids im Eastern Cape in Südafrika

Bernhard Bleibinger, Departamento de Arqueología y Antropología Institución Milà y Fontanals de Investigación en Humanidades (IMF-CSIC), Barcelona<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.6](https://doi.org/10.36950/sjm.38.6)

„Shit!“ Mit diesem, aus akademischer Sicht inadäquaten Wort beginnt eine meiner Erinnerungen am Anfang meiner Zeit als Chef des Music Department der University of Fort Hare in Südafrika. Ich war damals zu einer Besprechung mit meinem Vorgesetzten gerufen worden. Die Sekretärin im Vorzimmer öffnete mir die Tür zum Büro, und in diesem Moment fiel oben erwähntes Wort aus dem Munde eines anderen Kollegen vom Philosophy Department. Fast zeitgleich drehte sich mein Vorgesetzter überrascht zu mir um, entschuldigte sich für jenen Kollegen und fragte mich, ob ich heute schon die neuesten Todesanzeigen im Fort Hare Intranet gesehen hätte. Es waren schon wieder drei Studenten an HIV/AIDS verstorben und wir hatten noch nicht einmal die Mitte der Woche erreicht. Es sollte, wie sich zeigte, nicht die letzte Woche mit einer ähnlichen „Bilanz“ bleiben.

Das oben erwähnte Wort verstand sich in diesem Zusammenhang nicht als Beleidigung, sondern als Äusserung der Verbitterung und Frustration in der Konfrontation mit einem Phänomen, dem man ausgeliefert war und gegen das es im Jahr 2007 kein Mittel zu geben schien – nicht im medizinischen Sinne, denn ARTs (anti-retroviral therapy) waren bereits entwickelt und in Gebrauch, sondern im sozialen und politischen.

Die Prognosen hinsichtlich HIV/AIDS in Afrika waren 2007 wenig ermutigend. Die Statistik<sup>2</sup> der WHO verzeichnet für die Jahre 2006 und 2007 die höchsten Zahlen an HIV-bedingten Todesfällen.<sup>3</sup> Laut Statistics South Africa waren nach offiziellen Angaben im Jahr 2002 4.25 Millionen und 2018 7.52 Millionen Menschen in Südafrika mit HIV infiziert (davon 19% in der Altersgruppe 15–49 Jahre).<sup>4</sup> UNAIDS gibt für das Jahr 2020 7.8 Millionen Infizierte an.<sup>5</sup> Die Zahl der Infizierten ist damit, obgleich nach der WHO bezüglich der Neuinfektionen ein leichter Rückgang zu beobachten ist, nach wie vor steigend.

Als Gründe für die schleppende Krisenbewältigung werden u. a. unzureichende Aufklärung,<sup>6</sup> das sich verschlechternde Bildungssystem, die hohe Arbeitslosenquote, Alkohol und Drogen, häusliche Verhältnisse (darunter auch Armut und häusliche Gewalt) und die Haltung vormals regierender Präsidenten zugeschrieben. Hinzu kam, dass Vorurteile und Falschinformationen eine effektive Eindämmung von HIV behinderten. Auch „Impundulu“, eine Art Fluch, wurde mir als Erklärung gegeben.

Aufklärung, so schien es, war in dieser Situation die einzige Möglichkeit, Abhilfe zu schaffen, und so hatten alle Departments an der University of Fort Hare Anweisung erhalten, HIV/AIDS im Lehrplan zu verankern oder im Unterricht anzusprechen. Aufklärung hiess aber auch, geeignete Kommunikationsmittel zu finden, denn der alte Alice Campus von Fort Hare befindet sich etwa 120 km westlich von East London in einer ländlichen Gegend, in der nach wie vor traditionelle Lebensweisen gepflegt werden. Ein

1 Email Adresse des Autors: [bbleibinger@imf.csic.es](mailto:bbleibinger@imf.csic.es).

2 Die folgenden Angaben sind über die jeweiligen Internetseiten (WHO, Statistics South Africa und UNAIDS) abfragbar: *Statistics South Africa* 2018; *UNAIDS* (Joint United Nations Programme on HIV/AIDS) 2021; *WHO* (World Health Organisation) 2017.

3 *WHO* 2017.

4 *Statistics South Africa* 2018: 8.

5 *UNAIDS* 2021. Die mit HIV in Verbindung gebrachten statistischen Mittelwerte an Sterbefällen werden für die Jahre 2005 mit 250 000, 2006 mit 270 000 (geschätzter Höchstwert 380 000) und 2007 mit 250 000 (geschätzter Höchstwert 370 000) angegeben.

6 Nur 45.8% der Altersgruppe 15–24 Jahre fühlten sich informiert.

Grossteil der Studierenden stammte vom Land und war ebenfalls von traditionellen Sichtweisen geprägt. Aus diesem Grund wurde u.a. medizinisch oder psychologisch geschultes Personal vom Department of Health und der University of Fort Hare eingesetzt, das zuvor eine Ausbildung zur traditionellen Heilkunst durchlaufen hatte, was sich als effizienter Brückenschlag erwies.

Ein uns zur Verfügung stehendes Kommunikationsmittel war Musik. Neben den Diskussionen zum Thema HIV/AIDS im Unterricht, wurden daher auch HIV/AIDS Songs bei öffentlichen Anlässen aufgeführt, und Ensembles des Music Departments untermalten HIV/AIDS-Veranstaltungen. Der vom Indigenous Orchestra regelmässig dargebotene Song *Ingculaza* („Virus“) handelte vom Sterben während der Pandemie und sollte dazu motivieren, den Kampf gegen HIV aufzunehmen. Angereichert mit modernen wie traditionellen musikalischen Elementen, sprach er durch seinen neo-afrikanischen Charakter die junge wie auch ältere Generation, sowie urbanes wie ländliches Publikum an. Auch ausserhalb des universitären Rahmens fungierte Musik als Medium zur Informationsvermittlung, als emotionales Ventil oder auch nur zur Untermalung. So modifizierte die in Mkonjana wirkende Zenzeleni Performance Group das traditionelle Lied *Mjukuca* und wandelte es durch neue Textzeilen in einen HIV/AIDS Song (*Ugawulayo*, eng. „The Chopper“) um, der auf unterhaltsame Weise informierte und gleichzeitig gewisse Verhaltensregeln und Werte (wie Treue in der Partnerschaft) neu kontextualisierte. In beiden Fällen wurde HIV auf Xhosa und mittels regionaler Begriffe benannt und verortet, und beide Lieder regten dazu an, Vorurteile zu überdenken (HIV wird darin nicht als ein von Hexen geschickter Fluch, sondern als Virus oder Tod für die Nation beschrieben) und sich auf Diskussionen einzulassen.



Abb.1. Indigenous Orchestra, 2007. Photo: Bernhard Bleibinger



Abb. 2. Zenzeleni Xhosa Performance Group, Mkhonjana, 2007. Photo: Bernhard Bleibinger

HIV/AIDS war zu jener Zeit allgegenwärtig und wurde auf verschiedenste Weise thematisiert und behandelt. Während der Feier zum World AIDS Day am 28.11.2007 in Amakhuze,<sup>7</sup> wurde z. B. von den Mädchen einer Schulklasse mit Hilfe von Tanz und Gesang erklärt, wie Kondome zu benutzen seien. Während im Gesang darüber aufgeklärt wurde, dass Kondome nötig seien, um sich nicht zu infizieren, zeigten die Mädchen im Tanz dem Publikum Kondompäckchen und führten diese zwischen ihre Beine. Die Darbietung diente nicht nur der Aufklärung, sondern sollte auch dazu motivieren Schutzmassnahmen gegen HIV anzuwenden. Darüber hinaus verortete sie den Gebrauch von Kondomen in der Normalität des täglichen Lebens in der Region, da schon Kinder wüssten, dass Kondome zu verwenden seien. Am Rand der Bühne waren dementsprechend auch blaue Kartons mit kostenlosen Kondomen platziert.<sup>8</sup> Die Community Outreach Marimba Band des Music Departments der University of Fort Hare unter der Leitung von Jonathan Ncozana trug zu dieser Veranstaltung mit Musikstücken bei, zu denen das Publikum tanzte. Der World AIDS Day in Amakhuze bekam somit den Charakter einer grossen Party, auf der Information auf unterhaltsame Weise vermittelt wurde. Nach der offiziellen Veranstaltung gab es für alle Anwesenden Hühner- und Rindfleisch, das in grossen Kesseln (Potjies) über Feuer gegart worden war.<sup>9</sup>

Ein weiteres Projekt des Music Departments bestand in Trommelbaukursen für die NGO HIV/Hope Project Hogsback im Jahr 2010, das darauf abzielte, das Selbstwertgefühl von HIV-infizierten Personen zu heben, ihrer Stigmatisierung entgegenzuwirken und Möglichkeiten eines Nebeneinkommens zu schaffen. Der Kurs hatte nachhaltigen Erfolg, wie sich Dr. Norma Van Niekerk, die Projektleiterin erinnert:

The skins for the drums are from cows and therefore easily available. People here slaughter cows for funerals, circumcision and other occasions. So this means they recycle to a certain extent. [...] There was a wonderful team spirit and the creativity flowed while they were working on these drums. There was so much happiness during the course of these workshops. [...] The positive effect is that the knowledge can't be taken away. They have the knowledge and skill now for life. There are currently four villages in the Amathola

7 Amakhuze befindet sich etwa 130 km westlich von East London.

8 Auf einer anderen Veranstaltung zum Thema HIV/AIDS in Hogsback, zu der ich als Gastredner geladen war, bestand die Dekoration nicht aus Blumen, sondern gänzlich aus Kondomen.

9 Der Erfolg einer Veranstaltung hängt nicht selten davon ab, ob es Verpflegung gab. Bei der damaligen Arbeitslosenquote im Eastern Cape von 53.6% und 62.5 % der Haushalte mit weniger als 1500 Rand, d. h. 150 Euro Einkommen, ist dies durchaus verständlich.

district, where they continue making drums: Sheshegu, Kwra-kwra, Msobomvu, and Hala (Auckland). But it is now their own initiative and own responsibility to continue as a way of income generation. So, it is in their hands, whether or not the project was successful.<sup>10</sup>

Wie ich 2014 erfuhr, stellte die Gruppe noch immer Musikinstrumente her und verkaufte diese an umliegende Schulen, indigene Kirchen und *amaqirha* (traditionelle Heilerinnen und Heiler). Die erlernten Fähigkeiten hatten somit nachhaltig zur Anerkennung der damaligen Teilnehmenden und zu einem kleinen Nebeneinkommen geführt.



Abb. 3. Trommelbauworkshop, HIV Hope Project Hogsback, 2010. Photo: Bernhard Bleibinger

Wirkte das letztgenannte Projekt durch die Teamarbeit und das verschiedenen Gruppen dienende Endprodukt vor allem therapeutisch, gemeinschaftskonstituierend, reintegrativ und anerkennungsfördernd, so halfen die davor genannten musikalischen Beispiele durch ihre breitenwirksame und grenzüberschreitende Anlage und Konzeption (neo-afrikanisch/ traditionell, generationsüberschreitend, urban/rural, verständliche Wortwahl in der regionalen Sprache), die Pandemie zu verorten, Vorurteile und Falschinformationen zu überdenken, die Vermittlung korrekter Informationen zu erlauben und die Anbahnung von Diskussionen zu unterstützen. In diesen gesellschaftsöffnenden und wegbereitenden Funktionen zeigten sich, neben der Wissensvermittlung durch Gesänge, die Stärke und das Verdienst von Musik und musikalischen Aktivitäten in jener Zeit der Krise.

## Bibliographie

Statistics South Africa (2018): „Mid-year population estimates“, in: *Statistics South Africa*, <https://www.statssa.gov.za/publications/P0302/P03022018.pdf> [21.07.2021].

UNAIDS (Joint United Nations Programme on HIV/AIDS) (2021): „South Africa“, in: *UNAIDS*, <https://www.unaids.org/en/regionscountries/countries/southafrica> [21.07.2021]

WHO (World Health Organisation) (2017): „South Africa. HIV Country Profile“: 2016, in: *WHO*, [https://www.who.int/hiv/data/Country\\_profile\\_South\\_Africa.pdf](https://www.who.int/hiv/data/Country_profile_South_Africa.pdf) [22.07.2021].

VAN NIEKERK, Norma (2012): persönliches Interview geführt von Bernhard Bleibinger, 12/03/2012.

<sup>10</sup> VAN NIEKERK 2012.

# Much Harder to Deal With. A Study of Mental Well-Being, Listening Behaviours, and Musical Practices during the COVID-19 Lockdown in Switzerland in 2020

Noémie Felber, Universität Bern<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.7](https://doi.org/10.36950/sjm.38.7)

On 16 March 2020 the Federal Council of Switzerland announced the strictest precautionary measures to date in the prevention of the spread of the COVID-19 virus: Not only were public and private events prohibited and borders partially closed, but various institutions and facilities were shut down for the foreseeable future.<sup>2</sup> It was only in June of the same year that life started to resemble some sort of pre-COVID-19 normality.<sup>3</sup> Those three months marked a time of insecurities and emotional turmoil for a large part of the Swiss population with over a fourth of interviewed citizens expressing mental unease during the lockdown.<sup>4</sup> Young people struggled most with the precautions taken by the government, which can be explained by the fact that many measures, such as changes in educational facilities, working environments, and childcare, predominantly affected people aged 18 to 24.<sup>5</sup> Unfortunately, with most forms of leisure activities impacted by the lockdown, finding a way to cope with these negative emotions proved difficult.

There is, however, a well-established method humans use for regulating and improving emotional moods: In her book *The Psychology of Music*, Susan Hallam describes how listening to music “can reduce anxiety and stress levels, increase the threshold for pain endurance, make people feel more positive about life and enable them to escape reality, stimulate the imagination and contribute to feelings of spirituality”.<sup>6</sup> In addition to listening, making music – for example in the form of singing in a choir – has also shown benefits such as decreasing feelings of physical and emotional tension and stress as well as a sense of improved well-being.<sup>7</sup> Furthermore, making music is often used as a means of distraction from negative feelings.<sup>8</sup>

Inspired by this research, I created a digital survey and chose fourteen interviewees in their twenties to assess changes in their mental well-being and musical behaviour during the lockdown and examine correlations.<sup>9</sup> The survey was divided into three parts, focusing on general information on the participants, their mental well-being during the lockdown, and their listening behaviours and musical activities, respectively. The participants were also asked to reflect on the potential mutual influence between their mental well-being and the way they engage with music.

---

1 Author’s email address: [noemie.felber@musik.unibe.ch](mailto:noemie.felber@musik.unibe.ch).

2 *Der Schweizerische Bundesrat* 2020.

3 *Bundesamt für Gesundheit BAG* 2020.

4 HÜRLIMANN 2020.

5 HÜRLIMANN 2020.

6 HALLAM 2019: 43.

7 HALLAM 2019: 59.

8 HALLAM 2019: 59.

9 The survey was conducted as part of a seminar at the University of Bern.



Of the fourteen interviewees, seven reported negative changes to their mental well-being, six reported no changes to their mental state, while one emphasized an improvement. Regarding the group that reported no changes in mental well-being, it is notable that these participants were all in their early twenties when the lockdown took place, suggesting that most of them may still have been living with or relying on support from their families, potentially removing certain pressure points such as job insecurities or financial problems. While these participants did report changes in their working environment, studies, and social life, most of them found that the lockdown had some positive side effects – mainly feeling like they had more time. From the results, it seems that these positive aspects cancelled out the negative effects experienced. Even though these participants did not perceive many changes in their mental state, they did report some differences in their listening behaviours. They mostly attribute these developments to external factors such as the fact of having more time and opportunity to listen to music, which also allowed them to discover new genres they would not usually have experimented with. The musical practices of the participants also seem to have been affected. Changes noted in their practices range from playing more to practicing significantly less, which is at least partly traced back to there being no rehearsals. Two participants reported developing new techniques in their playing which helped them get over having to play predominantly by themselves.

In this group, only two people saw a general correlation between their mood and the music they listen to. One participant specifically reported a direct influence of her mood on the music she chose: she described listening to ‘lively’<sup>10</sup> music when she was feeling well and ‘melancholic’ music when she was not. In a book chapter by Davidson and Krause (2018), the authors propose possible reasons why some people choose music that is considered sad when already feeling down instead of choosing music considered to be uplifting: their hypothesis is that some people may prefer listening to songs that enhance negative emotions to build up those specific emotions and achieve a greater feeling of delayed gratification through an effect of catharsis.<sup>11</sup> Three of the participants in this group stated that they were unsure whether there was any correlation between their mood and the music they listen to. This outcome was surprising, as I had hypothesized that all the participants would recognize the reciprocal influence music and their mental state have, especially when being specifically asked to reflect on it. Furthermore, I wondered whether these interviewees might have reported a correlation between their mood and the music they chose, had their mental well-being been negatively affected by the lockdown. It is also possible that choosing certain pieces of music based on emotions is too subconscious a decision to be consciously acknowledged. Of course, there is always the chance that some people’s mental well-being truly does not influence their musical behaviours and vice versa.

The second group of participants noticed the lockdown negatively affecting their mental well-being. This group consisted predominantly of people in their mid-twenties, who reported severe impacts of the lockdown on their lives in the form of losing work and a decrease in the quality of their education. The main explanation this group provided for their low mood was the lack of social interaction with additional changes such as a missing daily structure or rising pressure from working and educational facilities. In contrast to the first group, no positive side effects of the lockdown were mentioned.

In terms of listening behaviours, these participants all experienced differences in the amount of music they listened to, ranging from an increase to a decrease for various reasons. Similarly to the first group, the participants described listening to a variety of genres.

What sets them apart, however, is that five of seven people saw a direct correlation between their mood and the music they listened to, with two people specifically answering that the music they chose reflected their mood as opposed to contradicting it. In accordance to the first group, the participants’ musical practice was also influenced by the lockdown in various ways, ranging from external factors

---

<sup>10</sup> The words used to describe music in this article reflect the way the participants wrote about it.

<sup>11</sup> DAVIDSON and KRAUSE 2018: 40–41.

such as cancelled rehearsals to additional internal factors like a lack of motivation. Four of the six musically active people reported that their mood influences their musical practices.

Interestingly, it seems that the group that experienced a negative effect of the COVID-19 lockdown on their mental well-being was more aware of the correlation between their mood and the music they chose to listen to and practice. This raises the question whether they were actively searching for ways to cope with the negative feelings they experienced in connection with the lockdown and found music to be one of the few accessible tools to combat those emotions, or whether the participants of this group are just generally more reflective about the way they process emotions and are thus more aware of the specific coping mechanisms they employ.

In this experiment one can see that the effects of the COVID-19 lockdown were highly influenced by general lifestyles and individual personalities. In general, no matter the potential changes in the interviewee's well-being, the lockdown did influence all participants in their listening behaviours and musical practices in various ways. The impacts range from them feeling they had more time to enjoy music, to a lack of motivation in practising, and/or to a broadening of their musical horizons. All the participants who reported a correlation between their mood and the music they engaged with, noticed their behaviours adapting to the lockdown. Even the ones who did not report their mental well-being having been affected described consuming 'sad' music when feeling down and 'happy' music when the opposite was true. However, it remains somewhat unclear from the interviews whether this is a tendency they picked up during the COVID-19 lockdown or whether they have always used music to regulate their moods in that way. Given that only the participants who noticed their well-being worsening overwhelmingly reported a correlation between their mood and the music they choose, I assume that the negative effects of the lockdown strengthened this relation and affected the way the participants used music to regulate their mood. Further research would be necessary to confirm these hypotheses within and beyond Switzerland, but in any case, I suspect that one participant's poignant statement that "[d]er Lockdown wäre sehr viel schwieriger zu bewältigen ohne Musik" ('the lockdown would have been much harder to cope with without music') rings true for many musicians and non-musicians affected by the restrictive measures related to the COVID-19 pandemic.

## Bibliography

- DAVIDSON, Jane W. and KRAUSE, Amanda E. (2018): "Social and Applied Psychological Explorations of Music, Health and Well-Being", in *Music, Health and Wellbeing. Exploring Music for Health Equity and Social Justice*, ed. by Naomi Sunderland, Natalie Lewandowski, Dan Bendrups and Brydie-Leigh Bartleet, London: Palgrave Macmillan, 33–63.
- Der Schweizerische Bundesrat (2020): "Verordnung 2 zur Bekämpfung des Coronavirus (COVID-19)", in *Schweizer Eidgenossenschaft. The publication platform for federal law*, <https://web.archive.org/web/20200317231248/https://www.bag.admin.ch/dam/bag/de/dokumente/mt/k-und-i/aktuelle-ausbrueche-pandemien/2019-nCoV/covid-19-verordnung-2.pdf.download.pdf/COVID-19-Verordnung-2.pdf> [28.01.2021].
- HALLAM, Susan (2019): *The Psychology of Music* (= The Psychology of Everything), London a. New York: Routledge.
- HÜRLIMANN, Beat (2020): "So geht's der Schweiz mit Corona", in *Horizont*, 09.10.2020, <https://www.horizont.net/schweiz/nachrichten/axa-studie-so-gehts-der-schweiz-mit-corona-186356> [28.01.2021].
- Bundesamt für Gesundheit BAG (2020): "Coronavirus: Bundesrat beschliesst weitgehende Lockerungen per 6. Juni", in *Bundesamt für Gesundheit BAG*, <https://www.bag.admin.ch/bag/de/home/das-bag/aktuell/medienmitteilungen.msg-id-79268.html> [28.01.2021].



# Einsingen um 9. Gespräch mit Julia Schiwowa zum Corona-Sing-Projekt. Zürich, April 2021

Lea Hagmann, Universität Bern<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.8](https://doi.org/10.36950/sjm.38.8)

Lea Hagmann (LH) mit Julia Schiwowa (JS)



Abb. 1. Julia Schiwowa bei ihrer Arbeit im digitalen Singprojekt „Einsingen um 9“. Thalwil, 2020.

**LH:** Julia Schiwowa,<sup>2</sup> gemeinsam mit der Sängerin Barbara Böhi haben Sie während des ersten Corona-bedingten Lockdowns im März 2020 das Online-Chorprojekt „Einsingen um 9“<sup>3</sup> gestartet. Wie würden Sie dieses beschreiben und wie ist es dazu gekommen?

**JS:** „Einsingen um 9“ ist ein Mitmach-Projekt. Jeden Morgen um 9:00 Uhr können sich Menschen aus dem gesamten deutschsprachigen Raum mit uns über die Streaming-Plattform YouTube von zuhause

<sup>1</sup> Email Adresse der Autorin: [lea.hagmann@unibe.ch](mailto:lea.hagmann@unibe.ch).

<sup>2</sup> Julia Schiwowa ist Sängerin und Chorleiterin und hat sich auf den Bereich Stimmstörungen spezialisiert.

<sup>3</sup> *Einsingen um 9*.

aus einsingen. Dazu gehört erst das Aufwärmen der Stimme und danach singen wir jeweils einen Kanon – eine der wenigen Möglichkeiten, wie Mehrstimmigkeit über Streaming funktioniert. Nach etwa einer halben Stunde ist man bereit, mit lebendigem Körper und frischer Stimme in den Tag zu starten.

Die Idee zu diesem Projekt entstand während des ersten Lockdowns, als wir als Sängerinnen und Chorleiterinnen auf unsere wöchentlichen Chorproben verzichten mussten, weil das Singen in Gruppen aus Präventionsgründen der Virusübertragung vorübergehend verboten war. Damals hatte Barbara Böhi die Idee, das tägliche Einsingen virtuell anzubieten. Da wir beide am SingStimmZentrum in Schlieren arbeiten, wussten wir, wie wichtig es insbesondere für ältere Menschen ist, die Stimme regelmässig zu trainieren und aufrechtzuerhalten, denn bei längerem Pausieren können die entsprechenden Muskeln abgebaut werden oder das Gewebe verliert seine Geschmeidigkeit. Aber nicht nur unsere Stimme freut sich über regelmässiges Singen, sondern auch unsere Stimmung. Bekannterweise macht Singen ja glücklich. Und besonders in Krisenzeiten ist es wichtig, sich selbstständig über das Singen glücklich zu machen.

All diese Ideen haben zum Corona-Singprojekt „Einsingen um 9“ geführt, und in einer Nacht-und-Nebel-Aktion haben wir alles, was es zum Online-Einsingen braucht, organisiert und wagten den Schritt ins Ungewisse. Anfangs war alles relativ neu für uns und wir hatten einige technische Probleme und mussten uns mit den Tücken des Live-Streamings auseinandersetzen: eine stabile Internetverbindung, die richtigen Kabel, Ersatzkameras. Doch Schritt für Schritt eigneten wir uns das notwendige Know-How an und meisterten rasch die anfänglichen Schwierigkeiten.

**LH: Im Moment machen jeden Morgen zwischen 500–1500 Menschen beim „Einsingen um 9“ mit. Wie haben Sie es geschafft, so viele Teilnehmer\*innen für Ihr Projekt zu begeistern?**

**JS:** In den ersten zwei Tagen haben Barbara Böhi und ich frecherweise zwischen 20–30 E-Mails an Chorleiter\*innen und Kolleg\*innen versandt und unser Projekt vorgestellt. Allein durch diese Werbung wurden bereits 400 Leute auf uns aufmerksam und nahmen an unserem ersten Live-Stream teil. Am zweiten Tag waren es bereits 800 und am dritten über 1000 Teilnehmende. Wir waren schlichtweg überwältigt. Unser Projekt hat sich rasch herumgesprochen, hauptsächlich also Mund-zu-Mund-Propaganda. Ich glaube, dass in dieser Anfangszeit des Lockdowns viele Menschen etwas desorientiert waren und sich deshalb auf unsere Idee einliessen. Die Teilnehmenden haben mit uns gelernt und wir mit ihnen, wir sind zusammengewachsen und das Projekt hat sich weiterentwickelt. Es gab immer die Möglichkeit, dass man während des Streamings im Live-Chat Fragen stellen oder dass man Anregungen einbringen und Wünsche äussern konnte. Generell sind wir vom Team jeweils zu zweit aktiv beim Streamen: Die eine Person leitet das „Einsingen um 9“ und die andere betreut den Chat. Das erleichtert das Multitasking.

Natürlich läuft ein Grossteil der Kommunikation auch über E-Mails. Im vergangenen Jahr haben wir ungefähr 4500 Mails beantwortet und erst dadurch wurde uns wirklich bewusst, welchen Stellenwert unser Projekt im Leben vieler Menschen zurzeit einnimmt. Obwohl das Streaming über YouTube eigentlich eine einseitige Kommunikation ist, haben wir es über diese alternativen Kanäle geschafft, mit unseren Teilnehmenden Beziehungen aufzubauen. Sie schicken uns immer wieder Fotos, Videos oder Literaturvorschläge, ja, sogar Kunstwerke. So entsteht ein sehr schöner Austausch mit dem Publikum und natürlich lassen wir uns durch all die zugesandten Ideen inspirieren. Wir haben sogar Pakete bekommen: Weihnachtskekse und selbstgemachte Dinge. Und einiges davon fand auch wieder seinen Weg in den Stream, ins „Einsingen um 9“.

**LH: Das „Einsingen um 9“ arbeitet mit Wochenthemen. Können Sie uns etwas dazu erzählen?**

**JS:** Wochenthemen sind wie rote Fäden, die uns jeweils sieben Tage lang während des Einsingens begleiten. Einmal hatten wir zum Beispiel das Thema Krimi. Das war eine tolle Woche: Stellen Sie sich vor, Barbara Böhi mit einem Küchenmesser! Dann gab es Wochen, in denen wir gesangstechnisch eine bestimmte Sache unter die Lupe nahmen, zum Beispiel die Rolle des Kehlkopfs. Dann wiederum gab es auch Themen aus der Natur, zum Beispiel „Wald“ oder „See“. Städte oder Komponisten waren auch dabei. Während der Passionszeit war J.S. Bach eines unserer Wochenthemen. Und einmal, als meine Kollegin im Urlaub war, hatte ich das Thema „Evergreens“ gewählt. Wir bemühen uns stets eine Mischung anzubieten aus gesangstechnischen Schwerpunkten, aus Themen, die gerade zur Jahreszeit passen oder solchen, die gerade bei unseren Teilnehmenden aktuell sind. Mittlerweile hat sich unser Team um zwei weitere Sänger und Chorleiter erweitert: Daniel Perez und Benjamin Berweger. Daniel Perez unterrichtet jeweils die Sonntage und oft greift er unser Wochenthema auf und komponiert dazu einen Kanon. Es steht also richtig viel Kreativität im Raum.

**LH: Es scheint, als würde das „Einsingen um 9“ weit über die eigentliche Aktivität des Singens hinaus gehen. Was hatte es denn für eine Bedeutung gerade während dieser Corona-Krise?**

**JS:** Die häufigste Rückmeldung, die wir im ersten halben Jahr bekommen hatten, war diejenige, dass die Leute äusserst dankbar waren für die Tagesstruktur, die wir durch unser Projekt bieten konnten. Wir waren sozusagen ein Fixpunkt für viele, weil man jeden Tag um 9:00 Uhr mit uns einsingen kann. Das war und ist also eine verlässliche Sache in dieser wirren Zeit, wo sich die Regelungen andauernd ändern. Ich glaube, dass unser Projekt einerseits dadurch vielen Leuten Halt geben konnte und dass unsere Arbeit andererseits einfach guttut. Ganz ohne Druck. Niemand musste einsingen, doch alle wussten, dass wir auf jeden Fall jeden Tag da sind, falls das Bedürfnis besteht.

Natürlich tut man beim Einsingen auch Gutes für den Körper. Der Unterricht ist jeweils so aufgebaut, dass wir mit Körper- und Atemübungen beginnen, das Gehirn sowie der gesamte Körper werden mit mehr Sauerstoff versorgt, als dies üblicherweise im Alltag der Fall ist. Auch machen all diese Übungen unsere Gelenke geschmeidiger, und durch das Hineinspüren in unsere Körper wird die Wahrnehmung gestärkt, unser Gehirn und das Nervensystem werden wacher und aktiver. Bewegung im gesamten Körper ist sehr wichtig, vor allem in einer schwierigen Zeit wie in dieser Corona-Krise, die uns eher erstarren lässt. So hilft uns das Einsingen mit all den Körperübungen, unseren Organismus wieder in Schwung zu bringen. Und dann ist da natürlich auch das Singen selbst, das Klingen, all die Vibrationen, die dabei entstehen. Diese wahrzunehmen, zu spüren und sich dabei mit Musik zu befassen, ja, das verjüngt, das hält uns auf allen Ebenen fit und munter. Viele der Teilnehmer\*innen singen ja üblicherweise in einem Chor oder besuchen gerne Konzerte. Musik bedeutet ihnen viel. Einige sind aber auch durch unseren Stream neu zum Singen gekommen, was uns besonders freut. Und so konnten wir trotz der schwierigen Umstände alle auf unsere eigene Weise Musik geniessen, sie erleben und am eigenen Körper und in der Seele erfahren. Das tut gut.

**LH: Lassen Sie uns über die Organisation sprechen. Wie läuft das denn finanziell? Bezahlen die Teilnehmer\*innen etwas?**

**JS:** Wir haben uns ein Konto für freiwillige Unterstützungsbeiträge einrichten lassen, das Projekt findet also auf reiner Spendenbasis statt. Unsere Idee ist es, dass wir mit dem „Einsingen um 9“ so lange fortfahren können, wie unsere Aufwände gedeckt sind. Momentan ist dies der Fall. Was mir daran besonders gut gefällt, ist, dass wir irgendwie alle etwas davon haben. Wer was spenden kann und dies auch

möchte, ermöglicht unserem Team, seinen Job zu machen. Und dadurch bleibt der Stream ebenso für all diejenigen erhältlich, die sich diese Art Stimmtraining gerade nicht leisten können – was uns sehr wichtig ist. Wir möchte, dass unsere Tore allen offen stehen und sind super dankbar dafür, dass es bis jetzt auf diese Weise geklappt hat.

**LH: Sie haben ja auch eine Webseite. Die ist wirklich schön geworden. Besonders die Weltkarte gefällt mir sehr gut. Können Sie mehr dazu sagen?**

**JS:** Die Idee zu dieser Weltkarte stammt von einer Teilnehmerin. Sie hatte so eine Karte anfänglich für sich selber auf Papier gemalt. Aus dem Stream-Chat suchte sie sich die Teilnehmer\*innen heraus, welche gelegentlich ihren Wohnort mitteilten, und trug diese Orte auf einer Karte ein. Sie schickte uns dann ein Foto davon und wir fanden die Idee schlichtweg genial. In der Mitte war da der Zürichsee und rundherum waren wir verteilt: Daniel irgendwo im Aargau, oberhalb davon war Basel zu finden und dahinter kam dann auch bereits das Wattenmeer. Als wir diese Weltkarte des Einsingens dann im Stream und auf der Webseite teilten, geschah etwas sehr Lustiges: Unser Team und die Teilnehmer\*innen fanden die Idee super, aber einige sagten voller Erstaunen: „Wow, das ist ja toll. Aber, warum bin ich nicht auf dieser Weltkarte?!“ Die Frau, die sich so viel Mühe gegeben hatte, wurde mit Anfragen überhäuft von Leuten, welche auch noch gerne auf der Karte sein wollten. Das brachte uns auf die Idee, dass es sicherlich technisch möglich sein musste, eine interaktive digitale Weltkarte auf unserer Webseite zu installieren. So könnten all diejenigen, die es möchten, sich selbstständig auf der Karte eintragen. Glücklicherweise konnte uns der Grafiker, mit dem wir unser Logo und den Onlineauftritt entworfen haben, damit behilflich sein. Dank dem Foto und einer kleinen Beschreibung, welche man zum Wohnort auf der Karte hinzufügen kann, sehen wir auch endlich mal die Gesichter unserer Teilnehmer\*innen. Manchmal, wenn ich diese Karte anschau und wieder zusätzliche Mitglieder ihre Fotos hinzugefügt haben, sehe ich eine Person zum ersten Mal, mit der ich zuvor bereits mehrere E-Mails ausgetauscht hatte. Ich sehe, wo sie lebt und was sie über sich selbst geschrieben hat. Es ist schön, wie unsere E-Mail-Kontakte jetzt sozusagen zusätzlich Gesichter bekommen. Ich finde dies ziemlich wichtig für unsere Community. Dazu kommt, dass sich die Leute nun auch untereinander kennen lernen und sich sogar auch schon zum Spazieren gehen getroffen haben. Das freut mich sehr. Es ist unglaublich toll, wie sich aus einem Online-Stream heraus richtige Kontakte, neue Begegnungen und auch Freundschaften ergeben können.



Abb. 2. Ein zusammengewürfelter Online-Chor aus aller Welt: Teilnehmende von „Einsingen um 9“.

**LH: Wie wird das „Einsingen um 9“ weitergehen?**

**JS:** Während der gesamten Zeit sind uns natürlich auch neue Ideen gekommen. Zum Beispiel wurde uns klar, dass das Notenlesen auch ein Bedürfnis unserer Leute ist. Viele schämen sich, weil sie keine Noten lesen können, vor allem dann, wenn sie teilweise bereits seit zwanzig Jahren in einem Chor sind. Sie trauen sich daher oft nicht, darüber zu sprechen. Zu dieser Thematik haben wir viele E-Mails bekommen. Dadurch ist das neue Format „Fit im Chor“ entstanden, in dem wir uns alle zwei Wochen online zum Notenlesen-Lernen treffen. Von Grund auf bauen wir durch das Singen die ganze Musiktheorie auf. Also, eine Theorie zum Mitmachen. Es liegt uns am Herzen für die einzelnen Bausteine der Theorie simple und praktische Erlebnisse zu kreieren, und bis jetzt scheint dies gut zu funktionieren.

Ein weiteres neues Format nennen wir „Mit Schwung durch...“. Es soll sich mit denjenigen Werken beschäftigen, welche fast jeder Chor einmal singt: Haydns Schöpfung, das Brahms Requiem, das Mozart Requiem und die Krönungsmesse. Hier nehmen wir hauptsächlich die anspruchsvollen Chorpartien unter die Lupe. Oft ist es nämlich so, dass in diesen berühmten Partien einzelne Stimmen sehr knifflige Stellen haben, die in Chorproben einfach zu kurz kommen. Im „Mit Schwung durch...“ nehmen wir uns Zeit dafür. So unterstützt dieses Format wiederum auch die Chöre. Dank all der Ideen der Teilnehmer\*innen ist das „Einsingen um 9“ eine super kreative Arbeit geworden. Sie hält uns, körperlich und geistig frisch und lebendig: Es macht einfach Spass.

**LH: Würden Sie sagen, dass man die Corona-Krise auch als Chance anschauen könnte?**

**JS:** In meiner persönlichen Situation, ja, auf jeden Fall. Damals am 16. März 2020 wusste ich einfach: ich habe eine Familie zu ernähren. Mein Mann ist selbstständiger Fotograf und musste sein Geschäft schliessen und ich habe null Einkommen. Ich hatte mich gerade einige Monate zuvor selbstständig gemacht, hatte all meinen Mut zusammengenommen und mir gesagt, dass ich es jetzt endlich probiere. Der Moment, in dem ich diesen Schritt wagen wollte, war da und so hatte ich meinen Job gekündigt. Vier Monate später bricht meine Welt zusammen. Da kam echte Verzweiflung auf: Was konnte ich tun? Wie sollte es weiter gehen? Ich wusste wirklich nicht mehr wohin! Dann tauchte dieses wundersame Geschenk auf: „Einsingen um 9“. Das Projekt hat uns ganz neue Möglichkeiten eröffnet und dafür bin ich sehr dankbar. Bereits jetzt wurden wir angefragt, ob wir, sobald es wieder möglich ist, Interesse daran hätten, an einem Chorfestival ein Einsingen anzubieten. Was für eine tolle Idee! Wir werden sehen, wohin uns die Reise führt. Und so freuen wir uns auf jeden Fall über all die neuen Begegnungen und Möglichkeiten.

„Einsingen um 9“: <https://einsingen-um-9.ch>





# **Tones of the Times: Reflections on the 2021 *Alpentöne Festival* with Barbara Betschart, Roland Dahinden, Pius Knüsel, and Roland Schiltknecht. Altdorf, August 2021**

Sharonne Specker, University of St. Andrews, Lucerne University of Applied Sciences and Arts<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.9](https://doi.org/10.36950/sjm.38.9)

**Sharonne Specker (SS) with Barbara Betschart (BB), Roland Dahinden (RD), Pius Knüsel (PK), and Roland Schiltknecht (RS)**

The town of Altdorf in Uri, Switzerland is home to the biennial *Alpentöne Festival*. Translating as “alpine sounds” and attracting a loyal public of locals and visitors, it takes inspiration from its alpine surroundings to create an inimitable festival experience, defying musical genres and spanning the traditional to the experimental. The most recent iteration took place, live and on-site, in August 2021. I sat down for a virtual chat with four people involved in its realization: Barbara Betschart, one of the artistic directors; Pius Knüsel, the executive director, Roland Dahinden, trombonist and composer; and Roland Schiltknecht, hammered dulcimer player. Our conversations revealed a sense of collective relief as well as critical reflection on what could have been different. This year’s festival was shaped by practical pandemic adjustments – attendees required a certificate verifying their COVID-19 vaccination, recovery, or test result (the latter available on site); venues were changed or relocated; and the festival pass was replaced by individual tickets, to track capacity numbers. The pandemic coloured every aspect of the organizational process, from contingency plans to financial management. However, the experience of running a festival during a pandemic was contingent on its possibilities and existence *outside* of crisis conditions. My interlocutors reaffirmed the inherent mutuality of live music-making and its emotional, corporeal, and sonic resonance in a shared space. They also highlighted the importance of continuity, as the ability to build on pre-existing relationships, ensembles, and connections was especially critical to facilitating this year’s festival.

The following interview excerpts have been translated from Swiss German and have been condensed and revised in partnership with my collaborators.

---

<sup>1</sup> Author’s email address: [sks20@st-andrews.ac.uk](mailto:sks20@st-andrews.ac.uk).



Fig. 1 Festival Alpentöne 2021, Atdorf, canton of Uri, Switzerland.

**SS: How are you feeling after the festival?**

**BB:** Above all, we're happy that everything went well. We're also grateful that the high quality was there, and nothing was cancelled. *Alpentöne* has always been a festival where you could discover new things, and in that regard, we had a lot of possibilities this year.

**PK:** After the festival, one always feels relieved that it's over. Particularly, doubly relieved that nothing bad happened as a result of corona[virus]. Of course, I'm also glad that there were such great concerts. With the entire balance of the festival, however, I'm semi-happy – a little glum because the end result was only half as attended as I would have liked.

**RD:** [In our performance] we tried to let the multilayered potential of that cultural space bloom, sonically. We knew that it would be good on a professional level. Yet the way that it blossomed so beautifully [with the audience] – you can't simply count on that, you can only hope for it! That beautiful flourishing, that is a gift. It also gives a sense of gratitude, and a lovely resonance, a lovely recall; an echo which is wonderful.

**SS: How did you decide to go ahead with the event?**

**PK:** We wanted to officially decide at the end of November, but of course it was corona [dependent], because at the end of November there was already a lockdown announcement. So, we postponed the decision. It was only on March 8<sup>th</sup> of this year that the [funding] municipal council definitively chose to take the risk. We had the programme together already, broadly speaking, and the financing had also progressed much further. Then we could estimate. We considered a scenario: what would it cost in the event of a total cancellation? That would have been more expensive, while every version of going ahead with it would have resulted in less deficit.

**BB:** There needed to be a statement for culture [at this time]! So much *didn't* happen, and we felt we had to organize the *Alpentöne Festival* – also because you can't postpone [commissioned compositions] for years! So, we needed and wanted to organize it, and the municipal council actually jumped on that and [eventually] figured, "OK, go!" And then we went! But with [performers from abroad], up until 2 days prior, we didn't know if they'd be able to come or not.

**SS: What was it like to make music and continue projects during the pandemic?**

**RD:** Well, for example, I received various requests to play at online festivals, where you play at home and it gets broadcast, and I declined all of them. I always said: "Hey guys, let's stay quiet, and go walking in the woods or go jogging instead." As a composer, I was affected by it much less, because as a composer you need stillness, in a way. Because if too much is going on, then you can't compose. That means that, for example, this commission – and I had two other composition contracts at the same time – they came about in this time when less was happening on stage.

**SS: What about online music-making?**

**RS:** No, I had almost nothing to do with that. That didn't interest me at all. I also didn't listen to online concerts. We're currently in an incredible flood of concerts and online services, where we can access any kind of music at any time. That's also inflationary. That's why live playing has gained a different status: the bigger the flood of possible music that you can listen to, the more important the person who stands there [on that stage]. Even if they make really simple music, if it is authentic and from the heart, it can be more touching than any virtual or recorded concert. It still works that way for me, that something

mysterious emanates from those vibrations. And I believe they are different vibrations when they come straight from the instrument than when they are recorded.

**SS: How was practicing music for the festival?**

**BB:** It was problematic! With the choir concert, for example, we were really worried that they wouldn't be able to practice. Then, at some point, came the moment when groups of under 20 could sing together, outside – but the choir was more than 20 people! Singing together was only possible in the last couple of weeks. Otherwise, some groups practiced together online, other groups practiced with distance. There was intense pressure before the festival, because they knew that they all wanted to fulfil their contracts. But it was still more difficult than in a normal year.

**SS: What was the significance of having an in-person festival?**

**BB:** Online, as a musician, nothing comes back to you in terms of emotion. There is no real resonance. You simply play, and maybe with your colleagues you have a nice time playing – but musicians are attuned to resonance. It's so lovely, when one can play live, before an audience. Our public was so delighted to feel that again, and to sense how much joy the musicians had. One group said at the beginning, after the first [frenetic] applause: "Wow, what a feeling to play again for the first time in 18 months." You simply feel that. That, with all the energy, and joy of living, joy of playing, and also the audience's joy, all of it vibrating together: just amazing!

**RD:** To be able to play in public again, and to feel the concentrated energy from the public – you surf on that, it's very tangible. I'd say, for the same concert without public, the chance would have been very high that it would have been a very good concert, but it wouldn't have blossomed so wonderfully. I mean, now when we're talking over Zoom – naturally if we were present with one another, there would be other vibes than over the screen. When you're making music on the stage, you're much more sensitive to that.

**RS:** Originally, folk music was deeply embedded in society, as part of daily activities, festivities, and culture. It was integrated into our lives, not limited to concerts. I take the perspective that when people either listen or dance [to live music], then something new comes into being. You could say that's actually the case with any relationship. When a relationship is intensive, any kind of interpersonal relationship, then something new emerges which is greater than each individual. I think that when a musician gains wings, he does so thanks to his audience. He could [make music] alone, but it's still a special moment when people also enjoy it. One feels that; it comes across. I think people who make music have a deep need to engage in some form of communication. When that's missing, over a long period of time, then – one can always make music for oneself, but it's never the same, because it is solitary. And we are social creatures.

**PK:** We've always found that *Alpentöne* is a live experience; something completely different [than a recording]. We always had the feeling that you must experience these things physically, and you must experience them communally. Therefore, we never seriously considered streaming. I think that was also good, because people are so tired of streaming!

**SS: What is the future looking like?**

**PK:** It's really up to the people involved. When there is so much voluntary effort and so much heart in there, we have to optimize this energy with the overall balance. It's not just about what was on stage, and how did the audience like it, and the media – but how did [all of us] experience it, what did it bring

and cost us personally? Also, what does it mean for Altdorf, how is it developing, and where could it go now? These are still important questions.

**RD:** I suspect the pandemic will keep us busy for a while longer. I don't think that we're simply through it. Today you live with a question mark. That means that all commitments you make, and that includes concerts with contracts, where the flights are booked – there is nonetheless that question mark. You simply don't know. At any time, they could be cancelled. And I think we must simply live with that uncertainty for a while.

*Alpentöne:* <https://www.alpentoene.ch>



# Die Sweelinck-Tradition im schweizerischen Engadin

Simon Groot, Universität von Amsterdam<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.10](https://doi.org/10.36950/sjm.38.10)

Die Tatsache, dass alle vier gedruckten Psalmensammlungen von Jan Pieterszoon Sweelinck im Gemeindearchiv von Zuoz, dem Hauptort des Oberengadins im Kanton Graubünden zu finden sind, ist an sich schon bemerkenswert, aber dass es im Engadin im 18. und 19. Jahrhundert eine echte Sweelinck-Tradition gab, in der die Psalmen des Komponisten – versehen mit rätoromanischen Psalmenübersetzungen – in Hülle und Fülle gesungen wurden, ist wirklich überraschend. Bevor wir aber auf diese Engadiner Sweelinck-Tradition eingehen, zunächst einige weitere Details darüber, wie die Konvolute mit Sweelincks gedruckten Psalmenausgaben nach Zuoz kamen und teilweise auch wieder aus Zuoz verschwanden.

In Zuoz waren seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts zwei Konvolute mit vokaler Musik aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert vorhanden. Damals wurde die Vokalmusik nicht in einer Partitur, sondern in separaten Stimmbüchern gedruckt: Jede Stimme hatte ihr eigenes Heft. Um Kosten für den Buchbinder zu sparen, wurden die entsprechenden Stimmen verschiedener Ausgaben oft in einem Stimmbuch vereint. Sind verschiedene Ausgaben zusammengebunden, spricht man von einem Konvolut. Bei Musikausgaben gibt es dann sogar mehrere Bücher: für jede teilnehmende Stimme ein eigenes Buch, worin die korrespondierenden Stimmen der unterschiedlichen Ausgaben versammelt sind.

Beide Zuoz-Konvolute enthalten komplette Sätze aller Psalmenkompositionen Sweelincks. Sie unterscheiden sich jedoch aufgrund der unterschiedlichen miteingebundenen Musikdrucke. Beide Konvolute wurden wahrscheinlich in den Niederlanden von oder im Namen eines Balthasar Planta, Mitglied einer prominenten Familie in Oberengadin, gekauft. Ein Teil dieser Konvolute befindet sich noch heute im Gemeindearchiv von Zuoz.

Von einem der beiden Konvolute (allgemein als Zuoz 2 bezeichnet) ist bekannt, dass es 1707 von einem gewissen Balthasar Planta angekauft wurde,<sup>2</sup> von dem anderen (Zuoz 1) wissen wir, dass es 1741 diesem Balthasar Planta gehörte.<sup>3</sup> Unklar ist, seit wann sich dieses zweite Konvolut in dessen Besitz (oder dem seiner Familie) befand. Beide Konvolute bestanden ursprünglich aus acht Stimmbüchern, von denen jedoch nicht alle erhalten geblieben sind. Einige der Stimmbücher verschwanden – zumindest teilweise schon vor 1832 – aus Zuoz.<sup>4</sup> 1920 wurde ein Teil der Zuoz-Stimmbücher in einem New Yorker Antiquariat zum Verkauf angeboten, welche die Library of Congress in Washington erwarb. Der Engadiner Ursprung dieser Stimmbücher wurde aber erst 1996 entdeckt.<sup>5</sup>

---

1 Email Adresse des Autors: [S.H.Groot@uva.nl](mailto:S.H.Groot@uva.nl). Besonderen Dank schulde ich Andreas Schlegel. Im Laufe der Jahre hat er mir geholfen, Scans der unten beschriebenen Konvolute zu erhalten (ein Prozess, der für mich 2009 begann und anfangs problematisch war).

2 Dies wird durch einen Vermerk auf der Innenseite des Einbandes einiger Stimmbücher von Zuoz 2 belegt (siehe unten).

3 Dies zeigt ein Vermerk auf der Innenseite des Einbandes aller Stimmbücher von Zuoz 1, obwohl der Text nicht in allen Fällen identisch ist (siehe unten).

4 Ein Vermerk auf der Innenseite des Einbandes aller heute in Zuoz noch vorhandenen Stimmbücher bestätigt dies (siehe weiter unten).

5 GUILLO 1996.



## Zuoz 1

Das als Zuoz 1 bekannte Konvolut bestand ursprünglich aus acht Stimmbüchern. Auf dem Anpappblatt steht in rätoromanischer Sprache (in verschiedenen Varianten): „A° 1741- @ genaro - Pertain a mj Balthasar Planta già ca 40. anno debbal Cantadur (Musicant) in Zuotz“ (siehe Abb. 1).<sup>6</sup> Auf dem zweiten fliegenden Vorsatzblatt ist im Niederländischen des 17. Jahrhunderts zu lesen: „Dese 8 boeken kosten f.32:4:4.“<sup>7</sup> Diese Anmerkungen befinden sich in allen überlieferten Stimmbüchern des Konvoluts Zuoz 1, fehlen aber in den Stimmbüchern des anderen Konvoluts (Zuoz 2). Zwei der relevanten Stimmbücher befinden sich bis heute in Zuoz (*Altus* und *Quintus*), fünf in der Library of Congress (*Cantus*, *Tenor*, *Bassus*, *Sextus* und *Octavus*) und eines scheint verschollen (*Septimus*). Das Konvolut Zuoz 1 enthält 14 Musikdrucke, mit hauptsächlich Psalmenbearbeitungen protestantischer Herkunft. Nur die beiden letzten Ausgaben dieses Konvoluts weichen von diesem Inhaltmuster ab: *Moduli trium vocum* von Joannes Tollius (Heidelberg 1597) und *Rimes françoises et italiennes* von Jan Pieterszoon Sweelinck (Leiden 1612). Die Ausgabe mit Musik von Tollius (ein Komponist aus Amersfoort, bei Utrecht, der zu jener Zeit in Italien wirkte) enthält katholische Motetten, die jedoch für den niederländischen (protestantischen) Markt angepasst wurden, indem man sie nicht *Motetten*, sondern *Moduli* (Fragmente) nannte und mit dem Hinweis versah, fast alle Texte seien der Bibel entnommen.<sup>8</sup> Sweelincks *Rimes* enthalten weltliche Kompositionen auf französische und italienische Texte.

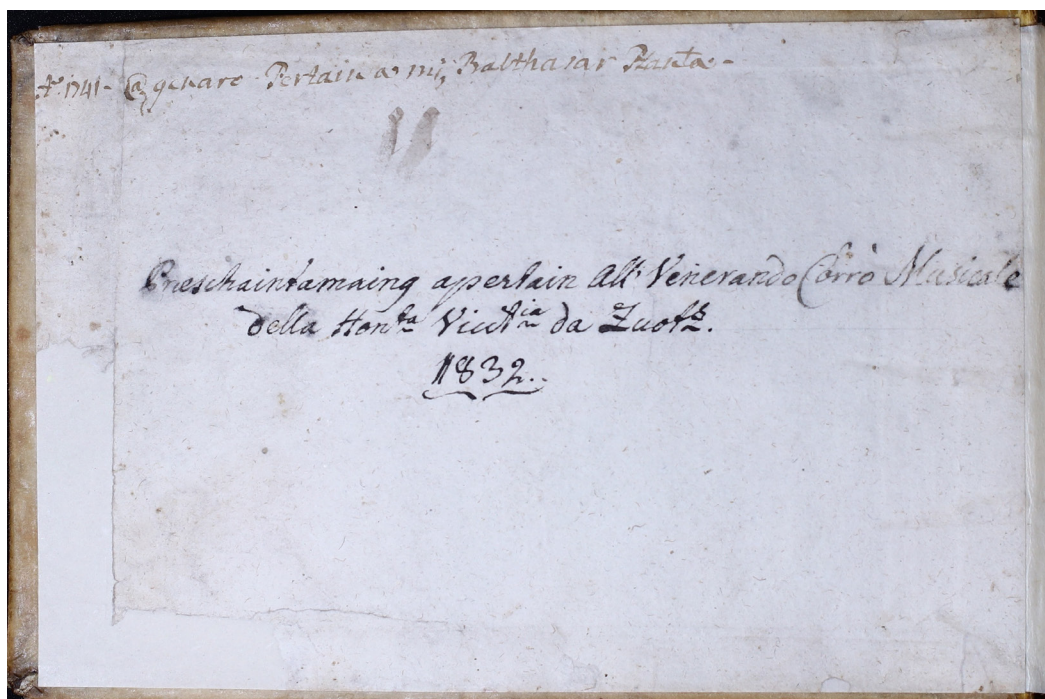


Abb. 1. Anpappblatt des Altus mit Anmerkungen von Balthasar Planta (1741) und dem Zuozener Chor (1832), Exemplar Gemeindearchiv Zuoz.

6 Übertragung: „Anno 1741 - in Januar - Gehört zu mir, Balthasar Planta, seit etwa 40 Jahren schwacher Sänger (Musiker) in Zuoz“. Die unterschiedlichen Varianten lauten: *Cantus*: „[A°] 1741: [Per]tain a mj Balthasar Planta già ca. 40. anno Musicant debbal in Zuotz“; *Altus*: „A° 1741 - @ genaro - Pertain a mj, Balthasar Planta“; *Tenor*: „A° 1741: Oda [?] a mj Balthasar Planta“; *Bassus*: „A° 1741: Pertain a mj Balthasar Planta“; *Quintus*: „A° 1741: Pertain a mj Balthasar Planta già ca. Anno 40. debbal Cantadur in Zuotz“; *Sextus*: „[A° 17]41: Pertain a mj Balthasar Planta“; *Octavus*: „A° 1741: Pertain a mj Balthasar Planta già ca. 40. anno debbal Cantadur in Zuotz“. N.B. Passagen zwischen Klammern sind aufgrund von Beschädigungen der Blätter nicht oder kaum lesbar.

7 Übertragung: „Diese 8 Bücher kosten 32 Gulden, 4 Stüber und 4 Pfennige [16 Pfennige = 1 Stüber, 20 Stüber = 1 Gulden].“

8 Diese Ausgabe ist der erweiterte Nachdruck einer italienischen Ausgabe mit dem Titel *Motecta de dignitate et moribus sacerdotum*. Siehe auch: GROOT 2017.

Alle anderen Ausgaben dieses Konvoluts enthalten Psalmenbearbeitungen: sechs von Claude Le Jeune, vier von Sweelinck, eine von Paschal de l'Estocart und eine mit 50 Kompositionen von Orlande de Lassus, bei denen der Herausgeber Texte aus dem *Genfer Psalter* den Noten unterlegt hat, sowie weitere zwanzig Psalmenkompositionen anderer Autoren (teils wiederum Kontrafakte, teils Original-Kompositionen), darunter zwei von Sweelinck (hier anonym publiziert).<sup>9</sup> Laurent Guillo gibt einen klaren Überblick über den Inhalt dieses Konvoluts und informiert über die Verteilung der verschiedenen Stimmbücher und deren aktuellen Standort (LC = Library of Congress):<sup>10</sup>

**Tabelle 1**

Nr.	Verfasser	Cantus (LC)								Ort	Jahr
		C	A	T	B	5	6	7	8		
1	Le Jeune	C	A	T	B					Paris	1580
2	Le Jeune	C	A	T	B	5	6			La Rochelle	1598
3	Le Jeune	C	A	T	B	5	6			Paris	1606
4	Sweelinck	C	A	T	B	5	6			Amsterdam/Genf	1604
5	Sweelinck	C	A	T	B	5	6			Amsterdam/Genf	1613
6	Sweelinck	C	A	T	B	5	6	7	8	Amsterdam/Genf	1614
7	Sweelinck	C	A	T	B	5	6			Haarlem	1621
8	l'Estocart	C	A	T	B	5				Lyon	1583
9	Lassus + ...	C	A	T	B	5	6			Heidelberg/Genf	1597
10	Le Jeune						C	T	B	Paris	1602
11	Le Jeune						C	T	B	Paris	1608
12	Le Jeune						C	T	B	Paris	1610
13	Tollius						C	T	B	Heidelberg/Genf	1597
14	Sweelinck						C	T	B	Leiden	1612

Spezifizierung des Inhalts:

1. Claude Le Jeune, *Dix pseumes mis en musique en forme de motets* (Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard 1580). RISM-A/I: L 1673.
2. Claude Le Jeune, *Dodecacorde contenant douze pseumes de David mis en musique selon les douze modes... a 2, 3, 4, 5, 6 & 7 voix* (La Rochelle, Jérôme Haultin 1598). RISM-A/I: L 1679.
3. Claude Le Jeune, *Pseumes en vers mesurez mis en musique a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 parties* (Paris, Pierre Ballard 1606). RISM-A/I: L 1692.
4. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Cinquante pseumes de David, mis en musique a 4, 5, 6 & 7 parties* (Amsterdam, [Commelin] 1604). RISM-A/I: S 7244.
5. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Livre second des Pseumes de David, nouvellement mis en musique, a 4, 5, 6, 7, 8 parties* (Amsterdam, Hendric Barentsen 1613). RISM-A/I: S 7247.
6. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Livre troisième des Pseumes de David, nouvellement mis en musique, a 4, 5, 6, 7, 8 parties* (Amsterdam, Hendric Barentsen 1614). RISM-A/I: S 7248.
7. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Livre quatriesme et conclusionnal des Pseumes David, nouvellement mis en musique, a 4, 5, 6, 7, 8 parties* (Haarlem, Harman Anthoine Kranepoel 1621). RISM-A/I: S 7253.

<sup>9</sup> Siehe: GROOT 2016.

<sup>10</sup> Ich habe die Buchstaben, mit denen GUILLO 1996 die verschiedenen Ausgaben bezeichnet, durch Zahlen ersetzt. Dadurch werden die Unterschiede der beiden Konvolute offensichtlich. Ich gebe zudem für beide Konvolute eine unabhängige Nummerierung an (und ersetze die französischen Worte durch deutsche).

8. Paschal de l'Estocart, *Cent cinquante Pseaumes de David [...] mis en musique à quatre, cinq, six, sept, et huit parties* (Lyon, Barthélémy Vincent 1583). RISM-A/I: L 2075.
  9. Orlande de Lassus et autres, *Cinquante Pseaumes de David, avec la musique a cinq parties. Vingt autres Pseaumes a cinq & six parties, par divers excellents Musiciens de nostre temps* ([Heidelberg], Jérôme Commelin 1597). RISM-B/I: 15976.
  10. Claude Le Jeune, *Premier livre contenant cinquante pseaumes de David* (Paris, Veuve Robert Ballard & Pierre Ballard 1602). RISM-A/I: L 1690.
  11. Claude Le Jeune, *Second livre contenant cinquante pseaumes de David* (Paris, Pierre Ballard 1608). RISM-A/I: L 1696.
  12. Claude Le Jeune, *Troisième livre contenant cinquante pseaumes de David* (Paris, Pierre Ballard 1610). RISM-A/I: L 1699.
  13. Joannes Tollius, *Moduli trium vocum* (Heidelberg, Jérôme Commelin 1597). RISM-A/I: T 913.
  14. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Rimes françoises et italiennes* (Leiden, Imprimerie plantinienne de Raphelengius 1612). RISM-A/I: S 7246.
- N.B. Die Ausgaben von Commelin aus Heidelberg 1597 (Nr. 9 und 13) sind von Jean de Tournes in Genf gedruckt, so auch die Ausgaben von Commelin und Barentsen aus Amsterdam 1604, 1613 und 1614 (Nr. 4, 5 und 6).

## Zuoz 2

Das als Zuoz 2 bekannte Konvolut bestand ursprünglich ebenfalls aus acht Stimmbüchern. Auf der Innenseite des Einbandes enthalten das Stimmbuch des *Cantus Primus* und des *Sextus* folgenden handschriftlichen Text: „Cumprô sub 1707: in Amst[er]dam per mon[aida] hol[andaisa] fl. 1[?]: ogni Tom trás me Balth[asar] Planta“ (siehe Abb. 2).<sup>11</sup> Es ist unklar, welcher Münzwert hier gemeint ist: Es sieht aus wie „fl.“, die gebräuchliche Abkürzung für Gulden. Nur 1 Gulden pro Stimmbuch scheint aber unwahrscheinlich, kosteten die acht Stimmbücher von Zuoz 1 zusammen mehr als 32 Gulden.

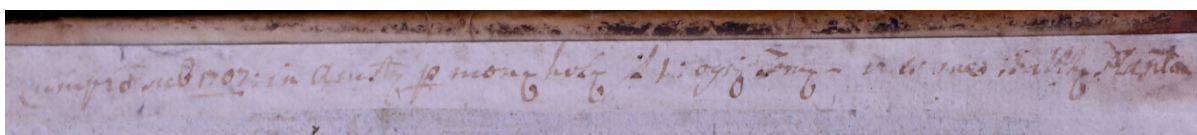


Abb. 2. Anpappblatt des *Cantus primus* mit Anmerkung von Balthasar Planta (1707). Exemplar Gemeindeforschung Zuoz.

In den Stimmbüchern von *Cantus Primus*, *Tenor* und *Sextus* – nicht aber in dem vom *Bassus* – ist auf der Rückseite der Titelseite der ersten Ausgabe (Sweelincks *Livre premier des Pseaumes*) ein Wappen eingeklebt, das niederländischen Ursprungs ist und sich auf die wohlhabende Amsterdamer Kaufmannsfamilie Van Os bezieht (siehe Abb. 3a). Diese Familie stammte ursprünglich aus Oss (in Brabant, etwa 20 km nordöstlich von 's-Hertogenbosch), worauf sich der Familienname und das Wappen mit den Kuhköpfen bezieht: Wie auf Deutsch ist im Niederländischen „os“ (Ochse) ein gebräuchlicher Name für ein kastriertes männliches Rind. Ab 1571 lebten die Vorfahren dieser Familie in 's-Hertogenbosch. Zur Zeit des Aufstandes und der Unruhen um die Reformation floh die Familie aber nach Amsterdam, wo sie um 1580 ankam und sich im gleichen Quartier niederliess, wo auch Sweelinck lebte, nämlich in der Warmoesstraat, gleich hinter der Oude Kerk (wo Sweelinck als Organist angestellt war). Um 1658 schuf Rembrandt van Rijn ein Gemälde von Dirck van Os, auf dem das relevante Wappen zu sehen ist.<sup>12</sup>

11 Übertragung: „Gekauft 1707 in Amsterdam für Holländisches Geld fl. 1 [?] pro Volumen, durch mich Balthasar Planta.“ Diese Angabe ist dem *Cantus primus* entnommen; *Tenor* und *Bassus* weisen keine Texte auf. Im *Sextus* ist folgendes verzeichnet: „Cumprô trás me Balthasar Planta. sub 1707 in Amsterdam p[er] fl. 1 d'Hollanda.“

12 Bei der Restaurierung im Jahr 2012 wurde festgestellt, dass es sich bei dem Wappen um eine spätere Ergänzung handelt (Corpus of Rembrandt Paintings 1982–2015, Vol. 6 [2015], Nr. 263).

Möglicherweise wurde das Konvolut Zuoz 2 direkt den Nachkommen der Familie van Os abgekauft. Der Handel könnte aber auch über einen Buchhändler abgewickelt worden sein. (Es ist klar, dass Zuoz 1 von einem Händler gekauft wurde, da dieser den Verkaufspreis darin vermerkte.)



Abb. 3a. Das Wappen in Zuoz 2.  
Exemplar Gemeindearchiv Zuoz.



Abb. 3b. Detail eines heraldischen Gemäldes.  
Exemplar Rijksmuseum, Amsterdam.

Von diesem Konvolut sind nur vier Stimmbücher in Zuoz erhalten geblieben (*Cantus primus*, *Tenor*, *Basus* und *Sextus*). Über den Verbleib der anderen vier Stimmbücher (*Altus*, *Quintus*, *Septimus* und *Octavus*) ist bis jetzt nichts bekannt. Die Stimmbücher des *Septimus* und *Octavus* beinhalteten – soweit wir wissen – nur die Stimmen für Sweelincks 7- und 8-stimmige Psalmen des *Livre troisième* und dürften deshalb sehr dünn gewesen sein.

Für diese beiden Stimmbücher gibt es jedoch auch eine andere Möglichkeit, die wir in Betracht ziehen müssen, und die hängt mit dem überraschenden Namen *Cantus primus* für das Stimmbuch des *Cantus* zusammen: Denn wenn es ein Stimmbuch mit dem Name *Cantus primus* gibt, dann wird es wahrscheinlich unter den verschollenen Stimmbüchern auch einen *Cantus secundus* gegeben haben. *Septimus* und *Octavus* kommen dafür nicht in Betracht (in Sweelincks Musik sind diese Partien für eine tiefe Stimme geschrieben). In den meisten Ausgaben in Zuoz 2 weisen die Stimmbücher des *Quintus* (die anhand von Exemplaren aus anderen Sammlungen studiert werden konnten) tatsächlich meistens Partien für hohe Stimmen auf. Dieses Stimmbuch hätte daher neben dem *Cantus primus* aus gutem Grund *Cantus secundus* genannt werden können.

Im Konvolut Zuoz 1 wurden fünf Ausgaben mit dreistimmiger Musik in die Stimmbücher von *Sextus*, *Septimus* und *Octavus* eingebunden. Im Fall von Zuoz 2 sind keine zusätzlichen Stimmbücher mit dreistimmigen Werken im *Sextus* vorhanden. Verschollen sind aber, neben dem *Altus*, der *Quintus* (wohl *Cantus secundus* genannt), der *Septimus* und der *Octavus*. Diese letzten drei verschollenen Stimmbücher könnten dreistimmige Werke enthalten haben: Die Stimmbücher mit den Sopranstimmen dreistimmiger Ausgaben wurden dann höchstwahrscheinlich in das Stimmbuch des *Quintus/Cantus secundus* beigegeben, während die beiden anderen Stimmen in den ebenfalls verschwundenen *Septimus* und *Octavus* gelandet sein könnten. Es ist zwar nicht ausgeschlossen, aber auch nicht naheliegend, nur den *Septimus* der Sweelinck-Ausgabe (mit nicht mehr als 24 Blättern) und dessen *Octavus* (mit nur 16 Blättern) als separate Bücher zu binden.

Im Gegensatz zum Konvolut Zuoz 1 enthalten acht der zwölf Ausgaben in Zuoz 2 ausschliesslich weltliche Kompositionen. Nur Sweelincks vier Psalmensammlungen sind geistlichen Inhalts.

Das Konvolut enthält übrigens nicht die Erstausgabe von Sweelincks erster Psalmensammlung von 1604, sondern den Nachdruck von 1624. Zuoz 2 beinhaltet sieben Ausgaben des Antwerpener Musikdruckers Pierre Phalèse. Neben Sweelincks Psalmen wurden nur Cornelis Tymensz Padbrués *Kusies* nicht von Phalèse gedruckt. Diese stammen vom Amsterdamer Drucker Broer Jansz, die Ausgaben Sweelincks aus Haarlem (erste und vierte Sammlung) und Amsterdam (zweite und dritte Sammlung). Alle gedruckten Werke lassen sich daher direkt auf die Niederlande zurückführen, d. h. die südlichen Niederlande (Antwerpen) und die nördlichen (Amsterdam und Haarlem).

Balthasar Planta kaufte die beide Konvolute wahrscheinlich vor allem wegen Sweelincks Psalmen, da diese als Einzige in der lokalen Musikkultur eine Rolle gespielt haben; die anderen Ausgaben im Konvolut waren wohl nur Nebensache. Er kaufte sogar zwei Konvolute mit demselben entscheidenden Inhalt, aber das könnte auch auf ein Missverständnis zurückzuführen sein. In Zuoz 1 befindet sich, wie gesagt, nämlich die Erstausgabe von Sweelincks erstem Band (1604) und in Zuoz 2 dessen Nachdruck (1624). Die Titelseiten beider Ausgaben verfügen nicht nur über unterschiedliche Seitengestaltungen, sondern auch über unterschiedliche Namen: Die Ausgabe von 1604 trägt den Titel *Cinquante pseumes de David*, die Ausgabe von 1624 den Titel *Premier livre des pseumes* (siehe Abb. 4a und 4b). Möglicherweise nahm Planta an, zwei verschiedene Ausgaben zu erwerben, der Inhalt der beiden Ausgaben ist jedoch völlig identisch.

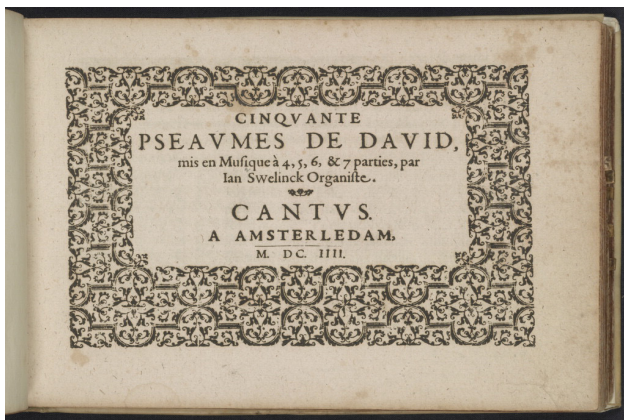


Abb. 4a. Die Titelseite des Erstdrucks (1604) von Sweelincks erster Psalmensammlung, Exemplar British Library, London: Signatur: K.2.e.1.[1.]

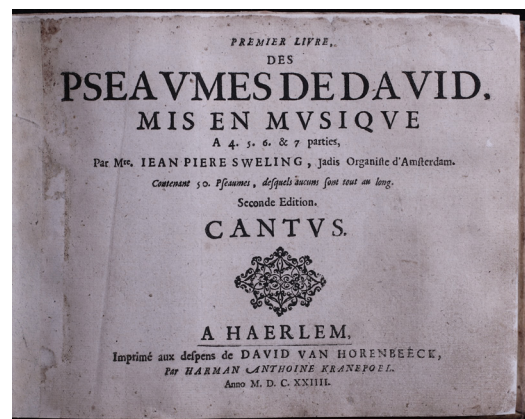


Abb. 4b. Die Titelseite des Nachdrucks (1624) Exemplar Gemeindearchiv, Zuoz.

Auch hier können wir Guillos Überblick weitgehend übernehmen:<sup>13</sup>

**Tabelle 2**

Nr.	Verfasser	Cantus primus (Zuoz)								Ort	Jahr
		C	A	T	B	5	6	7	8		
1	Sweelinck	C	A	T	B	5	6			Haarlem	1624
2	Sweelinck	C	A	T	B	5	6			Amsterdam/Genf	1613
3	Sweelinck	C	A	T	B	5	6	7	8	Amsterdam/Genf	1614
4	Sweelinck	C	A	T	B	5	6			Haarlem	1621
5	Monteverdi	C	A	T	B	5	bc			Antwerpen	1615
6	Monteverdi	C	A	T	B	5	bc			Antwerpen	1615
7	Monteverdi	C	A	T	B	5	bc			Antwerpen	1643
8	Monteverdi	C	A	T	B	5	bc			Antwerpen	1639
9	Marenzio	C	A	T	B	5	bc			Antwerpen	1632
10	Padbrué	C	A	T	B	5	bc			Amsterdam	1641
11	Philips	C	A	T	B	5	6			Antwerpen	1628
12	Philips	C	A	T	B	5	6			Antwerpen	1615

Spezifizierung des Inhalts:

1. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Premier livre des pseumes de David, mis en musique a 4, 5, 6 & 7 parties... contenant 50 pseumes, desquels aucuns sont tout au long. Seconde edition* (Haarlem, Harman Anthoine Kranepoel 1624). RISM-A/I: S 7245.
2. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Livre second des Pseumes de David, nouvellement mis en musique, a 4, 5, 6, 7, 8 parties* (Amsterdam, Hendric Barentsen 1613). RISM-A/I: S 7247.
3. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Livre troisieme des Pseumes de David, nouvellement mis en musique, a 4, 5, 6, 7, 8 parties* (Amsterdam, Hendric Barentsen 1614). RISM-A/I: S 7248.
4. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Livre quatriesme et conclusionnal des Pseumes de David, nouvellement mis en musique, a 4, 5, 6, 7, 8 parties* (Haarlem, Harman Anthoine Kranepoel 1621). RISM-A/I: S 7253.
5. Claudio Monteverdi, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci con il basso continuo* (Antwerpen, Pierre II Phalèse 1615). RISM-A/I: M 3465.
6. Claudio Monteverdi, *Il quarto libro de madrigali a cinque voci con il basso continuo* (Antwerpen, Pierre II Phalèse 1615). RISM-A/I: M 3472.
7. Claudio Monteverdi, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci con il basso continuo* (Antwerpen, heritiers de Pierre Phalèse 1643). RISM-A/I: M 3484.
8. Claudio Monteverdi, *Il sesto libro de madrigali a cinque voci con un dialogo a sette con il basso continuo [...] novamente ristampati* (Antwerpen, heritiers de Pierre Phalèse 1639). RISM M 3493.
9. Luca Marenzio, *Il sesto, settimo, ottavo et nono libro il suo testamento de madrigali a cinque voci nuovamente stampati & in un corpo ridotti. Con basso continuo* (Antwerpen, heritiers de Pierre Phalèse 1632). RISM-A/I: M 575.
10. Cornelis Tymensz Padbrué, *Kusies, in't Latijn geschreven door Ioannes Secundus, ende in duytsche vaersen ghesteldt door Jacob Westerbaen.... Den tweeden Druck vermeerdert ende verbeteret met 5, 4,*

<sup>13</sup> Siehe Anm. 10.

ende 3 stemmen, met een basso Continuo. (Amsterdam, Broer Jansz 1641). RISM-A/I: P 44 = RISM-B/I: 1641<sup>6</sup>.

11. Peter Philips, *Madrigali a sei voci. Libro primo* (Antwerpen, Pierre II Phalèse 1628). RISM-A/I: P 1993.

12. Peter Philips, *Il secondo libro de madrigali a sei voci. Novamente ristampati* (Antwerpen, Pierre II Phalèse 1615). RISM-A/I: P 1998.

N.B. Die Ausgaben von Barentsen, Amsterdam 1613 und 1614, sind von Jean de Tournes in Genf gedruckt (Nr. 2 und 3).

### Was in Zuoz geblieben (und noch dazu gekommen) ist

In allen sechs noch in Zuoz vorhandenen Stimmbüchern (*Altus* und *Quintus* aus Zuoz 1 und *Cantus*, *Tenor*, *Bassus* und *Sextus* aus Zuoz 2) findet sich folgender Text: „Praeschaintamaing apertain All' Venerando Corro Musicalle della Hon[ora]ta Vicc[inan]tia da Zuotz. 1832“ (siehe Abb. 1).<sup>14</sup> Die Tatsache, dass dieser Text in den Stimmbüchern, die sich jetzt in Washington befinden, fehlt, macht deutlich, dass sie 1832 schon nicht mehr in Zuoz vorhanden waren. Ob sie kurz vorher oder bereits früher aus Zuoz verschwunden sind, lässt sich auf der Grundlage der aktuellen Informationen nicht feststellen.

Zweifellos hängt dieser Besitzeintrag mit einer Änderung der Struktur des Chorlebens in Zuoz zusammen: Ab 1756 erhielten zuerst die Männer, später auch die Frauen eine Besoldung für den Gesangsdienst aus der Gemeindekasse. 1834 scheint allerdings die Zahlung an die einzelnen Mitglieder eingestellt worden zu sein. Stattdessen wurde ein Gesamtbetrag an den Chor überwiesen, wobei bestimmt wurde „dass das Gehalt gemeinsam in einer Wirtschaft genossen werden solle“.<sup>15</sup> Offenbar wurde der Chor um diese Zeit unabhängig und erhielt den Status eines Vereins.

Noch überraschender als das Vorhandensein der gedruckten Stimmbücher mit Sweelincks Psalmen ist jedoch die Tatsache, dass eine grosse Anzahl seiner Psalmen in der örtlichen Kirchenmusik eine Rolle spielte. In Dutzenden von handschriftlichen Stimmbüchern aus dem 18. und 19. Jahrhundert finden sich nämlich Abschriften von Sweelincks Psalmen, die anstelle der französischen Originaltexte des *Genfer Psalters* mit rätoromanischen Psalmenübersetzungen versehen sind. Diese handschriftlichen Stimmbücher sind Ausdruck der wahren Sweelinck-Tradition im Engadin, auf die ich später noch zu sprechen komme.

Von den heute noch in Zuoz vorhandenen gedruckten Stimmbüchern kann nur für Sweelincks Psalmen ein (fast) vollständiger Satz zusammengestellt werden; alle anderen Musikausgaben sind unvollständig und können daher nicht mehr auf der Grundlage dieser Stimmbücher aufgeführt werden. Für Sweelincks vier Psalmenbücher enthalten die jetzt noch in Zuoz vorhandenen Stimmbücher jedoch den *Cantus* (aus Zuoz 2), den *Altus* (Zuoz 1), den *Tenor* (Zuoz 2), den *Bassus* (Zuoz 2), den *Quintus* (Zuoz 1) und den *Sextus* (Zuoz 2). Nur die sieben- und achtstimmigen Werke des dritten Bandes sind unvollständig, was aber nur einige wenige Stücke (zwei sieben- und acht achtstimmige) betrifft. Auch dies verweist auf die Bedeutung der Sweelinckschen Psalmen im Engadiner Musikleben.

Wie die oben bei den Besitzeintragungen erwähnten Umstände zeigen, gingen die Stimmbücher irgendwann zwischen 1741 und 1832 aus dem Privatbesitz der Familie Planta an den Chor über. Weil man die Stimmbücher behielt und sie 1832 als Eigentum des Chores verzeichnete, spielten sie derzeit offensichtlich noch immer eine Rolle in der Praxis des Chores. Dies kann jedoch nur für die Psalmen Sweelincks gelten, die ja die einzigen Werke sind, die damals noch vollständig vorhanden waren. Die Bücher dienten wahrscheinlich nicht nur als Kopiervorlage, möglicherweise sang man auch daraus mit dem französischen Originaltext. Dies scheint auch daher wahrscheinlich, weil sich einige handschriftliche Anweisungen auf Rätoromanisch an den Seitenrändern befinden.

14 Übertragung: Jetzt gehört es dem ehrwürdigen musikalischen Chor der ehrwürdigen Gemeinde von Zuoz an. 1832. N.B. Im *Cantus primus*, *Tenor* und *Bassus* fehlt das Wort „Praeschaintamaing“ und der Text fängt an mit „Apertain“.

15 Siehe BUNDI 1907: 318, 2. Sp.

## Die Stimmbücher, die aus Zuoz verschwunden sind

Gehen wir zunächst auf *Septimus* und *Octavus* von Zuoz 2 ein, worin sich möglicherweise nur die Stimmen für die sieben- und achtstimmigen Werke der dritten Sammlung Sweelincks Psalmen befanden. Eigentlich war es unüblich, für die sieben- und achtstimmigen Werke getrennte Stimmbücher zu drucken, solange es nur wenige Stücke mit dieser Besetzung gab. Dies geschah schliesslich auch nicht für die anderen drei Psalmensammlungen Sweelincks, die ebenfalls sieben- und achtstimmige Werke enthalten.<sup>16</sup> Offenbar wurde im Fall des dritten Bandes die Herstellung separater Stimmbücher gewählt, weil sie mit den zwei siebenstimmigen und acht achtstimmigen Werken eine bestimmte Substanz repräsentierten.<sup>17</sup>

In Zuoz 1 wurden fünf Ausgaben mit dreistimmigen Werken in die Stimmbücher des *Sextus*, *Septimus* und *Octavus* beigegeben, wodurch sie einen etwa vergleichbaren Umfang wie die Stimmbücher des *Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus* und *Quintus* erhielten. Wie oben erwähnt, könnte dies auch für Zuoz 2 der Fall gewesen sein. Sicher ist das aber keineswegs. Wenn wir davon ausgehen, dass ausschliesslich die relevanten Stimmen der sieben- und achtstimmigen Werke aus Sweelincks dritter Psalmenausgabe in diesen Stimmbüchern aufgenommen waren, dann müssen *Septimus* und *Octavus* sich völlig von den anderen Stimmbüchern dieses Konvoluts unterschieden haben. Alle anderen Stimmbücher waren etwa 5 cm dick, aber diese beiden höchstens einen halben Zentimeter! Es könnte daher durchaus sein, dass sie irgendwann nicht mehr als den Konvoluten zugehörig erkannt und somit von ihnen getrennt worden und verloren gegangen sind. Möglicherweise war dies sogar der Fall, bevor die Stimmbücher von Balthasar Planta gekauft worden waren, sodass die beiden Stimmbücher vielleicht nie nach Zuoz gelangten. Immerhin wissen wir von Zuoz 1, dass es acht Bücher waren (so steht es auf Niederländisch notiert), aber von Zuoz 2 wissen wir dies nicht. Bekannt ist nur, sie kosteten „fl. 1 [?] pro Band“. Allerdings wird die genaue Anzahl der Bände nicht erwähnt.

Wahrscheinlich wurden die Stimmbücher bei einer Erbteilung, bei der der Nachlass unter mehreren Erben aufgeteilt werden musste, voneinander getrennt. Die beiden Konvolute, die um 1741 in Zuoz vorhanden waren, bestanden aus 16 Büchern. Es scheint, dass sie in drei Gruppen aufgeteilt wurden: Sechs Bücher blieben in Zuoz, fünf Bücher landeten in Washington und der Rest, der vermutlich ebenfalls aus fünf Büchern bestand, ist bis heute unauffindbar geblieben. Die Art und Weise, wie dies geschah, erscheint ungeschickt, aber zwei durch drei zu teilen, ist kaum je praktikabel. Vielleicht ist es jedoch gar nicht so zufällig, wie man auf den ersten Blick denken könnte: Die Stimmbücher in Zuoz enthalten noch fast alle Partien von Sweelincks Psalmen, die Bücher, die verloren gegangen sind – vorausgesetzt, dass im *Quintus* (*Cantus secundus*), *Septimus* und *Octavus* noch einige Ausgaben mit dreistimmigen Werken beigegeben waren – enthielten dann einen vollständigen Satz dieser dreistimmigen Werke. Offenbar stellte der Erbe, der mit seinen Büchern den Atlantik überquerte, die am wenigsten expliziten Forderungen und begnügte sich mit dem Satz unvollständiger Stimmbücher. Es besteht übrigens die Möglichkeit, dass die verschollenen Bücher sich noch irgendwo in einem Privatbesitz befinden.

## Der „rahreste Kirchen Gesang im ganzen Land“

Gehen wir zurück zu den Ursprüngen der Engadiner Sweelinck-Tradition. 1712 fand in Zuoz die jährliche Synode der evangelischen Kirchen in „Die drei Bünde“ (der Vorgänger des Kantons Graubünden) statt.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Gewöhnlich wurden die zusätzlichen Stimmen in einem der anderen Stimmbücher abgedruckt: links die eine und rechts die andere Stimme, sodass zwei Sänger aus einem Buch gleichzeitig ihre Stimme singen konnten.

<sup>17</sup> Die erste Sammlung enthält nur einen siebenstimmigen Psalm und keinen achtstimmigen, die zweite einen siebenstimmigen Psalm (als zweiten Satz) und zwei achtstimmige und die vierte zwei siebenstimmige Psalmen und drei achtstimmige.

<sup>18</sup> JENNY 1992: 377. Jenny macht einen Fehler, wenn er mitteilt, dass die Synode zu dieser Zeit in Samedan stattfand. In einer E-Mail von 11.02.2020 teilte Pfr. Hans-Peter Schreich, Leiter der Biblioteca Jaura und Autor von *Die rätoromanischen Gesangsbücher: ein Überblick* (Sta. Marie V.M., 2002), mit: „Synoden in Samedan haben u. a. 1697 und 1718 stattgefunden, 1712 war die Synode jedoch in Zuoz!“ Siehe auch: BUNDI 1907 und BUNDI 1924.



Ein Besucher dieser Synode, Pfarrer Nicolin Sererhard, beschreibt ein musikalisches Erlebnis, das ihn offenbar sehr beeindruckte:

Zu Zuz [=Zuoz] findet sich das rahreste Kirchen Gesang im ganzen Land, ja in vielen Ländern. Ein Zuzer Schulmeister hatte diese rare Singkunst von den Musicanten des Prinzen von Oranien in Holland erlehnet und in seinem Vaterland schon vor ziemlich vielen Jahren durch Hilf der Herren Planta als Liebhabern der Music, die das gemeine Volk darzu mit allem Fleiss angetrieben, endlich in Übung bringen können.<sup>19</sup>

Da es im Engadin keine andere Kirchenmusik gab, die in irgendeiner Weise mit den Niederlanden in Verbindung gebracht werden kann, kann sich diese Information nur auf die Psalmenbearbeitung von Sweelinck beziehen. Der Text gibt einige Ansatzpunkte, wirft aber auch Fragen auf. So kann zum Beispiel die Beziehung zwischen den Herren Planta und dem Prinzen von Oranien auf verschiedene Weise gezeigt und bestätigt werden. Die Rolle der Musiker des Prinzen scheint jedoch zweifelhaft. Es ist zu fragen, ob Sererhard hier die richtigen Angaben macht. Erst dreissig Jahre nach diesem Ereignis, 1742, wurde das Buch veröffentlicht und es ist unsicher, ob er sich an alle Details richtig erinnert hat.

Eine andere Quelle ist die *Chronik der Familie von Planta*.<sup>20</sup> Dieser lassen sich Informationen über die Familie Planta, die der niederländischen Armee angehörten, entnehmen:

Holland, welches schwere Kriege gegen Frankreich zu führen hatte, bemühte sich mehrmals um einen Vertrag mit den Bünden und endlich Anno 1695 wurde derselbe mit dem Gesandten Valkenier abgeschlossen. Die Bünde waren umsomehr hiezu bereit, als der Hof von Madrid dem Obersten Capol, welcher ein Bündner Regiment in Mailand befehligte, den Uebertritt in Holländischen Dienst gestattete. Capol führte nun zum ersten Mal ein Bündner Regiment nach Holland.<sup>21</sup>

Weiter unten steht: „Sehr beliebt von protestantischer Seite war der Dienst in *Holland*. Als Anno 1695 Capol das erste Regiment dorthin führte, wurde er beglückwünscht und besungen. Wilhelm von Oranien, welcher auch König von England war, wurde in jener, für die protestantische Welt kritischen Zeit, als Stütze des Glaubens angesehen.“<sup>22</sup> Mehrere Mitglieder der Familie Planta dienten in diesem Regiment in hohen Positionen.<sup>23</sup> Leider geben die vorhandenen Quellen keine weiteren Informationen über den Balthasar Planta, dem die Notendrucke gehörten.

Wenn Sweelincks Musik tatsächlich von einem Schulmeister eingeführt wurde, der diese Singkunst „durch Hilf der Herren von Planta [...] von den Musicanten des Prinzen von Oranien in Holland erlehnet“ hat, muss das also in der Zeit nach 1695 gewesen sein. Schliesslich hatten die Herren Planta vor dieser Zeit keine Beziehungen zu dem niederländischen Fürsten. Wenn Sererhard 1712 sagt, dass der Schulmeister diese Singkunst „schon vor ziemlich vielen Jahren“ im Engadin einführte, kann es nicht später als 1710 gewesen sein. In dieser Zeit gab es jedoch keine blühende Musikkultur am Hof des Prinzen von Oranien.<sup>24</sup> In den Niederlanden war die Musik Sweelincks zu dieser Zeit schon längst in Vergessenheit geraten; die Musiker, die in den Niederlanden zwischen 1695 und 1710 aktiv waren, waren dazu fast alle Ausländer.<sup>25</sup> Sweelincks Musik war in den Kreisen um den Hof in dieser Zeit vermutlich nicht mehr bekannt und wurde bestimmt nicht mehr aktiv praktiziert. Hier muss Sererhard sich also geirrt haben.

Vielleicht hatte die Liebe zu Sweelincks Psalmen in diesem Teil der Schweiz einen anderen Ursprung. In der Schweiz waren die deutschen Übersetzungen der Psalmen von Ambrosius Lobwasser sehr beliebt.<sup>26</sup> 1616 und 1618 erschienen in Berlin zwei Musikdrucke mit einer Auswahl von Sweelincks

19 SERERHARD 1944 [1742]: 106.

20 PLANTA 1892.

21 PLANTA 1892: 257.

22 PLANTA 1892: 292–293.

23 PLANTA 1892: 292–293.

24 RASCH 2018: 248–257.

25 RASCH 2018: 28–51.

26 Ambrosius Lobwasser veröffentlichte eine deutsche Übersetzung des *Genfer Psalters* (Leipzig, 1573), der auch in der Schweiz sehr populär war.

Psalmen mit Lobwassers Übersetzungen.<sup>27</sup> Möglicherweise sind Sweelincks Psalmen auf diese Weise im Engadin bekannt und beliebt gemacht worden und Balthasar Planta kaufte die Originalausgaben als er sie während seines Dienstes in der niederländischen Armee in Amsterdam fand.

### Die Engadiner Sweelinck-Tradition

Sweelincks Psalmen sind im Engadin offensichtlich Teil einer Tradition geworden. Mehrere handschriftliche Stimmbücher, in denen Sweelincks Kompositionen abgeschrieben sind, präsentieren die Psalmen mit ins Rätoromanische übersetzten Texten.<sup>28</sup> Die Stimmbücher stammen aus dem 18. und 19. Jahrhundert und zeigen eine langjährige Tradition. Einige dieser Stimmbücher befinden sich noch in privaten Sammlungen, aber etwa vierzig werden im Bündner Staatsarchiv in Chur aufbewahrt. Sweelincks Psalmen sind, neben zahlreichen anderen musikalischen Werken, in etwa der Hälfte von ihnen notiert. 1913 wurden sogar noch drei Psalmen von Sweelinck mit rätoromanischen Übersetzungen in die Druckausgabe *Engiadina, Colleczion da chanzuns ladinas per coro mixt* (C.G. Röder, Lipsia) aufgenommen.<sup>29</sup>

Die Engadiner Sweelinck-Tradition bestand bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts. In seinem oben zitierten Text über die Synode von 1712 in Zuoz beschreibt Sererhard, wie er die Aufführung des „rahreste[n] Kirchen Gesang“ erlebt hat. Seine Beschreibung ist etwas rätselhaft, wahrscheinlich weil er nicht die nötige Ausbildung hatte, um die Polyphonie angemessen zu beschreiben. Wie bereits erwähnt, kann sich diese Beschreibung nur auf die Aufführung eines Psalms von Sweelinck beziehen, denn andere niederländische Musik spielte in der Engadiner Kirchenmusik keine Rolle. Er teilt mit:

Der ganze Lobwasserische Psalter ist nur in 24 besondere Melodeyen gebracht, mit denen sie alterniren, die ganze Singer-Gesellschaft ist in sieben Chören abgetheilt, jeder Chor singt nur wenig Worte, der folgende empfach dessen Stimm in der Eyl, da indessen der erstere pausirt, und also circuliren sie, und wechseln immer mit einandern ab auf die seltsammste Weiss, bis das Gesang vollendet ist. Hab mich auf dem Synodo zu Zuz über die Raritaet dieser Music und über die Fertigkeit der Singern beyderley Geschlechts nicht wenig verwundern müssen, und darbey gedacht: *omnia conandi docilis solertia vincit*,<sup>30</sup> auch zugleich, wie noch weit herrlicher die Chören der himlischen Musicanten seyn werden.<sup>31</sup>

Es scheint, als ob die mehrstimmigen Psalmen Sweelincks im Engadin hauptsächlich während der Gottesdienste gesungen wurden. Das ist weniger selbstverständlich als man meinen könnte, denn zu der Zeit, als Sweelinck seine Psalmenbearbeitungen schrieb, war die Aufführung mehrstimmiger Musik in der reformierten Kirche in den Niederlanden streng verboten. Ursprünglich waren Sweelincks Psalmen für die Aufführung in den Wohnzimmern der Bürger bestimmt. Später, als auch in den Niederlanden mehrstimmige Musik in protestantischen Gottesdiensten erlaubt wurde, waren Sweelincks Psalmen, wie erwähnt, schon längst in Vergessenheit geraten.

Als Mitte des 19. Jahrhunderts in den Niederlanden die Suche nach Sweelincks musikalischem Erbe begann, mussten die grösstmöglichen Anstrengungen unternommen werden, um seine Musik wiederzufinden. Jan Pieter Heije, einem der Pioniere der Sweelinck-Forschung, gelang es 1865, ein Konvolut mit allen Tenorstimmen von Sweelincks vier Psalmenausgaben zu erhalten.<sup>32</sup> Verzweifelt fragte er sich, ob der Rest jemals wieder aufzufinden sei. Er konnte nicht ahnen, dass im schweizerischen Zuoz fast sämtliche Stimmbücher vorhanden waren und die Psalmen Sweelincks in diesem Schweizer Tal noch lebendige Praxis waren.

27 GROOT 2020.

28 Siehe WIETZEL 1661.

29 Resp. Psalm 90: „O Dieu, da vegl innò ta forz' ais steda“ (à 4), Psalm 100: „Chantè vus chi sur terra stais“ (à 5) und Psalm 136: „Lodè Dieu da tuot vos cour“ (à 5). Zu jedem dieser Psalmen ist angegeben: „Our dal originel, conservo nel archiv da Zuoz“.

30 Übertragung: „Der gelehrige Eifer, das Ganze zu wagen, wird siegen“. (übernommen von JENNY 1992: 387).

31 SERERHARD 1944 [1742]: 106.

32 Siehe über die Wiederentdeckung von Sweelincks Psalmensammlungen: GROOT 2018 und GROOT 2020.

**Simon Groot** (1958) studierte Komposition und Chorleitung am Konservatorium Rotterdam und Musikwissenschaft an der Universität Utrecht. Er promovierte über den Amersfoorter Komponisten Joannes Tollius (um 1550–um 1620). Er ist Leiter des Hemony Ensemble, Kurator der Musikkollektionen der Universität von Amsterdam und Dozent für niederländische Musikkultur an der Universität Utrecht.

## Bibliographie

BUNDI, Gian (1907): „Der Kirchengesang in der Engadiner Gemeinde Zuoz: Ein kulturhistorisches Unikum“, in: *Schweizer Musikzeitung*, Nr. 34: 317–318; Nr. 35: 327–328; Nr. 36: 339–340.

BUNDI, Gian (1924): „Eine musikhistorische Beziehung zwischen den Niederlanden und dem Engadin“, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 11, 142–146.

GROOT, Simon (2016): „The ‘Cinquante Pseaumes De David’ (Heidelberg 1597): An Issue of Protestant Psalms with Music by Orlandus Lassus and Others“, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 66, 62–104.

GROOT, Simon (2017): *Sporen van Tollius*, Utrecht: PhD-Dissertation.

GROOT, Simon (2018): „Een Zoektocht Naar Nationale Helden: De VNM-collectie als onderdeel van de bibliotheek van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst“, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 68, 16–36.

GROOT, Simon (2020): „Zwei Berliner Ausgaben einer Auswahl von Psalmenbearbeitungen Sweelincks aus den Jahren 1616 und 1618“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 77/2, 90–127.

GUILLO, Laurent (1996): „Les deux recueils de musique de Zuoz/Washington (1580-1643): sur deux témoins de la librairie musicale néerlandaise au XVII<sup>e</sup> siècle“, in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 46/2, 137–152.

JENNY, Markus (1992): „Der Engadiner Kirchengesang im 17. und 18. Jahrhundert – ein kulturhistorisches Unikum“, in: *Bündner Monatsblatt* 5, 375–388.

PLANTA, P. v. (1892): *Chronik der Familie von Planta*, Zürich: Druck des Art. Institut Orell Füssli.

RASCH, Rudolf (2018): *Muziek in de Republiek: Muziek en maatschappij in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572–1795*, Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

SERERHARD, Nicolin (1944 [1742]): *Einfalte Delineation aller Gemeinden gemeiner dreyen Bünden nach der Ordnung der Hochgerichten eines jeden Bunds, ihren Nammen, Nachbarschaften, Höfen, Situationen, Landsart, Religion und Land-Sprach nach kurz entworfen, samt beigefügten etwelchen Merkwürdigkeiten der Natur durch Nicolaus Sererhard, einen Bunds-Mann, beschrieben im Prettigen auf Seewis des Lobl. X Gerichten Bunds im Jahr unsers Heilss 1742*; hier zitiert nach der neu bearbeiteten Ausgabe von O. Vasella, Chur: Manatschal Ebner & Cie. AG, 1944.

WIETZEL, Lurainz (1661): *Ils psalms da David suainter la melodia francêsa, schantaeda eir in tudaisch traes Ambrosium Lobvasser* [Die Psalmen Davids nach der französischen Melodie, auch auf Deutsch übersetzt von Ambrosius Lobwasser], Basel: Genath.

# « Brincar Musical » : origines étymologiques et observations sur le terrain au Brésil

Emma Charlotte Dickson, Haute École de Musique de Genève<sup>1</sup>

DOI : [10.36950/sjm.38.11](https://doi.org/10.36950/sjm.38.11)

*Brincar* – voilà le mot à l'origine de ma recherche sur le terrain dans le cadre d'un master en ethnomusicologie à la Haute École de Musique de Genève. Je rencontre ce terme transmis oralement pour la première fois en 2009, dans L'État de Rio de Janeiro au Brésil. Depuis, j'entends *brincar*, et d'autres termes appartenant à son champ sémantique *brincadeira*, *brinquedo* et *brincante*, faisant écho sur le sol brésilien de manières constante, plurielle et variée. Cette polyvalence verbale impliquant un phénomène ludique et échappant à toute définition précise m'intrigue ; ma curiosité s'aiguise d'autant plus lorsque je vois ce terme utilisé au sein de milieux où résonnent musicalités et musiques de manière intergénérationnelle.

Qu'est-ce que *brincar* ? D'origine latine, le mot *brincar* provient de *vinculum*, qui veut dire la boucle, le lien. Dérivé du verbe *vincire* : enchaîner, unir, lier ; mais aussi séduire, enchanter. *Vinculum* devient *brinco* : une ornementation, une grâce, une coquetterie utilisée au XVI<sup>e</sup> siècle ; puis une boucle d'oreille au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce dernier donne naissance au verbe *brincar*, évoquant au XVIII<sup>e</sup> siècle une activité de diversion.<sup>2</sup> D'autres origines du mot sont stipulées : de l'allemand *blinken* qui signifie briller, scintiller et clignoter ;<sup>3</sup> ou encore de l'espagnol *brincar* dans le sens de sauter et d'exprimer de fortes émotions, notamment positives, face à un élément ; de l'italien *spingare*, trépigner ; ainsi que du français *espringer*, traduisant le fait de sautiller, folâtrer, jouer ou danser en trépignant.<sup>4</sup> Les verbes *jogar* et *brincar* se traduisent par *play* en anglais et *spielen* en allemand, où, comme en français, une seule terminologie est présente. En effet, le verbe *jouer* désigne à la fois *jogar* et *brincar*, signifiant tous deux une activité ludique, un jeu. En portugais, il prend deux sens : *jogar* implique un facteur social, une activité définie par des règles ; il se distingue de *brincar* ou encore de *brincadeira* et *brinquedo* utilisés dans la région Nordeste du Brésil « synonymes de chant et de danse. [*Brinquedo* est] utilisé spécialement comme nom générique des danses dramatiques (Pastoris, Cheganças, Bois, Congos, Caboclinhos, etc.) ». <sup>5</sup> *Brincar* exprime aussi un divertissement ou une distraction,<sup>6</sup> un état psychique, une attitude, ou encore une manière de faire.<sup>7</sup> Ce dernier est souvent lié à l'enfance et associé à un acte futile et sans utilité fondamentale, ne visant à générer ni profit, ni rentabilité. Aujourd'hui, ces réductions simplistes sont amplement questionnées et revisitées.

En recherche de terrain depuis septembre 2020 dans l'État de São Paulo, j'observe l'usage de *brincar* et de ses dérivés – *brincante*, *brincando*, *brinquedo* et *brincadeira* – notant deux principaux axes de réflexion. Premièrement, le phénomène observé chez l'enfant, où *brincar* émerge spontanément tel un

1 Adresse courriel de l'auteure : [emmadickson@hotmail.fr](mailto:emmadickson@hotmail.fr)

2 CUNHA 2012 [1982] : 102.

3 FRIEDMANN 2006 : 42.

4 STORM 1876 : 173.

5 ANDRADE 1989 : 71. « sinônimo de canto e de dança. Empregado especialmente como nome genérico das danças dramáticas (Pastoris, Cheganças, Bois, Congos, Caboclinhos, etc.) ». [Sauf autre indication les traductions sont de Emma Charlotte Dickson].

6 TOMICH 2015 : 105.

7 LUAMA 2018 : 159.

acte créatif, vital et intrinsèque à tout être humain. Ce verbe peut être compris comme l'essence et le processus d'un devenir polymorphe, constituant ce que mes interlocutrices brésiliennes nomment la culture enfantine,<sup>8</sup> allant dans le sens de l'anthropologue Julie Delalande qui utilise ce concept « pour désigner un ensemble de connaissances et de comportements mais aussi de savoir-faire que les enfants développent entre eux, notamment à l'échelle d'un groupe de pairs et qui est nécessaire à chacun de ses membres pour être reconnu par les autres ». <sup>9</sup> Par conséquent et réciproquement, *brincar* semble être un élément fondamental pour la formation d'une culture.<sup>10</sup> C'est sur ce point que se focalise le deuxième axe de l'enquête: un regard sur le *brincar* de l'âge adulte, qui participe à l'élaboration d'expressions musicales et de cultures populaires. En résonnance avec le pédagogue Paulo Freire ainsi que le dramaturge Augusto Boal, l'idée de culture populaire est ici basée sur un principe collectif de communion, dans le sens de travailler *avec* et non pas *pour* des individus.<sup>11</sup> Il est ainsi question d'analyser l'usage du mot par des personnes qui sont dans l'acte du *brincar*, désignées ou auto-désignées *brincantes*. Celui ou celle qui *brinca* est un\*e *brincante*,<sup>12</sup> qui, étant très souvent issu\*e de milieux subalternes, élabore des actions participatives pour la création d'espaces de liberté, de coopération et d'entraide, allant dans le sens des « transcriptions secrètes »<sup>13</sup> de James Scott dont métaphores, musiques et danses sont des éléments discursifs permettant la critique socio-politique et la résistance face à une oppression. En effet, les activités *brincantes* détournent et réduisent la vigilance des instances reconnues comme dominatrices et violentes, selon lesquelles les cultures populaires sont « infantiles » et « naïves ». Les « *brincantes* résistent en perçant le système avec une logique d'enchantement, [...] *brincante* est un état de grâce, d'enchantement ».<sup>14</sup>

Sous la perspective d'une politique dominante, toute forme de *brincar* représente un phénomène sans importance, dont l'intégration au fonctionnement sociétal reste négligée. Cette indifférence m'intrigue et me mène à étudier l'usage du *brincar* lié à la transmission musicale au sein d'instances éducatives. J'entends alors s'élever des voix qui remettent en question et critiquent la fonction de ces structures,<sup>15</sup> le choix des méthodes et des contenus enseignés.<sup>16</sup> Dans ce contexte, je remarque l'émergence d'initiatives visant la formation d'éducateurs à São Paulo, comme « Casa Redonda », « Casa das 5 Pedrinhas » et « Instituto Brincante ».

À « Casa Redonda » et « Casa das 5 Pedrinhas », je rencontre Lydia Hortélio : éducatrice et musicologue originaire de Salvador de Bahia, née en 1932, ayant étudié l'ethnomusicologie à Berne avec le professeur Hongrois Sándor Veress et dédié sa vie à l'investigation des cultures musicales de l'enfance. Provoquée par la crise sanitaire due à la propagation du virus covid-19 depuis mars 2020, Lydia Hortélio accompagnée de la musicologue et chercheuse Lucilene Silva, organise de nombreuses rencontres dialogiques via plateformes virtuelles. Dans ces nouveaux cadres de communication, elles partagent leurs trouvailles ainsi que leurs réflexions en soulignant la complicité du *brincar* avec le phénomène musical : « *Brincar* c'est, pour moi, le dernier espace de spontanéité que l'humanité ait. C'est la langue de l'être humain ». <sup>17</sup> Selon ses recherches inspirées méthodologiquement de Béla Bartók, Lydia montre que la musique pratiquée par les enfants peut être perçue comme un « organisme vivant » où les « brinquedos sonores intègrent le *brincar* avec le mouvement, le rythme, la mélodie, l'Autre, le texte littéraire,

8 HORTÉLIO 2021 ; SILVA 2021a « cultura da infância ».

9 DELALANDE 2018 : 56.

10 TOMICH (s.d) : 6

11 MOREIRA 2015 : 108.

12 MICHAELIS 2020.

13 REILY 2001 : 5-6. « hidden transcripts ».

14 MOREIRA 2015 : 162. « *brincantes* resistem perfurando o sistema pela lógica do encantamento, [...] '*brincante* é um estado de graça, de encantamento' ».

15 QUEIROZ 2021.

16 SIMAS et RUFINO 2020

17 TOMICH 2016 : 102. « *Brincar* é, para mim, o último reduto de espontaneidade que a humanidade tem. É a língua do ser humano ».

la dramatisation et la nature ». <sup>18</sup> Lors de formations dédiées aux éducateurs en octobre 2020 puis en mai 2021 au cours desquelles j'ai été observatrice participante, elle dit avoir focalisé ses enquêtes sur les mondes ruraux, où la musique accompagne le travail, les prières et les brinquedos de façon communautaire. Grâce à leurs travaux, Lydia et Lucilene notent que les musiques enfantines, très mélodiques au XX<sup>e</sup> siècle, laissent aujourd'hui place aux rythmes, aux mouvements, aux textes et à la parole récitée. Exprimée à travers le geste, le corps et l'articulation des mots, cette nouvelle musicalité reflèterait la vélocité de la pensée des enfants du XXI<sup>e</sup> siècle. <sup>19</sup>

Différemment de « Casa Redonda » et « Casa das 5 Pedrinhas », qui sont des espaces consacrés au développement infanto-juvénile ainsi qu'aux cultures enfantines et musicales locales, « Instituto Brincante » focalise son apprentissage sur les cultures populaires brésiliennes. Je participe ainsi à la formation « A Arte do Brincante para educadores » dirigée par Rosane Almeida accompagnée de l'artiste Antonio Nóbrega. Dans cet institut, les enseignant\*es ont un parcours soit académique soit artistique. Comme le pense Thomas Turino, ces professionnels exercent une vie à la fois « présentationnelle » en tant qu'artistes et « participative » <sup>20</sup> en tant qu'instructeurs qui étudient au préalable les cultures populaires afin d'en introduire des composants dans des contextes éducatifs. Selon Rosane, le professeur ne peut être séparé de l'artiste, ni l'artiste de l'éducateur : l'un complète et nourrit l'autre. <sup>21</sup> Au-delà des techniques de danse, des éléments musicaux et théâtraux, elle dira : « Ce qui me faisait être avec et étudier ces [artistes populaires] c'était cette excellence humaine qui y était identifiée ». <sup>22</sup> Qualités qui semblent s'épanouir grâce au *brincar* et à l'usage de *brincadeiras* et *brinquedos* en groupe comme, par exemple, les « cantoria-de-viola » et ses structures poétiques à caractère oral, composantes de la « littérature populaire brésilienne ». <sup>23</sup> Le travail ethnographique actuel me mène à deux questions : *Que permet et comment se réalise la symbiose des brincades avec les savoir-faire musicaux ? Comment convergent-ils dans ces espaces de formation ?*

---

18 TOMICH 2016 : 114. « Considerado pela pesquisadora como um 'organismo vivo', os brinquedos sonoros integram o brincar com o movimento, o ritmo, a melodia, o outro, o texto literário, a dramatização e a natureza ».

19 HORTÉLIO 2020 ; SILVA 2021b .

20 TURINO 2008 : 23. « participatory and presentational performance ».

21 ALMEIDA 2021.

22 ALMEIDA 2021. « O que me fazia estar junto estudando esses grupos, [...] era essa excelência humana que eu identificava ali ».

23 NOBREGA 2021. « a palavra poética é quase sinônimo de literatura popular brasileira [...] Ela se expressa basicamente pela poesia ».

## O Vaqueiro e o Pescador

Paroles du poète Dimas Batista  
Musique de Antônio Nobrega

Transcription  
Emma Charlotte Dickson

$\text{♩} = 100$   
*ad lib.*

Nas ci no ser tão des fru tan doas vir tudes dos tem pos dein ver  
no far tur ae bo nan ça de pois veio a se ca fu giu me'spe ran  
ça dian te de cen as cru éis e tão rudes  
vi se cos os ri os as fon tes e a çudes e eu que gos ta  
va tan to de pes car sa í pe lo mun do tris to nho à va  
gar fui ter num a pra ia dea rei as branquinhas eo lhan doa be  
lez a das á guas ma rinhas can tei meu ga lo pe na bei ra do mar

Nasci no sertão desfrutando as virtudes  
dos tempos de inverno, fartura e bonança.  
Depois veio a seca, fugiu-me a esperança  
diante de cenas cruéis e tao rudes.  
Vi secos os rios, as fontes e açudes,  
e eu, que gostava tanto de pescar,  
saí pelo mundo tristonho à vagar,  
fui ter numa praia de areias branquinhas...  
E olhando a beleza das águas marinhas  
cantei meu galope na beira do mar.

Ex 1 : « O Vaquero e o Pescador », transcription : Emma Charlotte Dickson

## Bibliographie

- ALMEIDA, Rosane (2021) : entretien personnel réalisé par Emma Charlotte Dickson, Campinas–SP (Brésil), 01/06/2021.
- ANDRADE, Mario (1989) : Art. « Brincadeira », « Brincar », « Brinquedo », dans *Dicionário Musical Brasileiro*, 162 vol., éd. Universidade de São Paulo : USP, vol. 2, Coleção reconquista do brasil, Belo Horizonte : Itatiaia / Brasília, DF : Ministério da Cultura, 71.
- CUNHA, Antônio Geraldo (2012) : *Dicionário etimológico*, Rio de Janeiro : Nova Fronteira.
- DELALANDE, Julie (2018) : « Les jeux de tape-mains. L'engagement des enfants dans une pratique musicale inventive », dans *Cahiers d'ethnomusicologie* 31, 55–66, <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2797> [10.12.2020].
- FRIEDMANN, Adriana (2006) : *O brincar no cotidiano da criança*, São Paulo : Moderna.
- IUAMA, Tadeu Rodrigues (2018) : « Laço, ritual, máscara e mimese : um olhar para o brincar sob a ótica da compreensão » dans *Folios : Revista de la Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia*.
- HORTÉLIO, Lydia (2020) : formation « O 'Tom' da infância em Serrinha, 100 anos de Musica da Cultura Infantil no Sertão da Bahia », Enseignement dispensé avec Casa das 5 Pedrinhas, Sao Paulo-SP (Brésil), du 07/10 au 21/10/2020, archive privée.
- HORTÉLIO, Lydia (2021) : entretien personnel réalisé par Emma Charlotte Dickson, Carapicuíba-SP (Brésil), 24/09/2021.
- MICHAELIS (2020) : « Brincante » dans *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/brincante/> [7.07.2021].
- MOREIRA, Andressa Urtiga (2015) : « *Brincante é um estado de graça* » : *sentidos do brincar na cultura popular*, Universidade de Brasília : DF-Brasil, <https://repositorio.unb.br/handle/10482/19128> [17.10.2020].
- NOBREGA, Antônio (2021) : Formation « A Arte do Brincante para educadores », Enseignement dispensé avec Instituto Brincante, Sao Paulo–SP (Brésil), 05/2021, archive privée.
- QUEIROZ, Luís Ricardo (2021a) : « Convergências, práxis e interações decoloniais em etnomusicologia e educação musical », sortie le 13.3.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=M3Y6XoMDI-M&t=6s> [13.03.2021].
- QUEIROZ, Luis Ricardo (2021b) : entretien personnel réalisé par Emma Charlotte Dickson, Campinas–SP (Brésil), 28/04/2021.
- REILY, Suzel (2001) : « To Remember Captivity: The Congados of Southern Minas Gerais », dans *Latin American Music Review* 22/1, 5–30.
- REILY, Suzel, HIKIJI, Rose et TONI, Flavia (2016) : « O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia », dans *Projeto Temático FAPESP*.
- SILVA, Lucilene (2021a) : entretien personnel réalisé par Emma Charlotte Dickson, Campinas–SP (Brésil), 20/5/2021.
- SILVA, Lucilene (2021b) : formation « Brincadeiras cantadas num dialogo entre musica, corpo e movimento na Casa Redonda », Enseignement dispensé avec Casa Redonda Centro de Estudos, Sao Paulo-SP (Brésil), le 06/10/2021, archive privée.



SIMAS, Luiz Antônio et RUFINO, Luiz (2020) : *Encantamento : sobre política de vida*, Morula : Rio de Janeiro, Brasil.

STORM, John (1876) : « Mélanges étymologiques », dans *Romania*, 5/18, 165–188, <https://www.jstor.org/stable/45041416> [07.10.2020].

TOMICH, Ana Luiza Lemos (2015) : *Lydia Hortélio, uma menina do sertão : educação musical na cultura da criança*, Universidade Federal da Bahia : Escola de Música, BA-Brasil.

TOMICH, Ana Luiza Lemos (s.d) : « Lydia Hortélio, uma pesquisadora das culturas da infância », Universidade Federal da Bahia (Brésil) : Escola de Música.

TURINO, Thomas (2008) : *Music as Social Life : The Politics of Participation*, University of Chicago Press : Chicago.

UNESPAR (2020) : « Luiz Rufino – Educação e descolonização : da tarefa de reencantar o mundo », video sortie le 27.05.2020, [https://www.youtube.com/watch?v=M\\_DhWP0KT0w](https://www.youtube.com/watch?v=M_DhWP0KT0w) [27.05.2020].

# Musikkognitive Erkenntnisse zum Jodeln im Appenzell und Toggenburg

Yannick Wey und Andrea Kammermann, Hochschule Luzern – Musik<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.12](https://doi.org/10.36950/sjm.38.12)

## Der Naturjodel im Alpsteingebiet

Der Naturjodel gilt als charakteristische vokale Musiktradition der Schweiz, vornehmlich in Gebirgsregionen des Berner Oberlands, der Zentral- und Ostschweiz. Im Unterschied zu Jodelliedern und Volksliedern werden die Melodien ausschliesslich auf semantisch bedeutungsneutrale Silben gesungen.<sup>2</sup> Jodlerinnen und Jodler<sup>3</sup> in der Region um das Alpsteinmassiv in der Nordostschweiz lernen das Jodeln ohne Noten und manche verfügen über ein grosses Repertoire von mehreren Dutzend Melodien, die für Aussenstehende oft zum Verwechseln ähnlich klingen. Im Rahmen einer dreijährigen Studie<sup>4</sup> in Kooperation zwischen der Hochschule Luzern – Musik und dem Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik Roothuus Gonten wurde das Lernen und Memorieren von Naturjodeln in dieser Region untersucht. Ausgangspunkt bildete die grösste Sammlung von Naturjodelnotationen im Alpenraum im Roothuus Gonten, die über 3000 Melodien umfasst. Die vorliegenden Resultate verdankt diese Forschung dem Austausch mit vielen Jodlerinnen und Jodlern im Appenzell und Toggenburg, die sowohl an Umfragen und Hörexperimenten teilnahmen als auch in Interviews und informellen Gesprächen ihr musikalisches Wissen teilten. Dieser Beitrag fasst die daraus gewonnenen Erkenntnisse zusammen.

Persönliche Naturjodelrepertoires umfassen generell zwischen vier und dreissig Stücke. Einzelne Jodlerinnen und Jodler verfügen jedoch über weitaus grössere Repertoires, beispielsweise Hansueli Wälte (1943–2020), der über hundert Naturjodel aus dem Gedächtnis abrufen konnte. Jodlerinnen und Jodler bilden beim gemeinsamen Singen ein soziales Repertoire, das die persönlichen Wissensbestände kumuliert, und so ergeben sich abendfüllende Programme, bei denen kein Stück wiederholt wird. Das soziale Repertoire konnte mittels eines an die Jodlerklubs der Region gerichteten Fragebogens rekonstruiert werden, dies dank einer sehr hohen Rücklaufquote von rund drei Vierteln der Fragebogen. In einem Jodlerklub werden die ersten Stimmen unter zwei bis acht Personen verteilt, die dann jeweils ein paar Melodien anstimmen. So entsteht ein Ensemble-Repertoire von – in vielen Fällen – zwanzig bis vierzig Melodien.

Der Grossteil der in der Datenbank des Roothuus Gonten verzeichneten Naturjodel weist dieselbe typische musikalische Struktur auf. Die Analyse einer Auswahl von dreissig Naturjodeltranskriptionen zeigte im Vergleich mit der oben erwähnten Befragung, dass sich Jodlerinnen und Jodler nur wenige unterschiedliche Motive, die im Melodieverlauf repetiert und variiert werden, einprägen müssen, um sich eine Melodie zu merken. Der Aufbau eines Naturjodels in der Alpsteinregion besteht aus einer mehrschichtigen Struktur: Ein Jodel setzt sich aus zumeist zwei oder drei Teilen zusammen, jeder dieser

---

1 Email Adressen der Autor\*innen: [yannick.vey@hslu.ch](mailto:yannick.vey@hslu.ch), [andrea.kammermann@hslu.ch](mailto:andrea.kammermann@hslu.ch).

2 LEUTHOLD 1981.

3 Aktuell sind die Mitglieder von Jodlerklubs in den untersuchten Regionen mehrheitlich Männer, wobei einzelne Frauen oft die hohen Solostimmen singen.

4 AMMANN et al. 2021.

Teile aus zwei Phrasen, die sich nur durch die Schlusswendungen unterscheiden. Jede Phrase wird wiederum durch einen harmonischen Rhythmus strukturiert, in der Regel in vier Abschnitten. Ein solcher Abschnitt umfasst meistens ein oder zwei Motive, die im Verlauf des Naturjodels sequenziert und variiert werden. Nur das jeweils erste Motiv muss explizit aus dem Gedächtnis abgerufen werden, die Erinnerung an die weiteren erfolgt daraufhin unbewusst aufgrund assoziativer Verkettungen von sinnstiftenden Einheiten, *chunks* genannt.<sup>5</sup>

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains two phrases. The first phrase is marked with 'V' and contains sub-phrases 'a' and 'a''. The second phrase is marked with 'I' and contains sub-phrases 'b', 'b'', and 'b'''. The second staff contains two phrases. The first phrase is marked with 'V' and contains sub-phrases 'a' and 'a''. The second phrase is marked with 'I' and contains sub-phrases 'b', 'c', and 'd'. Brackets below the notes group these sub-phrases. Harmonic changes are indicated by 'V' and 'I' above the notes.

Bsp. 1. Ein Jodelteil aus dem Toggenburger Naturjodel De Scherrer. Die Struktur ist in der Transkription folgendermassen markiert: Klammern unterhalb des Systems bezeichnen Motive, harmonische Stufen die Harmoniewechsel. Jeweils eine Notenzeile entspricht einer Phrase. Motive sind mit Buchstaben bezeichnet, Varianten desselben Motivs mit einem Apostroph.

Die musikalische Struktur eines Naturjodels ermöglicht erfahrenen Jodlerinnen und Jodlern eine Orientierung im Melodieverlauf sowie eine halbimprovisierte Gestaltung der zweiten Begleitstimme. Diese verläuft oft in Terz- und Sextparallelen, kann dabei aber einer Auswahl verschiedener Muster folgen.<sup>6</sup> Sie wird erst intuitiv geformt, dann eingeübt und in immer beinahe gleicher Form aus dem Gedächtnis abgerufen. Der vierstimmige Chor begleitet die Melodie in der Tenor- und Basslage, wobei vorwiegend Akkordtöne der Tonika und Dominante das harmonische Fundament bilden.

### Musikalische Memorierung

Im persönlichen Austausch, sowohl formell in Interviews als auch bei informellen Treffen, sprachen Jodlerinnen und Jodler über ihre Erfahrungen und Strategien zum Memorieren von Naturjodelmelodien. Wie sich zeigte, werden viele Melodien gleichfalls in Notenschrift für die Archivierung festgehalten, auch wenn Jodlerinnen und Jodler neue Stücke primär über aktives Zuhören, Nachahmen und Wiederholen lernen. Dank dieser Aussenspeicherung des tradierten Wissens können Jodelmelodien, die durch einen Unterbruch in der mündlichen Tradition in Vergessenheit geraten sind, anhand archivierter Noten neu belebt werden, was einem Bedürfnis nach Förderung der musikalisch-stilistischen Diversität in der Region nachkommt. Notierte Naturjodel können nur mit Kenntnis der lokalen Aufführungspraxis reinterpretiert werden, da die stileigene freie Metrik kaum verschriftlicht ist. Ein persönliches Repertoire bildet sich über viele Jahre aktiven Jodelns, wobei biografische Ereignisse mit der Musik verknüpft werden: Die Erinnerungen an ein Fest oder die musikalische Begegnung mit Freunden können als Ankerpunkte für Jodelmelodien dienen. Die Assoziation mit emotional prägenden Erlebnissen, die bisweilen bis in die Jugendzeit zurückreichen, verfestigt das musikalische Wissen um Jodelmelodien.

<sup>5</sup> COWAN 2010.

<sup>6</sup> AMMANN et al. 2021.

## Kulturelles Erfahrungswissen

Im Toggenburg bezeichnet *johle* die Tätigkeit des Jodelns, in Appenzell Innerrhoden werden Naturjodel auch *Rugguusseli* und in Appenzell Ausserrhoden *Zäuerli* genannt und, um sie voneinander zu unterscheiden, mit Namen versehen. Solche Namen haben nur lokale Geltung, die gleiche Melodie kann anderenorts unter verschiedenen Titeln bekannt sein. Das lokale Vokabular sowie die individuelle Betitelung helfen dem Wiedererkennen und dem Zuordnen von Melodien zu Personen und Orten. Ein Konnex aus Namen, Ort, Sängerin oder Sänger und der Melodie selbst wird für den Prozess der Memorierung aktiviert. Das Umfeld prägt die eigene musikalische Biografie und schafft eine Vertrautheit mit gewissen Musikformen, die Aussenstehenden mitunter unverständlich bleiben. In der Region um den Alpstein entspricht das Jodeln einem wichtigen Teil des Brauchtums<sup>7</sup> und gehört zu alltäglichen Tätigkeiten; die Melodien bilden einen Teil der Schallumwelt. Aufgrund der Tierhaltung stellen die von den Kühen getragenen Schellen einen Teil der akustischen Umwelt dar.<sup>8</sup> Viele Jodlerinnen und Jodler können sich anhand von drei unterschiedlich gestimmten, sogenannten Senntumsschellen die Tonlage von Jodelmelodien in Erinnerung rufen. Obschon viele Jodlerklubmitglieder Noten lesen können, verwenden sie lokalspezifische Begriffe statt jener der schulmusikalischen Musiktheorie, um die tradierte Form der Naturjodel und ihre Singweise inhaltlich zu beschreiben und zu vermitteln. Vergleichbar mit der *folk terminology*, ein Begriff, den Haid<sup>9</sup> für das Jodeln im Dachsteingebiet vorschlägt, werden im Appenzell und Toggenburg eigene Bezeichnungen für Formteile („Cheerli“), Begleitstimmen („Gradhäbe“), Harmonik („verkehrter“ Anfang) und andere verwendet. Viele Naturjodel sind untrennbar mit dem in Appenzell Ausserrhoden wichtigen Brauch des *Silvesterchlausen* verbunden. Die dabei gesungenen *Chlausezäuerli* kontrastieren sich von anderen Jodeln durch ihr bewegtes Tempo und eingängige Melodien, die manchmal auch Volksliedern entlehnt sind.

## Wandelbare Tradierung

Die Vorstellung, dass Naturjodel ‘von Mund zu Ohr’ von einer Generation zur nächsten gelernt werden, erweiterte sich im Lauf der Forschung, denn heute spielt das Lernen durch vielmaliges Anhören neuer Naturjodel ab CD oder Streaming-Plattformen eine tragende Rolle. Seit den 1980er Jahren produzieren Jodlerklubs vermehrt eigene Tonträger, was zu einer grösseren Verbreitung, aber auch einer Kanonisierung populärer Jodelmelodien führt. Neue Technologien verändern das Komponieren und die Weitergabe von Naturjodeln, so können Melodien jederzeit mit dem Mobiltelefon aufgenommen und beliebig oft angehört werden. Das spontane Speichern einer musikalischen Idee ermöglicht vielen Jodlerinnen und Jodlern ein dynamisches Kreieren von neuen Naturjodeln, die dann in einer Probe des lokalen Jodlerklubs vorgestellt und gegebenenfalls in das Repertoire aufgenommen werden. Aus der bereits erwähnten Fragebogenstudie geht auch hervor, dass jedes Jahr einer oder mehrere Naturjodel neu einstudiert werden. Auf diese Weise wandelt sich das regionale Repertoire stetig, beinhaltet traditionelle Naturjodel und neue Kreationen, welche die Melodienvielfalt der Region widerspiegeln.

## Bibliographie

AMMANN, Raymond, KAMMERMANN, Andrea und WEY, Yannick (2021): *Jodeln im Kopf: Erkenntnisse einer musikkognitiven Untersuchung im Alpsteingebiet*, Zürich: Chronos. <https://www.chronos-verlag.ch/node/28278> [15.06.2022].

7 BENDIX 1985.

8 BACHMANN-GEISER 1977.

9 HAID 2011.

- BACHMANN-GEISER, Brigitte (1977): „Schellen und Glocken in Tierhaltung, Volksbrauch und Volksmusik der Schweiz“, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* 5, 20–26.
- BENDIX, Regina (1985): *Progress and Nostalgia: Silvesterklausen in Urnäsch, Switzerland*, Berkeley: University of California Press.
- COWAN, Nelson (2010): „The Magical Mystery Four: How Is Working Memory Capacity Limited, and Why?“, in: *Current Directions in Psychological Science* 19/1, 51–57.
- HAID, Gerlinde (2011): „The Role of Folk Terminology in the Research of Multipart Singing in Austria“, in: *European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, hrsg. von Ardian Ahmedaja, Wien: Böhlau, 153–164. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/34353> [15.06.2022].
- LEUTHOLD, Heinrich (1981): *Der Naturjodel in der Schweiz*, Altdorf: Fellmann.

# EVENTI: un'indagine sulla resilienza delle istituzioni musicali della Svizzera italiana in tempi di pandemia

Massimo Zicari, Chiara Bernardi e Cinzia Cruder, Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI)<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.13](https://doi.org/10.36950/sjm.38.13)

Un'ampia letteratura documenta i benefici diretti della musica, i suoi effetti sul benessere psicologico e la sua capacità di ridurre ansia e depressione.<sup>2</sup> È anche noto come la musica faciliti lo sviluppo di specifiche competenze linguistiche, contribuisca alla prevenzione di malattie, migliori la condizione dei pazienti e favorisca l'inclusione sociale in contesti educativi e tra soggetti con disabilità.<sup>3</sup> Per queste ragioni, e in virtù del ruolo che esercitano nella trasformazione della nostra società, la musica e le arti hanno assunto una posizione prioritaria nell'agenda politica di numerosi Paesi.

Tuttavia, malgrado arte e cultura siano considerate dalle scienze economiche come beni meritori, in grado di favorire lo sviluppo economico-sociale, aumentare la produttività e favorire la convivenza civile, i consumi culturali sono da sempre inferiori a quanto sarebbe desiderabile. Questa condizione, insieme alle difficoltà finanziarie tipiche del settore culturale, rende in varia misura necessario l'intervento pubblico.<sup>4</sup> In Svizzera, il sostegno alla cultura è disciplinato dalla Legge Federale sulla Promozione della Cultura (LPCu, 2009), mentre il Cantone Ticino, dove questa indagine è in corso, dispone di una Legge sul sostegno alla cultura (2013). Entrambi gli strumenti legislativi definiscono la necessità di promuovere la cultura e facilitarne l'accesso, chiarendo il carattere sussidiario dei contributi pubblici.

Alle note difficoltà strutturali del settore culturale si è recentemente aggiunta la drammatica battuta d'arresto causata dalla pandemia, e gli sforzi per una ripresa delle attività si scontrano con incertezze e restrizioni, anche a fronte degli effetti benefici che le arti hanno avuto durante questo periodo.<sup>5</sup> Anche in Svizzera, diversi studi sull'impatto del confinamento sul benessere e sulla qualità della vita delle persone hanno riportato elevati livelli di stress e frequenti sintomi depressivi, soprattutto durante la seconda ondata.<sup>6</sup> In risposta a tale situazione, numerosi enti musicali e teatrali hanno tempestivamente tentato di ridefinire il proprio *business model* riorientando le produzioni verso le piattaforme digitali. Tuttavia, l'impatto sulla salute e sulla capacità finanziaria di coloro che sono attivi professionalmente in ambito artistico è stato elevatissimo, e gli effetti drammatici.<sup>7</sup> A queste difficoltà si aggiunge il rischio che il pubblico si impigrisca a tal punto da rinunciare alla partecipazione attiva a concerti e spettacoli anche quando la situazione si sarà completamente ristabilita.<sup>8</sup>

1 Autore per la corrispondenza: [massimo.zicari@conservatorio.ch](mailto:massimo.zicari@conservatorio.ch).

2 WELCH et al. 2020; KEMPER e DANHAUER 2005; CROOM 2015; DAYKIN et al. 2018; LAMONT 2012.

3 DELOGU, LAMPIS e BELARDINELLI 2010; FRANCOIS e SCHÖN 2011; RAGLIO e OASI 2015; WELCH et al. 2018; HALL 2010.

4 NETZER 1978; ZIMMER e TOEPLER 1999; FREY 2003; 2011: 370–377.

5 BANKS 2020; POLIVTSEVA 2020; ISERNIA e LAMONICA 2021; ASCOLANI et al. 2020.

6 EHRLER, MONSCH e STEINMETZ 2020; de QUERVAIN et al. 2020.

7 ANNUNZIATA e ANNUNZIATA 2021; SPIRO et al. 2021; COHEN e GINSBORG 2021.

8 BOTSTEIN 2019.

## Il progetto EVENTI

Nel quadro di una più ampia riflessione sulle ragioni della persistente segmentazione del pubblico degli eventi culturali, questo contributo nasce da un progetto di ricerca sostenuto dalla Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI), che intende indagare come le istituzioni musicali e culturali attive nella Svizzera italiana stiano affrontando le difficoltà causate dalla pandemia di COVID-19. Alcune prime indicazioni risultano da una intervista semi-strutturata rivolta ai responsabili di cinque istituzioni musicali attive in ambito classico e jazz. L'intervista, condotta tra gennaio e maggio del 2021 in modalità remota, indagava il tipo di offerta culturale, le scelte strategiche effettuate negli ultimi cinque anni, le reazioni alle diverse fasi della pandemia, il ruolo assunto dalle tecnologie digitali, le prospettive future. Le interviste, trascritte ed approvate, sono state analizzate per mezzo del software Maxqda, che ha facilitato la comparazione e codifica dei contenuti, seguita dall'identificazione di temi trasversali e rilevanti.<sup>9</sup> Per garantire la validità intersoggettiva dei risultati i ricercatori hanno cercato un consenso sui temi emergenti.

## Risultati

I dati raccolti indicano come la pandemia abbia generato un paradossale aumento degli oneri amministrativi – causato dalle procedure per la richiesta di fondi compensativi – e del lavoro organizzativo dovuto alla necessità di aggiornare costantemente l'offerta. A questo si aggiungono una forte accelerazione nell'uso delle tecnologie digitali e dei social network, e la pianificazione di eventi straordinari su scala ridotta.

Per quanto riguarda il primo punto, le risorse compensative devolute al settore culturale sono state spesso giudicate insufficienti, perché non sono stati riconosciuti i costi non recuperabili dovuti all'annullamento degli eventi e la perdita di guadagno causata dal fermo delle attività. Due delle istituzioni intervistate hanno percepito un'inadeguata comprensione della natura e della dimensione economica della loro attività da parte dell'autorità pubblica. Inoltre, è stata registrata una generalizzata insensibilità da parte dei decisori politici nel concedere al settore culturale maggiori possibilità di riapertura a fronte di un ridotto rischio di contagio. Questo aspetto ha contribuito ad alimentare la sensazione che l'importanza della cultura sia fortemente sottovalutata.

La ricerca di soluzioni basate su strumenti digitali è stata guidata da tre esigenze: mantenere la relazione con il pubblico, garantire un'offerta musicale, creare occasioni di lavoro per i musicisti. L'utilizzo dei canali social ha risposto alla necessità di mantenere viva la relazione con il pubblico, dando origine ad una importante riflessione sulla necessità di una comprensione adeguata delle potenzialità di questi strumenti e sulla opportunità di inserirli nel quadro di un preciso piano di comunicazione istituzionale. È anche emerso come tali canali siano in grado di raggiungere un pubblico diverso da quello abituale.

Le disposizioni sul confinamento e sul distanziamento sociale hanno costretto all'uso delle tecnologie digitali come canale alternativo di fruizione. Questo si è tradotto prevalentemente nella produzione di concerti in streaming e nella realizzazione di brevi contributi filmati di singoli musicisti o di piccoli gruppi, a volte realizzati in asincrono. Questi filmati sono serviti a mantenere un livello adeguato di produttività, offrendo occasioni di impiego ai tanti professionisti confinati a casa.

Soprattutto nel periodo estivo, con l'allentamento delle restrizioni e a fronte di specifici piani di proiezione, l'offerta di concerti dal vivo è ripresa, seppure caratterizzata dall'impiego di un numero limitato di artisti, dalla scelta di luoghi non usuali, per lo più all'aperto, dalla durata ridotta dei programmi. Lo stesso scenario si è presentato nei mesi primaverili del 2021, a conclusione del blocco invernale.

<sup>9</sup> CRESWELL 2013: 179–189; NOWELL et al. 2017.

## Discussione

L'analisi delle soluzioni adottate per fronteggiare la crisi conseguente al blocco delle attività musicali e culturali ha fatto emergere alcune indicazioni in merito alla validità dei tradizionali modelli di fruizione musicale e il carattere palliativo delle soluzioni basate sulle tecnologie digitali, che sono state oggetto di valutazioni contrastanti. Da una parte c'è chi ritiene che lo streaming sia una soluzione accettabile, se non promettente, mentre dall'altro vi è chi, pur avendo sperimentato questi formati, considera tale scelta totalmente insoddisfacente, se non dannosa. Il riscontro ottenuto dai concerti in streaming è stato giudicato deludente in quanto a numero di ascoltatori, anche a fronte della notorietà degli artisti coinvolti, ed alcune istituzioni hanno definito lo streaming il "funerale" della musica dal vivo. La scelta digitale, per quanto giustificata dalla straordinarietà del momento, negava una delle condizioni imprescindibili proprie di un evento musicale: la condivisione. I concerti rappresentano l'occasione inderogabile per condividere un'esperienza culturale, estetica, emotiva, intima e sociale al tempo stesso. Inoltre, tali soluzioni risultano essere un surrogato qualitativamente inferiore a quanto già disponibile sulle piattaforme digitali o su DVD. D'altra parte, la difficoltà di portare in tournée artisti e orchestre internazionali ha costretto gli operatori a valorizzare le risorse locali, alimentando una cultura musicale della prossimità, in luoghi non canonici.

Un'indicazione fondamentale riguarda, per concludere, la necessità di una distinzione chiara tra canali digitali e prodotti digitali. I tentativi ai quali abbiamo assistito in questi mesi hanno per lo più cercato di trasferire su internet i tradizionali contenuti musicali di un concerto dal vivo, scontrandosi con i limiti appena accennati. Invece, una riflessione approfondita sull'opportunità di ripensare i modelli di offerta e di consumo musicale non è stata registrata. Il desiderio di riprendere le normali attività concertistiche secondo il modello del concerto pubblico, con i suoi comportamenti ritualizzati, sembra prevalere sulla ricerca di soluzioni alternative e di formati in grado di allargare l'accesso a più ampie fasce di pubblico. L'ibridazione dei modelli performativi ricercata in questo periodo sembra rispondere ad una funzione palliativa piuttosto che all'esigenza sentita di ridefinire i tradizionali modelli di consumo musicale. Tale esigenza potrebbe, invece, emergere a medio e lungo termine.

## Bibliografia

- ANNUNZIATA, Filippo e ANNUNZIATA, Clarissa (2021): "Dove Sono i Bei Momenti...?" *Opera Production and Aesthetics in the Age of Covid-19*, in *Rivista Di Diritto Delle Arti e Dello Spettacolo*, <https://ssrn.com/abstract=3776196> [11.05.2021].
- ASCOLANI, Filippo, CACOVEAN, Claudia, PASSARETTI, Alessandra, PORTALURI, Tommaso, SACCO, Pier Luigi, UBOLDI, Sara e ZBRANCA, Rarița (2020): *Art Consumption and Well-being During the Covid-19 Pandemic*, Arty and Wellbeing Research Report, Cluj Cultural Centre, [https://art-wellbeing.eu/wp-content/uploads/2021/02/Research-Art-Well-being-during-Covid-19\\_Final.pdf](https://art-wellbeing.eu/wp-content/uploads/2021/02/Research-Art-Well-being-during-Covid-19_Final.pdf) [23.03.2021].
- BANKS, Mark (2020): *The Work of Culture and C-19*, in *European Journal of Cultural Studies* 23/4, 648–654, <https://doi.org/10.1177/1367549420924687> [11.02.2021].
- BOTSTEIN, Leon (2019): *The Future of Music in America: The Challenge of the COVID-19 Pandemic*, in *The Musical Quarterly* 102/4, 351–360, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdaa007> [14.02.2020].
- COHEN, Susanna e GINSBORG, Jane (2021): *The Experiences of Mid-Career and Seasoned Orchestral Musicians in the UK During the First COVID-19 Lockdown*, in *Frontiers in Psychology* 12, 1–16, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.645967> [25.05.2021].
- CRESWELL, John (2013)<sup>3</sup>: *Qualitative Inquiry and Research Design*, Thousand Oaks, SAGE.



- CROOM, Adam M. (2015): *Music Practice and Participation for Psychological Well-Being: A Review of How Music Influences Positive Emotion, Engagement, Relationships, Meaning, and Accomplishment*, in *Musicae Scientiae* 19/1, 44–64, <https://doi.org/10.1177/1029864914561709> [12.03.2020].
- DAYKIN, Norma, MANSFIELD, Louise, MEADS, Catherine, JULIER, Guy, TOMLINSON, Alan, PAYNE, Annette, DUFFY, Lily Grigsby, et al. (2018): *What Works for Wellbeing? A Systematic Review of Wellbeing Outcomes for Music and Singing in Adults*, in *Perspectives in Public Health* 138/1, 39–46, <https://doi.org/10.1177/1757913917740391> [15.02.2020].
- DELOGU, Franco, LAMPIS, Giulia e OLIVETTI BELARDINELLI, Marta (2010): *From Melody to Lexical Tone: Musical Ability Enhances Specific Aspects of Foreign Language Perception*, in *European Journal of Cognitive Psychology* 22/1, 46–61, <https://doi.org/10.1080/09541440802708136> [18.02.2020].
- EHRLER, Franziska, MONSCH, Gian-Andrea e STEINMETZ, Stephanie (2020): *Wohlbefinden und Sorgen während dem Lockdown – FORS Covid-19 Erhebungen*, in *Faktenblatt N°1*, 1–7, [https://forscenter.ch/wp-content/uploads/2020/09/factsheet\\_wellbeing.pdf](https://forscenter.ch/wp-content/uploads/2020/09/factsheet_wellbeing.pdf) [20.02.2021].
- FRANCOIS, Clément e SCHÖN, Daniele (2011): *Musical Expertise Boosts Implicit Learning of Both Musical and Linguistic Structures*, in *Cerebral Cortex* 21/10, 2357–2365, <https://doi.org/10.1093/cercor/bhr022> [06.02.2020].
- FREY, Bruno S. (2011): *Public Support*, in *A Handbook of Cultural Economics*, a cura di Ruth Towse, Cheltenham, UK e Northampton, MA, USA, Elgar, 449–456.
- FREY, Bruno S. (2003): *Arts & Economics. Analysis and Cultural Policy*, Berlin, Springer.
- HALL, Edward (2010): *Spaces of Social Inclusion and Belonging for People with Intellectual Disabilities*, in *Journal of Intellectual Disability Research* 54 (Suppl. 1), 48–57, <https://doi.org/10.1111/j.1365-2788.2009.01237.x> [08.02.2020].
- ISERNIA, Pierangelo e LAMONICA, Alessandro Giovanni (2021): *The Assessment of the Impact of COVID-19 on the Cultural and Creative Sectors in the EU's Partner Countries, Policy Responses and Their Implications for International Cultural Relations*, in *Cultural Relations Platform*, [https://www.cultureinexternalrelations.eu/cier-data/uploads/2021/02/CRP\\_COVID\\_ICR\\_Study-final-Public.pdf](https://www.cultureinexternalrelations.eu/cier-data/uploads/2021/02/CRP_COVID_ICR_Study-final-Public.pdf) [20.05.2021].
- KEMPER, Kathi J. e DANHAUER, Suzanne C. (2005): *Music as Therapy*, in *Southern Medical Journal* 98/3, 282–288, <https://doi.org/10.1097/01.SMJ.0000154773.11986.39> [18.03.2020].
- LAMONT, Alexandra (2012): *Emotion, Engagement and Meaning in Strong Experiences of Music Performance*, in *Psychology of Music* 40/5, 574–594, <https://doi.org/10.1177/0305735612448510> [20.03.2020].
- NETZER, Dick (1978): *The Subsidized Muse: Public Support for the Arts in the United States*, Cambridge e New York, Cambridge University Press.
- NOWELL, Lorelli S., NORRIS, Jill M., WHITE, Deborah E. and MOULES, Nancy J. (2017): *Thematic Analysis: Striving to Meet the Trustworthiness Criteria*, in *International Journal of Qualitative Methods* 16/1, 1–13, <https://doi.org/10.1177/1609406917733847> [18.05.2020].
- POLIVTSEVA, Elena (2020): *Performing Arts in Times of the Pandemic: Status Quo and the Way Forward*, in *IETM Report*, [www.ietm.org](http://www.ietm.org) [03.03.2021].
- QUERVAIN, Dominique de, AERNI, Amanda, AMINI, Ehssan, BENTZ, Dorothee, COYNEL, David, GERHARDS, Christiane, FEHLMANN, Bernhard, et al. (2020a): *The Swiss Corona Stress Study*, OSF Preprints, <https://doi.org/10.31219/osf.io/jqw6a> [22.05.2021].

- RAGLIO, Alfredo e OASI, Osmano (2015): *Music and Health: What Interventions for What Results?*, in *Frontiers in Psychology* 6, 1–3, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00230> [26.03.2020].
- SPIRO, Neta, PERKINS, Rosie, KAYE, Sasha, TYMOSZUK, Urszula, MASON-BERTRAND, Adele COSSETTE, Isabelle, GLASSER, Solange, e WILLIAMON, Aaron (2021): *The Effects of COVID-19 Lockdown 1.0 on Working Patterns, Income, and Wellbeing Among Performing Arts Professionals in the United Kingdom (April–June 2020)*, in *Frontiers in Psychology* 11, 1–17, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.594086> [20.03.2021].
- WELCH, Graham F., BIASUTTI, Michele, MACRITCHIE, Jennifer, MCPHERSON, Gary E. e HIMONIDES, Evangelos (2020): *Editorial: The Impact of Music on Human Development and Well-Being*, in *Frontiers in Psychology* 11, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01246> [18.03.2021].
- WELCH, Graham F., HIMONIDES, Evangelos, SAUNDERS, Jo, PAPAGEORGI, Ioulia e SARAZIN, Marc (2018): *Singing and Social Inclusion*, in *Frontiers in Psychology* 5, 1–12, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00803> [07.03.2020].
- ZIMMER, Annette e TOEPLER, Stefan (1999): *The Subsidized Muse: Government and the Arts in Western Europe and the United States*, in *Journal of Cultural Economics* 23/1–2, 33–49, <https://doi.org/10.1023/a:1007565515785> [02.03.2020].



# Conference Report

## Sounds of Power: Sonic Court Rituals In- and Outside Europe in the 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries

A. Tül Demirbaş, University of Bern<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.14](https://doi.org/10.36950/sjm.38.14)

“Does power have its own specific sound? Or: How do sounds in combination with other media function specifically in courtly rituals of the premodern era? And: What reactions and associations did they trigger in the ritual community?”<sup>2</sup> On 17–19 June 2021, the international conference “Sounds of Power: Sonic Court Rituals In- and Outside Europe in the 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries” was held at the University of Bern focusing on these questions and bringing together researchers from different disciplines. Due to the ongoing pandemic conditions, the conference took place in a hybrid format organized by Cristina Urchueguía, Margret Scharrer and Tül Demirbaş, as part of the Swiss National Science Foundation (SNSF) Project “The Sound of Power: Sound as an Intermedial Category of Courtly Festive Rituals in an Intercultural Perspective in the 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries”.<sup>3</sup>

The conference brought together speakers from Germany, Turkey, Portugal, USA, France, Israel, United Kingdom and Switzerland, with 17 individual presentations and two roundtable sessions under the leadership of five different moderators. Following the preparatory workshops in Istanbul (4–5 September 2020) and Bern (5 February 2021) organized by the same team and focusing mainly on the Ottoman and European court cultures and dynastic celebrations, this conference expanded the scope of interest to different cultural contexts, such as the Safavid Empire, the Joseon Dynasty, and colonial Mexico. Furthermore, the concept of sound was discussed in a broader sense by researchers from musicology, ethnomusicology, linguistics, history, art history, and sinology. This diversity of disciplines represented by the conference researchers was crucial to exploring the interdisciplinary nature of the theme at issue, in particular the usage of music and sound as an expression of power within court rituals, celebrations, and festivities, as well as the cultural interaction between sonic activities and media. The conference thus provided a platform for researchers with different perspectives on court celebrations and rituals to exchange ideas within a scientific framework, as well as enabling discussions around fundamental theoretical-methodological questions and archival sources.

Serving as an introductory session under the moderation of Cristina Urchueguía and Judith I. Haug (Istanbul), the first day of the conference included presentations by Katherine Butler Schofield (London), Harriet Rudolph (Regensburg), Tobias C. Weissmann (Mainz) and Evelyn Korsch (Erfurt), in which fundamental theoretical and methodological aspects of political power, sound, ritual, and ceremony were

---

1 Author’s email address: [tul.demirbas@unibe.ch](mailto:tul.demirbas@unibe.ch).

2 Quoted from the introduction text written by organizers in the conference booklet. To access the conference booklet: [https://www.musik.unibe.ch/unibe/portal/fak\\_historisch/dkk/musik/content/e39911/e155112/e178366/e1092581/e1082191/e1085024/Conferencebooklet\\_digital\\_ger.pdf](https://www.musik.unibe.ch/unibe/portal/fak_historisch/dkk/musik/content/e39911/e155112/e178366/e1092581/e1082191/e1085024/Conferencebooklet_digital_ger.pdf) [15.06.2022].

3 The project is based at the Institute of Musicology of the University of Bern under the supervision of director Cristina Urchueguía. This three-day conference was funded by the University of Bern, Swiss National Science Foundation (SNSF), Schweizerische Musikforschende Gesellschaft (SMG), Burggemeinde Bern, Fondation Johanna Dürmüller-Boll, Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW), Institut für Musikwissenschaft, Walter Benjamin Kolleg / Interdisziplinäres Forschungs- und Nachwuchsnetzwerk / Graduate School of the Humanities and Kommission für Forschungs- und Nachwuchsförderung / Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern.

addressed. Katherine Butler Schofield focused in her keynote speech on the Hindustani music at the Mughal court in India between 1593 and 1707, while Harriet Rudolph explored the soundscapes of the early modern princely courts. Tobias C. Weissmann's presentation examined communication strategies and the role of sound in papal rituals in early modern Rome. The first day concluded with a paper by Evelyn Korsch about sounds and power in *Rappresentationi* in sixteenth-century Venice.

The second conference day was subsumed under the title "Ottoman and Habsburg-Burgundian Court Cultures". The first session moderated by Margret Scharrer included papers by Baptiste Rameau (Dijon), on musical ensembles of Burgundian Dukes and the relationship of the ducal power; Helen Coffey (London), on the court of Maximilian I, his wedding with Bianca Maria Sforza and the role of dance in courtly ceremonial; and Daniel Tiemeyer (Heidelberg), on the political power of Margret of Austria through Marian songs at the court of Maximilian I. The second session moderated by A. Tül Demirbaş shifted the focus to the Ottoman court. Songül Karahasanoğlu and Süleyman Cabir Çıplak (Istanbul) spoke about Ottoman music theory and its development in connection with Western ideas; Ido Ben-Ami (Tel Aviv) presented the important role of awe in Ottoman festivals, by examining emotions and the use of animal sounds at the 1582 and 1720 festivals; Gamze İlaslan (Regensburg) discussed the soundscape of diplomacy with examples from the Ottoman and Habsburg courts. The second conference day closed with Markus Koller (Bochum), Cristina Urchueguía (Bern) and Karolina Zgraja (Zürich) comparing different media strategies of the Burgundian-Habsburg and Ottoman courts.

The third and the last day of the conference was dedicated to "Other Cultures and Transfers". Ana Cláudia Silveira (Lisbon) focused on the port city of Setúbal, Portugal, festivals and processions as tools of political power, and their connection to the House of Aveiro. Christof Paulus (Munich) examined the soundscape of the Landshut wedding in 1475 and discussed the reflections and reactions of communities to noisy soundscapes. Thilo Hirsch (Bern) and Marina Haiduk (Bern) presented the only organological paper of the conference dedicated to the *rebecchino* from the collection of old musical instruments of the Kunsthistorisches Museum Vienna, discussing its use in the context of musical performances and its meaning, especially as a symbolic element. Zeynep Çavuşoğlu (Istanbul) turned the focus of the conference from Europe back to the Middle East. She examined the sound diversity of the city of Isfahan during the Safavid Empire in the 17<sup>th</sup> century. Jieun Kim (Heidelberg) focused on the music of the Joseon Dynasty, in particular during the King Sejong era, and showed the portrayal of *Ye-Ak* (order and harmony) idealized by the Joseon Dynasty in various historical events. Grayson Wagsstaff (Washington, D.C.) examined the influence of the sound of Habsburg power in colonial Mexico, showing how Emperor Charles V was symbolized in rituals by the music of Cristobal de Morales. Joseph S. C. Lam (Ann Arbor, Michigan) traced the visual presentation of musicians, musical instruments and their performances in traditional Chinese music with historical roots from Ming China focusing on wind and percussion instruments and the sound of military power. The last session of this three-day conference was a concluding roundtable with François Picard (Paris), Wolfgang Behr (Zürich), and Britta Sweers (Bern). Under the title of "Sound of Power, Sound of Cultures", methodological problems were discussed from literary, ethnomusicological, and anthropological perspectives, emphasizing how sound sources can be analyzed and interpreted, especially underlining the diversity of music, cultures, and historical variability.

The restrictions and difficulties caused by the global pandemic were obvious in many areas. Despite this, it was encouraging to see that communication channels for sharing and transferring scientific knowledge have been found throughout this process. Organized in hybrid format, this conference was able to reach a very wide audience from different parts of the world.

Importantly, this was not only the case for the conference speakers but also for its audience. This interdisciplinary meeting thus enabled young researchers from humanities and social sciences to

connect with the international scene and especially engage with young and competent researchers working in the same fields. Together with outputs from two previous workshops, the outcomes of this conference were announced to be published in open access format.



## Book Review

**Gartmann, Thomas und Schäuble, Michaela (Hrsg.): *Studies in the Arts: Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design* (2021), Bielefeld: transcript.**

Anthony Gritten, Royal Academy of Music, London<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.15](https://doi.org/10.36950/sjm.38.15)

Thomas Gartmann and Michaela Schäuble have drawn together a diverse group of authors who, had they not been connected through their common engagement with the University of Bern and the Bern University of the Arts doctoral programme for artists and designers (SINTA), might have otherwise looked very diverse indeed. Their expertise is spread across several disciplines, several media, and, from a theoretical perspective, across several intellectual and artistic contexts. Topics include the 11<sup>th</sup> century, remix culture, Wagner, and the title sequences of Hitchcock's films. The thirteen texts reflect upon issues that have characterized the proliferation of what in some places is named Artistic Research, in other places Practice as Research, and, in Bern and in this volume, is named *Studies in the Arts*. All authors share a stimulus in the far-reaching consequences of the 1999 Bologna Process, and this volume shows how distant that event now is, and yet also how close its concerns remain, many of which are still live issues, still being worked through experimentally.

The volume's subtitle gives the game away: these are *New Perspectives on Research about, in and through Art and Design* – though music is amply represented, too. The key moments of leverage by which readers can navigate the choppy waters between research and artistic practice are the subtitle's prepositions about, in and through. These simultaneously fix and unfix not only the multiplicity of the contributors' individual approaches to their material (topics, methods, evaluative stances on outputs), but the disciplinary multiplicity of the subjects discussed.

It is assumed that artists do research explicitly and self-reflectively, and that they are often eligible for support (including funding) within the frameworks managed – sometimes policed – by Higher Education. The newer questions are: what type of research is this? How does this research function? What does this research produce? This volume showcases answers to these questions, and – perhaps most important – reveals the “serious commitment” (15) of those involved. Some answers come from direct reflection upon the relationship between artists and institutions, as with Cristina Urchueguía's article text, which reads the history of artistic research as bound up with “misjudgements” (15, 19). She identifies two types of misjudgements: those that have arisen between musicians and musicologists about the complex relationships between mind and feeling within artistic research, and those concerning the very “thing” of artistic activity. Regarding the first type, it could be said that misjudgements have had a long – we might even say esteemed – role within the history of artistic practice (transformations of grit inside oysters into pearls), and that misjudgements are sometimes required for a certain type of artistic research to be set in motion. The friction of misjudgement has multiple registers: institutional, disciplinary, artistic, ethical. Misjudgements do, of course, figure quite differently in (empirical) research and in artistic practice; in the latter, notably, the distinction between judgements and misjudgements can

---

<sup>1</sup> Author's email address: [a.gritten@ram.ac.uk](mailto:a.gritten@ram.ac.uk).



itself have creative force – failure can be successful (13). This, hopefully, might be one of the morals of Urchueguía's "memorial" narrative (15).

This sense of friction navigates its way fluidly through Irit Rogoff's charming text, "The Disenchanted". Building on her work elsewhere on the drift from 'criticism' to 'critique' and from critique to what she names 'criticality', she sets out to explore how we might understand "the mechanisms by which we might catapult ourselves from one knowledge paradigm to another, one belief system to another" (47). Another text in the volume advocates for a balance between "commitment" and "skepticism" (30); Rogoff's own sense is that practice based research "is based not on linearity and centrality but on dispersal, on encounter and on consistent efforts as re-singularization." (56) Noting that Rogoff's own text itself performs the very "leap" that she theorizes, we might read this as a manifesto as well as an argument, as working politically as well as epistemologically.

Most texts in this volume represent the results of political re-singularization, and their authors have navigated expeditions from case study to theoretical speculation and back, generating a friction that is creative in both artistic and research senses, where "strange, distancing or overwhelming impressions" (32) are celebrated and enhanced, where the "vagueness" (30) of intuition is useful rather than the obstacle it seems to be in conventional research. Rachel Mader, exploring "Undisciplined Discipline", quotes Uriel Orlow's description of such expeditions as a "shuttling back and forth between the work and the discursive contexts it is engaged in" (81), which is a usefully dynamic way of phrasing the "relationship" of artistic research (81) without slipping back into older notions like "intersection" (43). Good examples of shuttling can be found in the texts by Manuel Bärtsch on early Wagner recordings on the Welte-Mignon system, which achieves an excellent balance between deep analytical insight and broader speculation about stylistic and historical trends, and by Martha Brech, whose text exploring issues of sound-space in Nono and Xenakis shuttles between wider theoretical and historical contexts and the aesthetic issues occupying these composers.

I sign off with a regret: there is no index. It would have helped readers to navigate the archipelago of multiple topics, disciplines, discourses, registers, and artistic nuances lodged within this interesting volume, and it would have both drawn everything together and shown how widely dispersed everything is – the interpenetration of everything – across the vast ocean of artistic research. Indeed, that things remain dispersed, despite decades of activity seeking to create disciplinary structures and protocols for individuals and institutions to jointly negotiate, is good; that debates about Artistic Research "can in no way be described as consolidated, clear or secure" (65) is a sign of a healthy future.

## Book Review

Roner, Miriam: *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis: Hans Georg Nägelis Theorie der Musik* (2020), (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 86), Stuttgart: Steiner.

Claudio Bacciagaluppi, Hochschule der Künste, Bern<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.38.16](https://doi.org/10.36950/sjm.38.16)

Hans Georg Nägeli trat in seiner langen Karriere als Komponist, Musikverleger und Buchhändler, Pädagoge, Ästhetiker und Politiker auf – und die Aufzählung dürfte unvollständig sein. Kaum eine weitere einzelne Persönlichkeit hat die Musiklandschaft der Schweiz im 19. Jahrhundert so stark geprägt. Angesichts der Vielfalt seiner Tätigkeitsfelder ist die Konsequenz seiner musikästhetischen Überzeugungen erstaunlich. In Miriam Roners Buch sind die starken und selbständigen Grundpfeiler seiner Ästhetik der rote Faden, der die verschiedenen Teilbereiche zusammenhält. Sie werden darum im Titel genannt: Musik ist für Nägeli eine autonome Kunst – dabei spielt die virtuose Klaviermusik seiner Zeit eine Vorreiterrolle – und auch eine Praxis, die gelebt werden will und die Gesellschaft zu verändern vermag – dies, vereinfacht gesagt, ist für ihn der primäre Wirkungsbereich der Vokalmusik. Wesen und Wirkung der Musik, Komponist und Publikum, sind bei Nägeli untrennbar, und ihre Kombination in der Praxis bildet den Wert eines musikalischen Kunstwerks. Roners Ziel ist, drei Teilaspekte von Nägelis Wirken unter dem besagten gemeinsamen Nenner zu betrachten.

Die Autorin gliedert ihr Buch in vier Kapitel. Im ersten, einleitenden Kapitel wird die bisherige Geschichte der Nägeli-Forschung skizziert. In Anbetracht seiner eigenen Vielseitigkeit erstaunt es nicht, dass es bis dato keine alle Bereiche seines Berufslebens umfassende Studie gibt, abgesehen von primär biographischen, allgemeinen Darstellungen. Am besten untersucht sind seine Verdienste auf dem Gebiet des Verlagswesens (der Musikverlag Hug stammt bekanntlich direkt von seiner ersten Firmengründung ab) und der Förderung des Chorwesens in der Deutschschweiz; zudem hat sich die Bach- und Beethoven-Forschung punktuell – im Zusammenhang mit seinen Ausgaben dieser Autoren – mit Nägeli befasst. Die Quellenlage ist reichhaltig, aber noch nicht vollständig wissenschaftlich ausgewertet: Der musikalische Nachlass liegt in der Zentralbibliothek Zürich (mit weiteren Dokumenten in anderen Sammlungen), das Firmenarchiv Hug im Stadtarchiv Zürich, zahlreiche Dokumente im Nachlass Rudolf Hunziker in der Studienbibliothek Winterthur sowie viele weitere Briefe in den Archiven der deutschen Verlage, mit denen Nägeli korrespondierte.

Es folgen drei Kapitel, welche die angekündigten Teilaspekte einzeln beleuchten. Das Kapitel zu Nägelis erster Buchhandlungs- und Verlagsfirma (1791–1807) bettet in vorbildlicher Weise seine Tätigkeit in eine Schilderung der damaligen wirtschaftlichen Gepflogenheiten und Zwänge. Beachtenswert ist die gleichwertige Darstellung von Musikalienhandel und Verlagsprojekten: So werden auch die berühmtesten Produkte – wie die Reihe *Repertoire des Clavecinistes* mit den Beethoven-Ausgaben – in ihrem Kontext betrachtet. Ein Zusammenhang besteht nämlich zwischen Nägelis Versuch, als Musikalienhändler zwischen Paris und Deutschland zu vermitteln, und seiner Entscheidung, mehrere seiner Verlagsprodukte

---

1 Email Adresse des Autors : [claudio.bacciagaluppi@hkb.bfh.ch](mailto:claudio.bacciagaluppi@hkb.bfh.ch).

ab 1800 in Paris stechen und drucken zu lassen, obwohl sich sein Publikum grösstenteils im deutschsprachigen Raum befand.

Das dritte Kapitel ist dem Sing-Institut (1805–1824) gewidmet, dem Mittel, das Nägeli zum Zwecke seines gesellschaftlichen Engagements im Zürcher Musikleben ins Leben gerufen hatte. Er trat darin hauptsächlich (aber nicht ausschliesslich) als Pädagoge und Komponist auf. Pädagogisch veranlasste er eine breite Palette an Initiativen, die über der wirkungskräftigen, wenngleich elementaren, mit Michael Traugott Pfeiffer verfassten *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen* hinausgehen. Kompositorisch schuf er zahlreiche Werke sowohl für Chor als auch in der Gattung des Klavierlieds, in denen er seine ästhetischen Ideale umzusetzen versuchte.

Im letzten Kapitel wird Nägelis musikästhetisches Hauptwerk untersucht, seine *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* (1826). Hier finden die vorhin angesprochenen ästhetischen Prinzipien ihre ausführlichste Formulierung, nachdem sie Nägeli mehrere Jahrzehnte lang in sich getragen und in verschiedenen Skizzen, Briefen und Reden teilweise bereits zum Ausdruck gebracht hatte.

Ausgedehnte bibliographische Anhänge, in denen Nägelis Schriften, Kompositionen und Verlagsprodukte neben einer Auswahl der Briefe aufgelistet sind, schliessen das Buch ab. Diese ausführliche Bibliographie dürfte der künftigen Nägeli-Forschung als Nachschlagewerk überaus nützlich werden, obwohl im Laufe der Zeit bestimmt weitere Dokumente zum Vorschein kommen dürften. Bei einem Austausch mit der Autorin sind beispielsweise zwei weitere, vermutlich in Paris entstandene Musikdrucke identifiziert worden, auf deren Titelblatt aber Nägeli allein (als Vertreiber für die deutschsprachigen Länder) erwähnt ist: Charles-Simon Catels *Six sonatines pour le forte piano dont trois sont avec accompagnement de violon obligé* (Exemplar A-Wn MS27483-4°) und Philippe Libons *Second concerto de violon* (Exemplar A-Wn MS27571-4°).

Die herausragende Qualität von Miriam Roners Forschung ist schon bei der Verleihung des Handchin-Preis 2018 der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft für ihre Dissertation – der Grundlage für die besprochene Publikation – gewürdigt worden. Mehrere Initiativen und neue Forschungen sind – auch im Hinblick auf den 250. Geburtstag von Nägeli im Jahr 2023 – in Planung, und wir dürfen uns auf reiche neue Erkenntnisse freuen. Miriam Roners Buch liefert in diesem Kontext einen wichtigen Baustein für die Errichtung eines Nägeli-Bildes, das ihn nicht auf einen Teilaspekt reduziert und seiner tatsächlichen Vielschichtigkeit gerecht wird.