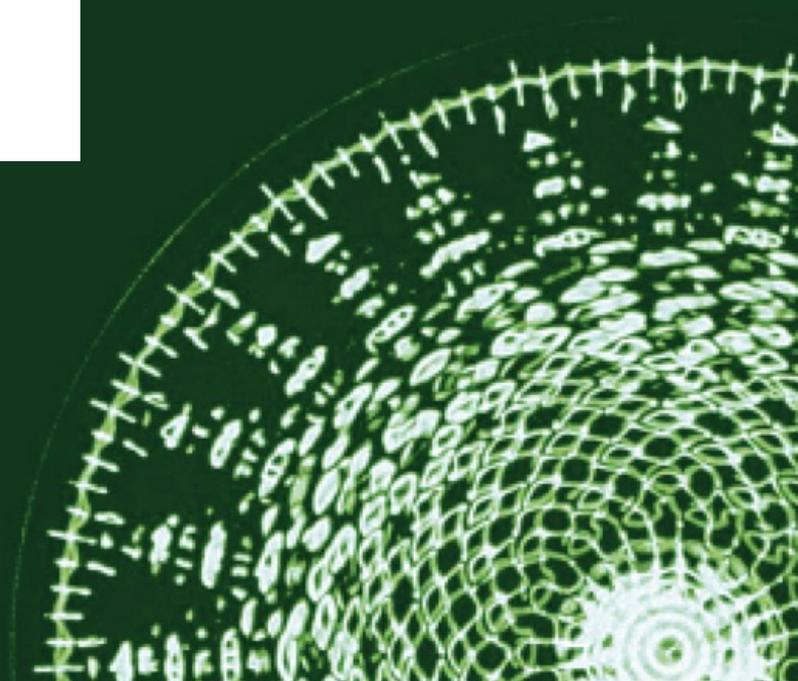




Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft
Annales Suisses de Musicologie
Annuario Svizzero di Musicologia
Swiss Journal of Musicology



2022

Musik in Krisenzeiten: Konflikte und Kriege
Musique en temps de crise : Conflits et guerres
Musica nei tempi di crisi: Conflitti e guerre
Music in Times of Crises: Conflicts and Wars

Neue Folge 39

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



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.39](https://doi.org/10.36950/sjm.39)

ISBN (elektronische Version): 978-3-03917-063-0

e-ISSN: 2235-7475

Coverbild Nachweis: A. Lauterwasser

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

Diese Publikation wurde begutachtet.

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

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

Inhaltsverzeichnis

Preface / Prefazione / Préface / Vorwort	1
<i>Laura MOECKLI, Vincenzina C. OTTOMANO, Margret SCHARRER, Lea HAGMANN</i>	
KEYNOTE	
Belliphonie des Mittelalters. Überlegungen zur akustischen Dimension des Krieges	13
<i>Martin CLAUSS</i>	
HAUPTARTIKEL / ARTICLES PRINCIPAUX / ARTICOLI PRINCIPALI / MAIN ARTICLES	
Art Forms in Crisis: The Role of Songs and Visual Artworks Created in Response to the #EndSARS Protests in Nigeria	27
<i>Talatu Onkala ADIWU</i>	
Magnificat anima mea in exilium. Zur Musikpraxis der Einsiedler Mönche während ihres Exils (1798–1804)	47
<i>Eva-Maria HAMBERGER</i>	
Tumbando muros – Chanting Down the Walls: Musik, Migrationspolitik, Menschenwürde	73
<i>Helena SIMONETT</i>	
Wladimir Vogel e l'accoglienza dei musicisti nella Svizzera italiana tra le due guerre	85
<i>Carlo PICCARDI</i>	
ZEITZEUGEN / TÉMOIGNAGES / TESTIMONIANZE / TIMES AND PERSPECTIVES	
“Una storia che non è mai accaduta ed è certissima”: raccontando Pantelleria dei Masbedo	97
<i>Vincenzina C. OTTOMANO</i>	
In Times of Strife: The New York Philharmonic Responds, from George Washington to 9/11 (1799–2002)	105
<i>Barbara HAWS, Gabryel SMITH</i>	
(Re)orchestrating Histories: An Interview with Cambodian Composer Him Sophy	109
<i>Gwyneth BRAVO</i>	
WERKSTATT-CH / ATELIER-CH / OFFICINA-CH / WORKSHOP-CH	
Lehrer-Schüler-Verhältnisse und Diskussionen um die Nachfolge Jacques Handschins am Basler Lehrstuhl für Musikwissenschaft	119
<i>Jeanna KNIAZEVA</i>	
In maletg da mia veta. Der Bündner Komponist Gion Antoni Derungs (1935–2012)	135
<i>Laura DECURTINS</i>	
Carnaval de Barranquilla: Hybridization Dynamics and Patrimonialization Process	145
<i>Iván David BUELVAS ARRIETA, Maurizio ALÌ</i>	

Eine Blasmusik in Rorschach vor 200 Jahren – eine Spurensuche	155
<i>Adrian VON STEIGER</i>	
Poster: Im Brennpunkt der Entwicklungen. Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017.....	161
<i>Thomas GARTMANN, Doris LANZ, Raphaël SUDAN, Gabrielle WEBER</i>	
Poster: Rabab & Rebec. Erforschung von fellbespannten Strechinstrumenten des späten Mittelalters und der frühen Renaissance und deren Rekonstruktion.....	163
<i>Thilo HIRSCH</i>	
Vom Erwecken des musikalischen Ausdrucks im Instrumentalunterricht – ein Dissertationsprojekt.....	165
<i>Andrea FERRETTI</i>	
Dissertationsprojekt: Unterschiedliche Dimensionen der kindlichen Beurteilung von Musik und deren Beeinflussung durch Kontextualisierung	171
<i>Daniel HILDEBRAND</i>	
Compte-rendu de colloque : Transnational Networks of Operetta in Early Unified and Fin de Siècle Italy	175
<i>Guillaume CASTELLA</i>	
Conference Report: Symposium on South African Opera and Globalisation (1994–2022)	179
<i>Abraham Marthinus SPIES</i>	
Rezension: Martina Papiro (Hrsg.): <i>Stimme – Instrument – Vokalität. Blicke auf dynamische Beziehungen in der Alten Musik</i>	183
<i>Greta HAENEN</i>	
Rezension: Martin Pensa: „<i>Ich sehe alles in einem so neuen Lichte</i>“. <i>Gustav Mahlers Neunte Sinfonie</i>	185
<i>Hans-Joachim HINRICHSEN</i>	

Preface

DOI: [10.36950/sjm.39.0](https://doi.org/10.36950/sjm.39.0)

It is our great pleasure to present the 39th edition of the Swiss Journal of Musicology, the second volume in Golden Open Access format. It remains a central concern of the editors to make the SJM accessible to a wider readership, with equal opportunities and participation for the societies on which musicological research depends and to whom it is addressed. Each volume puts forward a specific topic and invites researchers to submit their proposals through a call for contributions. All main articles are submitted to a double-blind peer review process to ensure scientific quality. The editorial team thus continues to broaden the scope of the journal inviting researchers from all sub-fields of music and related sciences whose research centres on the manifold aspects of sound.

In response to our first call for articles on “Music in Times of Crisis” we received such varied and inspiring proposals that we decided to publish three issues on this overall theme. The concept of “crisis” presupposed for these issues is a broad one, including global and local problems in various life-situations ranging from war to processes of religious, economic, or social upheaval. 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 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. Furthermore, global, national or local crises may be examined on a macro or a micro level. “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 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, machines, objects or societies.

The tryptic on “Music in Times of Crisis” began with “Pandemics” (vol. 38) and continues here with “Conflicts and Wars” (vol. 39) addressing aspects of musicological engagement in confrontational crises. While the effects of the global pandemic of Covid-19 were already well-known when we put out our call, we could not have guessed that the theme of war would gain such global prominence with the recent escalation of the conflict between Russia and Ukraine. For obvious reasons, the focus of this issue cannot be this particular socio-political conflict. Nonetheless, many of the contributions published here resonate eerily through space and time, questioning how sounds and conflicts relate to each other, how acoustic phenomena can be an expression of wars both past and present, and how such local, national and global crises are perceived as, expressed in, or confronted through music.

In the present issue authors address the topic of music in “Conflicts and Wars” spanning several centuries and continents. In the keynote article entitled “Belliphonie des Mittelalters. Überlegungen zur akustischen Dimension des Krieges”, Martin Clauss discusses the broad spectrum of sounds surrounding weapons and fighting in three medieval war narratives. Clauss analyzes what medieval “belliphony” – the production, perception and narration of sound – can teach us about the “realities” of war and sonic warfare. In her article “Art Forms in Crisis: The Role of Songs and Visual Artworks Created in Response to the #EndSARS Protests in Nigeria”, Talatu Onkala Adiwu considers the place and relevance of selected songs and visual artworks created as a form of solidarity with the movement

of protest that arose in 2020 against the brutality of the Special Anti-Robbery Squad (SARS) of the Nigerian Police Force. The contribution of Eva-Maria Hamberger “*Magnificat anima mea in exilium. Zur Musikpraxis der Einsiedler Mönche während ihres Exils (1798–1804)*” examines the performance and composition practice of Magnificats written by the Benedictine monks of Einsiedeln during their exile at the small monastery of St. Gerold in Austria following the invasion of French revolutionary troops in 1798. On the basis of this repertoire analysis, Hamberger highlights the impact of the exile on the compositional choices of the Einsiedeln monks. The complex relationship between music, politics and inequalities is the topic of the article “*Tumbando muros – Chanting Down the Walls: Musik, Migrationspolitik, Menschenwürde*” by Helena Simonett. Starting with a historical overview of the origin and development of the *corrido*, a Mexican folk ballad that goes back to the Spanish ballad tradition, the article focuses on the band Los Jornaleros del Norte and how through their *corridos*, the band members have become spokespersons for powerless people. In particular, Simonett analyzes the band’s political commitment with a series of performances in front of detention centres where migrants from Mexico and Central America are incarcerated and marginalized as “illegals” by the controversial American anti-immigration policy. Carlo Piccardi’s contribution discusses the role of Italian-speaking Switzerland as a place of welcome for persecuted musicians forced into exile during the Second World War. The case of the composer Wladimir Vogel, who found refuge there during the Nazi period, demonstrates how, thanks to contacts with Radio Svizzera Italiana in Lugano, he was able to present some of his works and give life to important initiatives such as the preparatory meeting of the First International Congress of Twelve-tone Music which took place in Locarno on 12 December 1948.

Beyond the traditional journal article format, the SJM section entitled “Times and Perspectives” invites wide-ranging contributions including shorter articles, interviews, annotated sources, etc. In the current issue, three articles provide further insight into the topic of music in conflicts and wars: In an interview with Nicolò Massazza and Iacopo Bedogni (Masbedo) “Una storia che non è mai accaduta ed è certissima”, Vincenzina C. Ottomano focuses on the role of sound in the video installation *Pantelleria* and how the two artists managed to recreate the memory of the bombing of the Sicilian island during the Second World War. Barbara Haws and Gabryel Smith propose a vertiginous overview of memorial concerts performed by the New York Philharmonic “from George Washington to 9/11” highlighting some constants and shifts in the repertoire of collective mourning in New York City over the centuries. In an interview with Him Sophy, Gwyneth Bravo invites the Cambodian composer to share some of the background of his life story and the political events underlying the creation of the multidisciplinary stage production *Bangsokol: A Requiem for Cambodia*, premiered in Melbourne in 2017 to commemorate the genocide of the Khmer Rouge.

Finally, in the section entitled “Workshop-CH”, the Swiss Journal of Musicology offers a platform for researchers to present current projects, conferences, workshops, book projects, etc. on music-historical and music-anthropological topics that have been initiated or are being conducted at Swiss institutions. Researchers at different stages in their career are hereby given the opportunity to publish first ideas or results. The 39th issue thus contains three project presentations, two research posters, two dissertation topics, two conference reviews and two book reviews. Furthermore, this section welcomes research topics that engage specifically with Swiss musical landscapes and histories in a transnational and contemporary sense. In her article “Lehrer-Schüler-Verhältnisse und Diskussionen um die Nachfolge Jacques Handschins am Basler Lehrstuhl für Musikwissenschaft” Jeanna Kniazeva examines recently discovered letters and archival materials illuminating an important moment in the history of musical life in post-war Basel.

The editorial team of the SJM consistently 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 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 is given precedence. 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 realisation of this edition, first and foremost: Helen Gebhart, journal manager, 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 inspiration while browsing through these pages!

Basel, Venice and Bern, December 2022

Laura Moeckli, Vincenzina C. Ottomano, Margret Scharrer and Lea Hagmann

Prefazione

Siamo molto liete di presentare la 39^a edizione dell'Annuario Svizzero di Musicologia, il secondo volume in formato *Golden Open Access*. L'apertura dell'Annuario a una più ampia accessibilità, a pari opportunità, a una maggiore partecipazione delle differenti comunità scientifiche, nonché la volontà di rivolgersi a un vasto numero di lettori rimangono gli interessi principali delle curatrici.

Ogni volume propone un argomento specifico e invita i ricercatori a presentare le loro proposte attraverso una *Call for Contributions*. Tutti gli articoli principali sono sottoposti a un processo di “double-blind peer review” a garanzia della qualità scientifica. Le curatrici continuano ad ampliare il raggio d'azione della rivista, invitando a contribuire studiosi di ogni campo della musica e delle scienze affini, la cui ricerca si concentra sui molteplici aspetti del suono.

In risposta alla nostra prima *Call* a presentare articoli sul tema “La musica nei tempi di crisi” abbiamo ricevuto numerose proposte, tutte stimolanti e di particolare rilevanza, che ci hanno spinto a programmare tre volumi su questo tema generale. Il concetto di “crisi” che lega queste edizioni è ampio, e racchiude problemi locali e globali, accaduti o che stanno accadendo in vari spazi vitali, che vanno dalla guerra ai processi di cambiamento o disordine economico, religioso e sociale. Le situazioni di crisi sono parte integrante dell'esperienza umana, sociale, scientifica e artistica. Sebbene si presentino come circostanze eccezionali, le crisi ricorrono ovunque, non solo nelle aree geografiche più colpite da eventi sconvolgenti – come fame, guerre, malattie – ma anche nelle società cosiddette agiate. Le crisi globali, nazionali o locali si manifestano nelle forme più diverse, vengono percepite e affrontate in modi differenti, e possono quindi essere analizzate a differenti livelli, con una prospettiva su piccola o larga scala. Anche la “musica” viene qui discussa in senso ampio, includendo tutti i fenomeni sonori creati consapevolmente, inconsapevolmente, naturalmente e attraverso differenti tecnologie. Questo presuppone qualsiasi musica composta o improvvisata, musiche collettive, performance sonore o fenomeni acustici di qualsiasi tipo, che emergono nell'ambito di un concerto, di una composizione, di un contesto sociale, o che esistono come suoni (o paesaggi sonori) creati consapevolmente o inconsapevolmente dalla natura, dagli animali, dalle macchine, dagli oggetti o da varie società.

Il trittico “Musica in tempi di crisi” è iniziato con “Pandemie” (vol. 38) e continua qui con “Conflitti e guerre” (vol. 39) che affronta alcuni aspetti dell'impegno musicologico in situazioni di ostilità, resistenza e reazione. Mentre gli effetti della pandemia globale da Covid 19 erano già noti quando abbiamo lanciato la nostra *Call*, non potevamo immaginare che il tema della guerra avrebbe acquisito un tale rilievo con il recente scoppio e sviluppo del conflitto tra Russia e Ucraina. Per ovvie ragioni, questo volume non si occupa di questa particolare situazione socio-politica. Tuttavia, in molti dei contributi qui pubblicati gli echi delle guerre risuonano in modo inquietante attraverso lo spazio e il tempo, interrogandosi su come suoni e conflitti si relazionano tra loro, su come i fenomeni acustici possano essere espressione di guerre passate e presenti, e su come tali crisi regionali, nazionali e globali siano percepite, espresse o affrontate attraverso la musica.

In questo numero gli autori affrontano il tema della musica nei “Conflitti e nelle guerre” abbracciando diversi secoli e continenti. Nell'articolo di apertura, la Keynote intitolata *Belliphonie des Mittelalters. Überlegungen zur akustischen Dimension des Krieges*, Martin Clauss analizza l'ampio spettro di suoni che circondano le armi e i combattimenti in tre narrazioni di guerra medievali. Clauss analizza quanto la “bellifonia” medievale – intesa come la somma di produzione, percezione e narrazione di fenomeni acustici originati e relativi alle battaglie – può insegnarci sulle “realtà” della guerra e della guerra sonora. Nel suo articolo *Art Forms in Crisis: The Role of Songs and Visual Artworks Created in Response to the #EndSARS Protests in Nigeria*, Talatu Onkala Adiwu considera il ruolo e la rilevanza di alcune canzoni e di opere d'arte visive create esplicitamente come forme di solidarietà con il movimento di protesta, sor-

to nel 2020, contro la brutalità della Special Anti-Robbery Squad (SARS) della polizia nigeriana. Il contributo di Eva-Maria Hamberger *"Magnificat anima mea in exilium". Zur Musikpraxis der Einsiedler Mönche während ihres Exils (1798–1804)* esamina la prassi esecutiva e compositiva dei *Magnificat*, scritti dai monaci benedettini di Einsiedeln durante il loro esilio nel piccolo monastero austriaco di Sankt Gerold (Austria), a seguito dell'invasione delle truppe rivoluzionarie francesi. Sulla base dell'analisi di questo repertorio, Hamberger evidenzia l'impatto dell'esilio sulle scelte compositive dei monaci di Einsiedeln e come essi reagirono al nuovo ambiente in cui dovettero ricontestualizzare le loro tradizioni musicali. Il complesso rapporto tra musica, politica e disuguaglianze è il tema dell'articolo *"Tumbando muros – Chanting Down the Walls": Musik, Migrationspolitik, Menschenwürde* di Helena Simonett. Partendo da una panoramica storica sull'origine e lo sviluppo del *corrido*, una ballata popolare messicana che risale alla tradizione delle ballate spagnole, Simonett si concentra sulla band Los Jornaleros del Norte e su come, attraverso i loro *corridos*, i membri del gruppo siano diventati portavoce di persone "senza potere". In particolare, l'autrice analizza l'impegno politico della band, focalizzandosi su una serie di esibizioni davanti ai centri di detenzione negli USA, dove i migranti provenienti dal Messico e dall'America Centrale sono incarcerati ed emarginati come "clandestini" dalla controversa politica anti-immigrazione statunitense. Il saggio di Carlo Piccardi indaga il ruolo della Svizzera italiana come luogo di accoglienza per i musicisti perseguitati e costretti all'esilio durante la Seconda guerra mondiale. Il caso di Wladimir Vogel, che li trovò rifugio durante il regime nazista, dimostra come, grazie ai contatti con la Radio Svizzera Italiana di Lugano, il compositore riuscì a presentare in questo cantone alcune delle sue opere e a dare vita a importanti iniziative, tra cui la riunione preparatoria del Primo Congresso Internazionale di Musica Dodecafonica che si svolse a Locarno il 12 dicembre 1948.

Oltre al formato classico del saggio, la sezione dell'Annuario intitolata "Testimonianze" invita a fornire contributi di ampio respiro, tra cui articoli più brevi, interviste, fonti commentate, ecc. Nel numero attuale, tre articoli forniscono ulteriori approfondimenti sul tema della musica nei conflitti e nelle guerre: in un'intervista con Nicolò Massazza e Iacopo Bedogni (Masbedo), *Una storia che non è mai accaduta ed è certissima*, Vincenzina C. Ottomano si sofferma sul ruolo del suono nella video installazione *Pantelleria* e su come i due artisti siano riusciti a ricreare la memoria dei bombardamenti sull'isola siciliana durante la Seconda guerra mondiale. Barbara Haws e Gabryel Smith propongono una vertiginosa panoramica dei concerti commemorativi eseguiti dalla New York Philharmonic *from George Washington to 9/11*, evidenziando alcune costanti e cambiamenti nel repertorio dell'orchestra newyorkese in particolari contesti di celebrazione di lutti collettivi. In un'intervista con Him Sophy, Gwyneth Bravo invita il compositore cambogiano a condividere alcuni retroscena della sua vita e a parlare degli eventi politici che hanno stimolato la creazione della produzione teatrale multidisciplinare *Bangsokol: A Requiem for Cambodia*, presentata in anteprima a Melbourne nel 2017 per commemorare il genocidio dei Kmer Rouge.

Infine, nella sezione intitolata "Officina-CH", l'Annuario Svizzero di Musicologia offre una piattaforma ai ricercatori per presentare progetti in corso, conferenze, workshop, libri, ecc., su argomenti storico-musicali e antropologici avviati o in corso di svolgimento presso istituzioni svizzere. Gli studiosi, in diverse fasi della loro carriera, hanno qui l'opportunità di pubblicare le loro prime idee o i loro primi risultati scientifici. Il 39° numero ospita tre presentazioni di progetti, due poster di ricerca, due esposizioni di tesi, due recensioni di conferenze e due recensioni di libri. Inoltre, questa sezione accoglie argomenti di ricerca che riguardano specificamente i paesaggi e le storie musicali svizzere, in senso transnazionale e contemporaneo. Nel suo articolo *Lehrer-Schüler-Verhältnisse und Diskussionen um die Nachfolge Jacques Handschins am Basler Lehrstuhl für Musikwissenschaft* Jeanna Kniazeva esamina lettere e materiali d'archivio recentemente scoperti che illuminano un momento importante nella storia della vita musicale della Basilea del dopoguerra.

Le curatrici mirano costantemente a garantire la pluralità degli approcci, rispettando la diversità dei punti di vista e delle prospettive di ricerca. Studiosi di ogni provenienza, indipendentemente dalla nazionalità, dal sesso o dalla religione, sono invitati a contribuire alla nostra rivista. Le pari opportunità sono una priorità assoluta dell'Annuario Svizzero di Musicologia. Questa pluralità si applica anche in termini linguistici, poiché ci siamo poste l'obiettivo di riflettere in una certa misura la diversità linguistica della Svizzera. Sono quindi benvenuti i contributi in tedesco, francese e italiano, oltre che in inglese. Le curatrici si impegnano a sostenere la diversità sia in termini di gamma tematica sia di metodologia scientifica. Nessun metodo, scuola o sottodisciplina viene particolarmente privilegiato. Ovviamente i contributi presentati determinano la costellazione di ogni numero, ma la qualità scientifica e l'originalità sono tra i fattori decisivi della selezione.

Desideriamo ringraziare tutti gli autori per i loro contributi, nonché le persone che hanno contribuito alla realizzazione di questa edizione: in primo luogo Helen Gebhart, redattrice della rivista, Cristina Urchueguía, presidentessa centrale della Società Svizzera di Musicologia, e i nostri referenti presso la Bern Open Publishing Platform, 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 buona lettura, con la speranza che navigando tra queste pagine possiate trovare ispirazione e nuovi spunti di riflessione!

Basilea, Venezia e Berna, dicembre 2022

Laura Moeckli, Vincenzina C. Ottomano, Margret Scharrer e Lea Hagmann

Préface

Nous avons le grand plaisir de vous présenter la 39^e édition des Annales Suisses de Musicologie, le deuxième volume en format Golden Open Access. Une préoccupation centrale des rédactrices reste l'ouverture des ASM à une plus grande accessibilité, à l'égalité des chances et à une plus grande participation des sociétés sur lesquelles se fonde la recherche musicologique et auxquelles elle s'adresse. Chaque volume met en avant un thème spécifique et invite les chercheurs à soumettre leurs propositions par le biais d'un appel à contributions. Tous les articles principaux sont soumis à un processus d'évaluation par les pairs (double blind peer review) afin de garantir la qualité scientifique. L'équipe éditoriale continue d'élargir la portée de la revue en invitant des chercheurs de tous les sous-domaines de la musique et des sciences voisines dont les recherches portent sur les multiples aspects du son.

En réponse à notre premier appel à contributions sur « La musique en temps de crise », nous avons reçu des propositions si variées et inspirantes que nous avons décidé de publier trois numéros sur cette thématique. Le concept de « crise » associé à ces numéros est large ; il inclut les problèmes mondiaux et locaux dans diverses situations de vie allant de la guerre aux processus de bouleversements religieux, économiques ou sociaux. 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. Les crises se manifestent sous les formes les plus diverses et sont perçues et affrontées de différentes manières. En outre, ces phénomènes globaux, nationaux ou locaux peuvent être examinés à grande et à petite échelle. La « musique » est également abordée ici dans un sens large, comprenant des phénomènes sonores conscients et inconscients, produits par des moyens naturels ou techniques. Il peut s'agir de toute musique composée ou improvisée, de « musiques communautaires », de performances sonores ou de phénomènes acoustiques de toute sorte, qu'ils apparaissent dans le contexte d'un concert, d'une composition, d'un cadre social, ou qu'ils existent en tant que sons (ou soundscapes) créés consciemment ou inconsciemment par la nature, les animaux, les machines, les objets ou les diverses sociétés humaines.

Le triptyque sur « La musique en temps de crise », commencé avec « Pandémies » (vol. 38), se poursuit ici avec « Conflits et guerres » (vol. 39) qui traite des aspects de la recherche musicologique dans le contexte des crises conflictuelles. Si les effets de la pandémie mondiale de Covid 19 étaient déjà connus lorsque nous avons lancé notre appel à contributions, nous n'aurions pas pu deviner que le thème de la guerre prendrait une telle importance au niveau mondial avec la récente intensification du conflit entre la Russie et l'Ukraine. Pour des raisons évidentes, ce volume ne peut pas se dédier spécifiquement à ce conflit sociopolitique particulier. Néanmoins, nombre des contributions publiées ici résonnent lugubrement à travers l'espace et le temps, interrogeant les relations entre les sons et les conflits, la manière dont les phénomènes acoustiques peuvent être l'expression des guerres passées et présentes, et la manière dont ces crises régionales, nationales et mondiales sont perçues, exprimées ou affrontées par la musique.

Dans le présent numéro, les auteur*es abordent le thème de la musique dans les « Conflits et Guerres » en couvrant plusieurs siècles et continents. Dans l'article Keynote intitulé « Belliphonie des Mittelalters. Überlegungen zur akustischen Dimension des Krieges », Martin Clauss examine le large éventail de sons entourant les armes et les combats dans trois récits de guerre médiévaux. Clauss analyse ce que la « belliphonie » médiévale – la production, la perception et la narration du son – peut nous apprendre sur les « réalités » de la guerre. Dans son article « Art Forms in Crisis : The Role of Songs and Visual Artworks Created in Response to the #EndSARS Protests in Nigeria », Talatu Onkala Adiwu étudie la place, le rôle et la pertinence d'une sélection de chansons et d'œuvres d'art visuel

créées en solidarité avec le mouvement de résistance qui a vu le jour en 2020 contre la brutalité de la Special Anti-Robbery Squad (SARS) de la police nigérienne. La contribution d'Eva-Maria Hamberger « *Magnificat anima mea in exilium. Zur Musikpraxis der Einsiedler Mönche während ihres Exils (1798–1804)* » s'intéresse à la pratique d'exécution et de composition des Magnificats écrits par les moines bénédictins d'Einsiedeln pendant leur exil au petit monastère de St. Gerold en Autriche, suite à l'invasion des troupes révolutionnaires françaises en 1798. Sur la base d'une analyse du répertoire, Hamberger met en évidence l'impact de l'exil sur les moines d'Einsiedeln. La relation complexe entre la musique, la politique et les inégalités constitue le sujet de l'article « *Tumbando muros – Chanting Down the Walls : Musik, Migrationspolitik, Menschenwürde* » par Helena Simonett. Partant d'un aperçu historique de l'origine et du développement du *corrido*, une ballade folklorique mexicaine qui remonte à la tradition des ballades espagnoles, l'article se concentre sur le groupe Los Jornaleros del Norte et sur la façon dont, à travers leurs *corridos*, les membres du groupe sont devenus les porte-parole des personnes sans pouvoir. Simonett analyse plus particulièrement l'engagement politique du groupe dans une série de concerts donnés devant des centres de détention où des migrants du Mexique et d'Amérique centrale sont incarcérés et marginalisés en tant que « clandestins » par la politique anti-immigration américaine controversée. La contribution de Carlo Piccardi aborde le rôle de la Suisse italienne en tant que lieu d'accueil pour les musiciens persécutés et contraints à l'exil pendant la Seconde Guerre mondiale. Le cas du compositeur Wladimir Vogel, qui y a trouvé refuge pendant la période nazie, montre comment, grâce aux contacts avec la *Radio Svizzera Italiana* de Lugano, il a pu présenter certaines de ses œuvres et donner vie à d'importantes initiatives telles que la session préparatoire du premier Congrès international de la musique dodécaphonique qui a eu lieu à Locarno le 12 décembre 1948.

Au-delà des articles principaux, la rubrique « Témoignages » des ASM propose des contributions variées, des articles plus courts, des interviews, des sources annotées, etc. Dans le présent numéro, trois articles apportent un éclairage supplémentaire sur le thème de la musique dans les conflits et les guerres : dans un entretien avec Nicolò Massazza et Iacopo Bedogni (Masbedo) « Una storia che non è mai accaduta ed è certissima », Vincenzina C. Ottomano se concentre sur le rôle du son dans l'installation vidéo *Pantelleria* et sur la manière dont les deux artistes ont réussi à recréer le souvenir du bombardement de l'île sicilienne pendant la Seconde Guerre mondiale. Barbara Haws et Gabryel Smith proposent un aperçu vertigineux des concerts commémoratifs donnés par le New York Philharmonic « de George Washington au 11 septembre », mettant en lumière les constantes et changements dans le répertoire du deuil collectif à New York au fil des siècles. Dans une interview avec Him Sophy, Gwyneth Bravo invite le compositeur cambodgien à partager quelques éléments de son histoire de vie et des événements politiques qui sous-tendent la création de la production scénique multidisciplinaire *Bangsokol : A Requiem for Cambodia*, créée à Melbourne en 2017 pour commémorer le génocide des Khmers Rouges.

Enfin, dans la rubrique intitulée « Workshop CH », les ASM offre une plateforme pour les projets en cours, les conférences, les ateliers, les projets de livres, etc. sur des sujets d'histoire de la musique et d'anthropologie musicale qui ont été initiés ou qui sont en cours de réalisation dans des institutions suisses. Des chercheurs à différents stades de leur carrière ont ainsi l'occasion de publier des premières idées ou résultats de recherche. Le 39^e numéro contient donc trois présentations de projets, deux posters de recherche, deux sujets de dissertation, deux comptes rendus de conférence et deux critiques de livre. En outre, cette section accueille des sujets de recherche qui s'intéressent spécifiquement aux paysages et aux histoires de la musique suisse dans un contexte transnational et contemporain. Dans son article « *Lehrer-Schüler-Verhältnisse und Diskussionen um die Nachfolge Jacques Handschins am Basler Lehrstuhl für Musikwissenschaft* », Jeanna Kniazeva examine des lettres et des documents d'archives récemment découverts qui éclairent un moment important de l'histoire de la vie musicale dans la ville de Bâle d'après-guerre.

L'équipe éditoriale des ASM s'efforce d'inclure une grande diversité de points de vue et de perspectives. Des chercheurs de tous horizons, sans distinction de nationalité, de genre ou de religion, sont invités à contribuer à la publication. L'égalité des chances est une priorité absolue pour la Revue suisse de musicologie. 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 Suisse. Les contributions sont donc les bienvenues en allemand, français et italien ainsi qu'en anglais. La rédaction s'efforce également d'assurer la diversité des thèmes et des approches scientifiques. Aucune méthode, école ou sous-discipline particulière n'est privilégiée. Bien entendu, les contributions soumises déterminent la composition de chaque numéro, mais la qualité scientifique et l'originalité font également partie des facteurs décisifs de sélection.

Nous tenons à remercier tous les auteurs pour leurs contributions, ainsi que les personnes qui ont aidé à la réalisation de cette édition, en premier lieu : Helen Gebhart, Journal Manager, Cristina Urchueguía, présidente centrale de la Société Suisse de Musicologie, et nos interlocuteurs de la Bern Open Publishing Platform Andrea Hacker et Jan Stutzmann. Nous tenons également à remercier les membres du comité de rédaction, les évaluateurs et l'Académie suisse des sciences humaines et sociales, dont le généreux soutien a permis la publication de ce volume.

Nous souhaitons à tous les lecteurs beaucoup de plaisir et des pensées inspirantes en parcourant ces pages !

Bâle, Venise et Berne, décembre 2022

Laura Moeckli, Vincenzina C. Ottomano, Margret Scharrer et Lea Hagmann

Vorwort

Es ist uns eine grosse Freude, die 39. Ausgabe des Schweizer Jahrbuchs für Musikwissenschaft zu präsentieren, den zweiten Band im Golden Open Access Format. Es bleibt ein zentrales Anliegen der Herausgeberinnen die Sichtbarkeit, Chancengleichheit und Beteiligung der Gesellschaft, auf denen die musikwissenschaftliche Forschung beruht und an die sie sich richtet, mit dem Jahrbuch zu erreichen. Jeder Band schlägt ein bestimmtes Thema vor und lädt Forscher ein, ihre Beiträge im Rahmen eines Call for Contributions einzureichen. Alle Hauptartikel werden einem double blind Peer-Review-Verfahren unterzogen, um die wissenschaftliche Qualität zu gewährleisten. Das Redaktionsteam ist stets bestrebt, das Spektrum der Zeitschrift zu erweitern, indem es Forscher*innen aus allen Teilbereichen der Musik und verwandter Wissenschaften, deren Forschung sich mit den vielfältigen Aspekten des Klangs befasst, zur Beteiligung einlädt.

Auf unseren ersten Call zum Thema Musik in „Krisenzeiten“ haben wir so vielfältige und inspirierende Beiträge erhalten, dass wir beschlossen haben, drei Ausgaben zu diesem Gesamtthema zu veröffentlichen. Der für diese Ausgaben vorausgesetzte Begriff der „Krise“ ist weit gefasst und umfasst globale und lokale Probleme in verschiedenen Lebenssituationen, die von Kriegen bis hin zu religiösen, wirtschaftlichen oder sozialen Umwälzungsprozessen reichen. Krisensituationen gehören zum festen Bestandteil der menschlichen, gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Erfahrung. Sie stellen zwar Ausnahmesituationen dar, sind aber dennoch überall anzutreffen, nicht nur in Gebieten, die von Hunger, Krieg und Krankheit heimgesucht werden, sondern auch in wohlhabenden Gesellschaften. Krisen manifestieren sich in den unterschiedlichsten Formen und werden auf unterschiedliche Weise wahrgenommen und bewältigt. Außerdem können solche globalen, nationalen oder lokalen Krisen auf einer Makro- oder Mikroebene untersucht werden. Auch „Musik“ wird hier nicht im engeren, sondern im weiteren Sinne diskutiert, d. h. alle bewusst oder unbewusst, natürlich oder technisch erzeugten Klänge werden miteinbezogen. Dies kann jede komponierte oder improvisierte Musik, „Community Musics“, Klangperformances oder akustische Phänomene jeglicher Art umfassen, unabhängig davon, ob sie im Rahmen eines Konzerts, einer Komposition oder eines sozialen Umfelds entstehen oder als Klänge (oder Soundscapes) bewusst oder unbewusst von der Natur, von Tieren, Maschinen, Gegenständen oder Gesellschaften erzeugt werden.

Die Trilogie zu „Musik in Krisenzeiten“ startete mit Band 38, der mit „Pandemien“ überschrieben ist. Die neue Ausgabe, Band 39, widmet sich der Thematik unter dem Oberthema „Konflikte und Kriege“. Dabei stehen vorrangig Aspekte der Auseinandersetzung mit konfrontativen Krisen im Mittelpunkt. Während gewisse Auswirkungen der globalen Pandemie von Covid-19 bereits bekannt waren, als wir unseren Call veröffentlichten, konnten wir nicht ahnen, dass das Thema des Kriegs mit der jüngsten Eskalation des Konflikts zwischen Russland und der Ukraine wieder eine solche Bedeutung im unmittelbaren Umfeld erlangen würde. Aus offensichtlichen Gründen kann der Schwerpunkt dieser Ausgabe nicht bei diesem spezifischen soziopolitischen Konflikt liegen. Dennoch, viele der hier veröffentlichten Beiträge tönen unheimlich in Raum und Zeit und werfen Fragen auf: Wie verhalten sich Klänge und Konflikte zueinander? Wie können akustische Phänomene ein Ausdruck vergangener und gegenwärtiger Kriege sein? Und: Wie können solche regionalen, nationalen und globalen Krisen als Musik wahrgenommen, in ihr ausgedrückt oder durch sie bewältigt werden?

In der vorliegenden Ausgabe befassen sich Autor*innen mit dem Thema Musik in „Konflikten und Kriegen“ über mehrere Jahrhunderte und Kontinente hinweg. Im Keynote Artikel mit dem Titel „Belliphonie des Mittelalters. Überlegungen zur akustischen Dimension des Krieges“ erörtert Martin Clauss das breite Klangspektrum rund um das Thema Waffen und Kampf auf der Basis von drei mittelalterlichen Kriegserzählungen. Clauss analysiert, was uns die mittelalterliche „Belliphonie“ – die



Produktion, Wahrnehmung und Narration von Klang – über die „Realitäten“ von Krieg und akustischer Kriegsführung vermitteln kann. In ihrem Artikel „Art Forms in Crisis: The Role of Songs and Visual Artworks Created in Response to the #EndSARS Protests in Nigeria“ untersucht Talatu Onkala Adiwu den Platz, die Rolle und die Relevanz ausgewählter Lieder und visueller Kunstwerke, die als Form der Solidarität mit der Protestbewegung entstanden sind, die sich im Jahr 2020 gegen die Brutalität der Special Anti-Robbery Squad (SARS) der nigerianischen Polizei formierte. Der Beitrag von Eva-Maria Hamberger „*Magnificat anima mea in exilium*. Zur Musikpraxis der Einsiedler Mönche während ihres Exils (1798–1804)“ erforscht die Aufführungs- und Kompositionspraxis von Magnificats der Benediktinermönche von Einsiedeln während ihres Exils im kleinen Kloster St. Gerold in Österreich nach dem Einmarsch französischer Revolutionstruppen 1798. Auf der Grundlage dieser Repertoireanalyse untersucht Hamberger die Auswirkungen des Exils auf die kompositorischen Entscheidungen der Einsiedler Mönche. Die komplexe Beziehung zwischen Musik, Politik und Ungleichheiten ist das Thema des Artikels „*Tumbando muros – Chanting Down the Walls*: Musik, Migrationspolitik, Menschenwürde“ von Helena Simonett. Ausgehend von einem historischen Überblick über die Entstehung und Entwicklung des „Corrido“, einer mexikanischen Volksballade, die auf die spanische Balladentradition zurückgeht, konzentriert sich der Artikel auf die Band Los Jornaleros del Norte und darauf, wie die Bandmitglieder durch ihre Corridos zu Sprechern der Machtlosen geworden sind. Simonett analysiert insbesondere das politische Engagement der Band mit einer Reihe von Auftritten vor Haftanstalten, in denen Migranten aus Mexiko und Mittelamerika inhaftiert und durch die umstrittene amerikanische Anti-Einwanderungspolitik als „Illegale“ ausgegrenzt werden. Der Beitrag von Carlo Piccardi befasst sich mit der Rolle der italienischen Schweiz als Ort der Aufnahme verfolgter Musiker, die während des Zweiten Weltkriegs gezwungen wurden ins Exil zu gehen. Am Beispiel des Komponisten Wladimir Vogel, der während der Nazizeit in der italienischen Schweiz Zuflucht fand, wird aufgezeigt, wie er dank der Kontakte zu Radio Svizzera Italiana in Lugano einige seiner Werke vorstellen und wichtige Initiativen ins Leben rufen konnte, wie z. B. das Vorbereitungstreffen des Ersten Internationalen Kongresses für Zwölftonmusik, das am 12. Dezember 1948 in Locarno stattfand.

Über das traditionelle Format des Zeitschriftenartikels hinaus lädt die Rubrik des Jahrbuchs „Zeitzeugen“ zu breit gefächerten Beiträgen ein, darunter kürzere Artikel, Interviews, kommentierte Quellen usw. In der aktuellen Ausgabe geben drei Artikel weitere Einblicke in das Thema Musik in Konflikten und Kriegen: In einem Interview mit Nicolò Massazza und Iacopo Bedogni (Masbedo) „Una storia che non è mai accaduta ed è certissima“ konzentriert sich Vincenzina C. Ottomano auf die Rolle des Klangs in der Videoinstallation *Pantelleria* und darauf, wie es den beiden Künstlern gelungen ist, die Erinnerung an die Bombardierung der sizilianischen Insel während des Zweiten Weltkriegs wiederherzustellen. Barbara Haws und Gabryel Smith geben einen schwindelerregenden Überblick über die Gedenkkonzerte der New Yorker Philharmoniker „von George Washington bis 9/11“, wobei sie einige Konstanten und Veränderungen im Repertoire der kollektiven Trauer in New York City im Laufe der Jahrhunderte hervorheben. In einem Interview mit Him Sophy befragt Gwyneth Bravo den kambodschanischen Komponisten über seine Lebensgeschichte und den politischen Ereignissen, die den Hintergrund zur multidisziplinären Bühnenproduktion *Bangsokol: A Requiem for Cambodia* bilden, die 2017 in Melbourne zum Gedenken an den Völkermord der Roten Khmer uraufgeführt wurde.

Schliesslich bietet das Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft in der Rubrik „Werkstatt-CH“ eine Plattform für aktuelle Projekte, Tagungen, Workshops, Buchprojekte etc. zu musikhistorischen und musikanthropologischen Themen, die an Schweizer Institutionen initiiert wurden oder durchgeführt werden. Forscherinnen und Forscher, die sich in unterschiedlichen Stadien ihrer Karriere befinden, erhalten hier die Möglichkeit, erste Ideen oder Ergebnisse zu veröffentlichen. Die 39. Ausgabe enthält drei Projektvorstellungen, zwei Forschungsposter, zwei Dissertationsthemen, zwei Tagungsberichte und zwei Buchbesprechungen. Zudem sind in dieser Rubrik Forschungsthemen willkommen, die sich spezifisch

mit Schweizer Musiklandschaften und -geschichten in einem transnationalen und zeitgenössischen Sinn auseinandersetzen. In ihrem Artikel „Lehrer-Schüler-Verhältnisse und Diskussionen um die Nachfolge Jacques Handschins am Basler Lehrstuhl für Musikwissenschaft“ untersucht Jeanna Kniazeva kürzlich entdeckte Briefe und Archivalien, die einen wichtigen Moment in der Geschichte des Basler Musiklebens der Nachkriegszeit beleuchten.

Das Redaktionsteam des Jahrbuchs ist stets bestrebt, eine breite Vielfalt an Ansichten und Perspektiven einzubeziehen. Wissenschaftler*innen aller Fachrichtungen, unabhängig von Nationalität, Geschlecht oder Religion, sind eingeladen, an der Publikation mitzuwirken. Die Chancengleichheit hat für das Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft eine hohe Priorität. Diese Reichhaltigkeit gilt auch in sprachlicher Hinsicht, denn wir haben uns zum Ziel gesetzt, die sprachliche Vielfalt der Schweiz einigermassen widerzuspiegeln. Beiträge sind deshalb nicht nur in Deutsch, sondern auch in Französisch, Italienisch und Englisch willkommen. Das Redaktionsteam strebt ebenfalls Vielfalt in der thematischen Bandbreite wie in der wissenschaftlichen Herangehensweise an. Keine bestimmte Methode, Schule oder Teildisziplin wird bevorzugt. Natürlich bestimmen die eingereichten Beiträge die Zusammensetzung jeder Ausgabe, wobei wissenschaftliche Qualität und Originalität zu den entscheidenden Faktoren für die Auswahl gehören.

Wir danken allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge sowie den Personen, die an der Realisierung dieser Ausgabe mitgewirkt haben, allen voran Helen Gebhart, unserer Journal Managerin, Cristina Urchueguía, Zentralpräsidentin der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, und unseren Ansprechpartnern bei der Berner Open Publishing Platform Andrea Hacker und Jan Stutzmann. Unser Dank gilt auch den Mitgliedern des Editorial Boards, den Gutachterinnen und Gutachtern sowie der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, deren grosszügige Unterstützung die Publikation dieses Bandes ermöglicht hat.

Wir wünschen allen Leserinnen und Lesern viel Freude und anregende Gedanken beim Durchblättern dieser Seiten!

Basel, Venedig und Bern, Dezember 2022

Laura Moeckli, Vincenzina C. Ottomano, Margret Scharrer und Lea Hagmann

Belliphonie des Mittelalters. Überlegungen zur akustischen Dimension des Krieges

Martin Clauss, TU Chemnitz¹

DOI: [10.36950/sjm.39.1](https://doi.org/10.36950/sjm.39.1)

Keywords: Middle Ages, Military History, War, Warfare, Belliphony, Sound, *Waltharius*, Roland, Jan van Heelu

Abstract: *The neologism 'belliphony' describes all kinds of sounds that emerge in the context of war and warfare. This includes all sounds of weapons and fighting as well as all sonic means used to describe and narrate armed conflicts. This article examines three medieval war narratives and analyzes what can be learned from them about medieval belliphony.*

Einleitende Bemerkungen zur Belliphonie

Kriege sind von zahlreichen Lauten geprägt:² Die Geräusche der Waffen, die Klänge von Signalinstrumenten, die Rufe der Kämpfer oder die Schreie von verwundeten Menschen und Tieren machen den Krieg zu einer akustischen Ausnahmesituation,³ in welcher dem Ohr als nicht-verschliessbarem und in alle Richtungen empfänglichem Warnorgan eine besondere Bedeutung zukommt. Christian Wierstraet konstatiert zur Belagerung von Neuss (1474–1475), um auf die Intensität der Kämpfe und der Erfahrungen zu verweisen: „Da hörte man großes Lärmen – niemand hat dergleichen je erlebt.“⁴ Der Lärm des Kriegs ist dabei nicht ausschliesslich an die Kampfhandlungen gebunden, sondern wirkt räumlich oder zeitlich über das Schlachtfeld hinaus; so kann der junge französische König Karl VI. die Schlacht von Roosebeke (1382) zwar hören, aber die eigentlichen Kampfhandlungen, von denen er durch seine Berater ferngehalten wird, nicht sehen.⁵ Der in Kriegsdingen unerfahrene König vermag die Schlachtlaute nicht zu deuten, und so erklärt ihm ein Kämpfer aus seinem Gefolge, dass die „verschiedenen Rufe“ („variis clamoribus“) und der „schreckliche Laut“ („horrendo sono“) von den Kampfhandlungen zeugen.⁶

Oftmals sind Kriegswaffen die stärksten Schallquellen einer Gesellschaft, wodurch ihr Klang selbst zur Waffe werden kann, was die jüngere Forschung als „sonic warfare“ bezeichnet.⁷ In Erzählungen von Kriegen können Hinweise auf Akustik eine grosse Rolle einnehmen: Das Kampfgeschehen wird häufig

1 Email Adresse des Autors: martin.clauss@phil.tu-chemnitz.de.

2 Die in diesem Aufsatz präsentierten Überlegungen stehen im Kontext eines durch die DFG finanzierten Forschungsprojektes an der TU Chemnitz: *Der laute Krieg und die Laute des Krieges. Belliphonie im Mittelalter*. Vgl. www.belliphonie.de [31.01.2022]. Ich danke den Projektmitarbeiter*innen, Hanna Potthoff und Raphael Stepken, und Katja Seyffert-Weiß für ihre Anregungen zu diesem Text.

3 Bislang ist noch keine mediävistisch-wissenschaftliche Semantik zur Beschreibung historischer akustischer Phänomene etabliert. Dieser Aufsatz benutzt den Begriff ‚Laut‘, um alle akustischen Phänomene wertungs- und kontextoffen zu bezeichnen (engl. sound). ‚Klang‘ meint intentional erzeugte (intentional sound), ‚Geräusch‘ akzidentiell entstandene Laute (unintentional sound). Vgl. PINCH und BIJSTERVELD 2012; SCHAFFER 1994 bzw. die Übersetzung SCHAFFER 2010.

4 KOLB 1974: 66, V. 340–341: „Dayr hort man groysk geschall / Nye mynsch sach des gelychen.“

5 CLAUSS 2015: 257–258.

6 Vgl. hierzu die *Chronique du Religieux de Saint-Deny*: BELLAGUET 1839: Buch 3, Kap. 16, 216: „Cum jam sagitarum tanta emittetur multitudo, ut instar grandinis ambas acies operiret, tunc utrinque variis clamoribus et horrendo cuncta complent sono; voces in vicino aere multipliciter echonisant. Quod rex audiens, qui nec fragorem armorum noverat, et per suum scutiferum Collardum de Tanques [Collard de Tanques] nomine, horam pugne advenisse intelligens [...]“

7 GOODMAN 2010 und NAMORATO 2000.

als laut charakterisiert, Klänge dienen als Gliederungselemente, und Verweise auf Schreie und Lärm sollen die Kriegserfahrungen versinnbildlichen und greifbarer machen. Die Verbindung von Kampf und Akustik ist so eng, dass in französischen Chroniken des Spätmittelalters mitunter „criée“ als Bezeichnung für Schlacht verwendet wird.⁸

Bislang liegen kaum Studien zur Belliphonie des Mittelalters vor.⁹ Mit der Wortschöpfung ‚Belliphonie‘ (aus bellum/Krieg und φωνή/Laut) wird die ganze Bandbreite von Lauten, Klängen, Geräuschen, Höreindrücken und -assoziationen erfasst, die mit dem Krieg in Verbindung stehen.¹⁰ In jüngster Zeit hat sich die geschichtswissenschaftliche Forschung vermehrt mit den akustischen Dimensionen der Vergangenheit beschäftigt;¹¹ die Mediävistik wird von dieser Entwicklung bislang erst in Ansätzen erfasst.¹² Hier zeigt sich aber, wie fruchtbar der Zugriff ist, ohne dass schon eine methodisch umfängliche Durchdringung, etwa im Sinne einer Typologie oder Semantik, geleistet wäre.¹³ Gewinnbringend sind zunächst Anregungen aus den sound studies,¹⁴ wobei die mediävistische Lautgeschichte auf Grund ihrer spezifischen Quellenlage auch dem mittelalterlichen Verständnis von Lauten und Hören Rechnung tragen muss. Deshalb haben Literatur- und Musikwissenschaft eine grosse Bedeutung für die Erforschung der Belliphonie.¹⁵

An drei Beispielen soll im Folgenden Vorgehensweise und Potenzial einer Erforschung der mittelalterlichen Belliphonie angerissen werden. Sie konzentrieren sich auf das Früh- und Hochmittelalter und literarisch-narrative Texte, mit Ausblicken in andere Quellengruppen und Zeitschichten. Im Fokus stehen dabei Lautsphären, die rund um offene Feldschlachten und damit verbundene Kampfhandlungen erzählt werden.¹⁶ Diese Gewaltform war in den Kriegen des Mittelalters deutlich weniger präsent als in den uns überlieferten literarischen und historiographischen Kriegserzählungen.¹⁷ Diese fokussieren oftmals auf die als Höhe- und Erfüllungspunkt kriegerischen Handelns verstandene Auseinandersetzungen und erzählen in grosser Detailfülle. Dies macht diese Schilderungen für Fragen der Belliphonie ergiebig.¹⁸ Mit dem *Waltharius* steht zunächst ein frühmittelalterliches Versepos im Fokus, welches in lateinischer Sprache germanische Heldenfiguren präsentiert. Darauf folgt mit dem Rolandsstoff eine Gruppe von französischen und deutschen Erzählungen aus dem 11. und 12. Jahrhundert, die Kriegereignisse aus der Zeit Karls des Grossen literarisch verarbeiten. Im dritten Abschnitt geht es dann um einen brabantischen Text aus dem späten 13. Jahrhundert: Die *Reimchronik des Jan van Heelu* erzählt von der Lautsphäre der Schlacht von Worringen.¹⁹

8 GUYOT-BACHY 2003.

9 So formuliert SMITH 2018: 391: „Es ist [daher] erstaunlich, dass sich nur wenige wissenschaftliche Arbeiten explizit mit der historischen Akustemologie des Krieges beschäftigen [...]“

10 Die Wortschöpfung geht zurück auf: DAUGHTRY 2015. Vgl. auch SMITH 2018. Der Begriff Belliphonie ist auch deswegen treffend, weil das griechische φωνή ähnlich bedeutungslos ist wie das englische ‚sound‘ und wertungsfrei auf eine ganze Bandbreite akustischer Phänomene verweist. Wichtige Anregungen für die mediävistische Belliphonieforschung gehen von Studien zu Krieg und Akustik in der Neuzeit aus: etwa WILLIAMS 2019; DAUGHTRY 2015 oder SMITH 2002.

11 NIGHTON und MAZUELA-ANGUITA 2018; MISSFELDER 2018; MISSFELDER 2017; MISSFELDER 2012; MORAT 2017; MORAT 2011; MÜLLER 2011; SMITH 2015; SMITH 2004; SMITH 1999.

12 Vgl. hierzu das DFG Netzwerk *Lautsphären des Mittelalters*, www.lautsphaeren.de [31.01.2022].

13 Vgl. etwa ANHEIM 2020; CLAUSS et al. 2020; CLAUSS 2019; HABLÖT und VISSIÈRE 2016; BENNEWITZ und LAYHER 2013; FRITZ 2000.

14 SCHAFFER 1994; SCHAFFER 1977 und dazu MORAT und ZIEMER 2018.

15 CLAUSS 2019; BURNETT 2004.

16 Zum Konzept der Lautsphäre und der Kritik daran vgl. BREITSAMETER 2018.

17 CLAUSS 2009: 44–57. Hier finden sich auch sehr knappe Überlegungen zu den Klängen des Krieges.

18 Die wenigen Studien, die bislang zur mittelalterlichen Belliphonie vorliegen, beziehen sich auf das Spätmittelalter und Belagerungen. CLAUSS 2020 und VISSIÈRE 2016.

19 Die hier analysierten Texte liegen in verschiedenen Sprachen vor (Latein, Deutsch, Französisch, Brabantisch). Eine textübergreifende Analyse der Lautsemantiken muss hier unterbleiben.

Erzählte Belliphonie: *Waltharius*

Erzählende Texte stellen einen wichtigen Zugang zu mittelalterlichen Kriegshandlungen und soziokulturellen Vorstellungen von Kriegen dar. Für klassisch-militärhistorische Ansätze ist es oftmals schwierig, literarische Traditionen, idealisierte Annahmen oder adressatenspezifische Erzählbausteine in Relation zur Kriegswirklichkeit zu setzen. Was ist kriegerische Handlung, was der Darstellungsabsicht geschuldet? Kriegererzählungen stehen in nicht immer einfach zu bestimmenden Abhängigkeiten zur Kriegswirklichkeit, und die Ein- und Vorstellungen, welche die Kriegererzählungen prägen, wirken auf das Verhalten der Kriegerschauspieler ein. Im Sinne dieser Deutungsambivalenz muss die Belliphonie-Forschung nach den akustischen Dimensionen von Kriegshandlungen und der Bedeutung des Akustischen in Kriegererzählungen fragen.

Das frühmittelalterliche, lateinische Versepos *Waltharius*, das entweder im 9. oder 10. Jahrhundert entstanden ist, erzählt vom Schicksal dreier Geiseln am hunnischen Hof König Attilas: dem Franken Hagen, Hiltgunt von Burgund und dem Titelhelden Walther von Aquitanien. Die Erzählung ist voller Kampf- und Gewaltszenen und gipfelt in einer Reihe von Zwei- bzw. Dreikämpfen. Immer wieder finden sich Hinweise auf die Belliphonie, die von der Forschung bislang nicht untersucht worden sind.²⁰ Als Hagen und Walther am Ende des Epos erschöpft und gezeichnet auf ihre Kämpfe zurückblicken, formuliert der Dichter wie folgt:

Hierauf begannen zuletzt der dornige Hagen und Walth'r von / Aquitanien, unbesiegten Sinns, ob am ganzen / Leib auch erschöpft, nach vielerlei Kampfgetöse und furchtbar'n / Schlägen beim Becher in spaßig-spottendem Wettstreit zu scherzen.²¹

Das Kämpfen erscheint hier eng mit Lärm verbunden. Die Verbindung „pugnae strepitus“ ist nicht nur dem hexametrischen Versmass, sondern auch dem Erfahrungshorizont bzw. dem tradierten Wissen der Adressaten geschuldet: Kämpfen wurde als laut empfunden, und die Schläge („ictus“) liessen Kämpfer und Waffen erzittern („tremendos“). In der erinnernden Rückschau der Helden und in der Vorstellungswelt der Adressaten sollen die lauten Schläge nachschwingen und nachklingen.

Ganz in diesem Sinne nutzt der Autor immer wieder akustische Eindrücke, um Krieg und Kampf zu erzählen. Als die Hunnen mit Heeresmacht aufmarschieren, stöhnt die Erde unter den Hufen der Pferde auf, und der Himmel erschallt furchtsam vom Ton der Schilde.²² Anthropomorphisierte Himmel und Erde reagieren hier akustisch und verweisen so sinnes-eindrücklich auf die Grösse der hunnischen Streitmacht. Warum an dieser Stelle von allen Ausrüstungsgegenständen gerade die Schilde tönen, wird nicht erklärt. Dies mag sprachlich in Alliteration und Assonanz („scutorum sonitu“) oder lautwirklich in den klanglichen Eigenschaften von resonierenden Schilden begründet sein. Diese waren im Kampf beständig lauterzeugender Einwirkungen ausgesetzt, die sich besonders nachdrücklich in Körper und Erinnerung der Schildträger eingeschrieben haben dürften.

Waffen erklingen im *Waltharius* immer wieder, was oftmals in Form einer multisensorischen Erzählweise mit anderen Sinneseindrücken verwoben wird:²³ „[Skaramund] schlug nur den Griff auf den Helm. Der gab dröhnend ein helles / Klingen von sich und sprühte Funken zugleich in die Lüfte.“²⁴ Ein Schwerthieb auf den Helm wird mit Hilfe von auditiven und visuellen Eindrücken erzählt, was zur Plastizität der Szene beiträgt. Die Auswirkungen des fehlgeleiteten, potenziell tödlichen Hiebes, der

20 Die Literatur zum *Waltharius* ist sehr umfangreich und hat sich neben der Frage nach Autorschaft und Entstehungszeitpunkt mit diversen interpretatorischen Aspekten befasst. Vgl. beispielhaft (mit weiterer Literatur): KRAGL 2020.

21 VOGT-SPIRA 1994: 176, V. 1421–1425: „Hic tandem Hagano spinosus et ipse Aquitanus, / Mentibus invicti, licet omni corpore lassus, / Post varios pugnae strepitus ictusque tremendos / Inter pocula scurrili certamine ludunt.“ Übersetzung VOGT-SPIRA 1994: 177.

22 VOGT-SPIRA 1994: 36, V. 45–46: „Quadrupedum cursu tellus concussa gemebat / Scutorum sonitu pavidus superintonat aether.“ Vgl. zu Übersetzung VOGT-SPIRA 1994: 37.

23 Vgl. hierzu auch SCHWINDT und RODRIGUEZ 2017. Hier geht es vornehmlich um andere Stellen des Epos als in diesem Text.

24 VOGT-SPIRA 1994: 102, V. 713–714: „Sed capulum galeae impexit: dedit illa resultans / Tinnitus ignemque simul transfudit ad auras.“ Übersetzung VOGT-SPIRA 1994: 103.

dem Kopf des Helden Waltharius galt, werden so eindrücklich vor dem inneren Auge und Ohr des Publikums inszeniert. Hier dient der Hinweis auf die Belliphonie zur narrativen Ausgestaltung des Epos, bei der die Schwerthiebe als Lautmarker der Kämpfe fungieren und auf diese Weise Kampfgeschehen und Lautsphäre dominieren.

Zu derartigen narrativ-gestalterischen Hinweisen treten solche, welche die Bedeutung von Kriegslauten vordringlich auf der Handlungsebene fokussieren. Der Beginn einer Schlacht zwischen den Hunnen und einem nicht näher bezeichneten, von diesen jüngst unterworfenem Volk ist mit Hinweisen auf akustische Phänomene – Kampfgeschrei („clamor“, V. 183) und die Stimme der Hörner („classica vocem“, V. 184) – markiert. So wie in der Kriegswirklichkeit dienen auch in der Kriegserzählung Schlachtrufe und Hornsignale dazu, die eigenen Leute zum Kampf aufzurufen bzw. zu ermutigen.

An anderer Stelle steht die analytische Funktion des Hörens im Mittelpunkt. Als Waltharius und Hiltgunt eine geschützte Stellung verlassen und sich in offenes Gelände begeben, lauscht und späht der Held angestrengt, um nicht von seinen Widersachern überrascht zu werden:

Während sie aber den Lauf des schmalen Pfades durchschritten, / hielt er [Walther] mit hellen Augen nach allem ringsum Ausschau, / horcht' mit gespanntem Ohr auf jedes Windchen und Lüftchen, / ob er etwa Flüsternde oder Schreitende höre / oder von stolzen Recken geführte klirrende Zügel, / ob zumindest eisenbeschlagener Pferdehuf töne.²⁵

Mit gespitzten Ohren versucht der Held, den Geräuschen seiner Feinde zu lauschen. Diese werden eingehend aufgeführt – leises Sprechen („mussantes“), Gehen („gradientes“), Zügel-Klirren („crepitantia frena“), Klappern („sonum“) der Hufeisen („ferrata ungula equorum“) – und gehen auf Kommunikation oder Bewegung zurück, wobei die von Reiter und Pferd erzeugten Laute deutlich überwiegen. Dem Warnorgan Ohr kommt im kriegerischen Kontext eine wichtige Funktion zu, die Waltharius hier klug zu nutzen weiss. Der mittelalterliche Kampf wurde auch mit den Ohren geführt, die es dem Kämpfer ermöglichen, Signale zu empfangen und Feinde zu lokalisieren.²⁶

Der Dichter des *Waltharius* bedient sich am Ende des Epos verschiedener Sprachbilder aus der Akustik, um sein Publikum im Sinne einer *captatio benevolentiae* für sein Werk einzunehmen. Wer auch immer es liest, möge das Zischen der Zikade („stridenti cicadae“, V. 1453) ignorieren und die raue Stimme („raucellam vocem“, V. 1454) gegen deren Alter abwägen. Ein offenbar noch junger Dichter bezichtigt sein Werk diverser Misstöne, um die Gunst seiner Leserschaft zu gewinnen. Die Metaphern verweisen auf Hörassoziationen und damit die gesprochene Sprache, auch wenn der Dichter explizit auf das Lesen als Rezeptionsform abhebt, nicht das Zuhören. Indem er sich mit einer Zikade oder Grille vergleicht, stellt er sich in antik-heidnische Traditionen und betont den Aspekt der Lautproduktion, welcher das *tertium comparationis* zwischen Poet und Tier darstellt. Diese Beobachtung fügt sich gut zu Überlegungen, die im *Waltharius* ursprünglich ein Werk der Vortragsdichtung sehen wollen, das sich erst im Laufe des Produktionsprozesses zu einem Versepos entfaltet hat.²⁷ In diesem Sinne muss letztlich etwas unscharf bleiben, was an den abschliessenden Versen dem Aufführungskontext, was der literarischen Tradition geschuldet bleibt. Deutlich wird die Relevanz des Akustischen für die mittelalterliche Dichtung, die vom Krieg erzählt. Die Vielfältigkeit akustischer Sinneseindrücke, die vom erd-erschütternden Lärm bis zum analytischen Lauschen reicht, wird im *Waltharius* kreativ eingesetzt.

25 VOGT-SPIRA 1994: 152, V. 1198–1203: „At dum constricti penetratur semita callis, / Circumquaque oculis explorans omnia puris, / Auribus arrectis ventos captavit et auras, / Si vel mussantes sentiret vel gradientes / Sive superbiorum crepitantia frena virorum, / Seu saltim ferrata sonum daret ungula equorum.“ Übersetzung VOGT-SPIRA 1994: 153. Vgl. auch SCHWINDT und RODRIGUEZ 2017: 39.

26 Zu dieser Beobachtung fügen sich diverse Quellenzeugnisse zum mittelalterlichen Krieg, wie etwa Erzählungen von tauben Kämpfern oder kriegsrechtliche Traktate. Vgl. hierzu CLAUSS 2020. Im 14. Jahrhundert führt Honoré Bouvet in seinem Traktat *L'Arbre des batailles* aus, dass Stumme zum Kriegseinsatz geeignet sind, Blinde und Taube hingegen nicht. Vgl. NYS 1883: 171, Kap. 70.

27 HAUG 2004.

Sonic Warfare: Roland und sein Olifant

Unter dem Stichwort ‚sonic warfare‘ wird der Einsatz von Akustik als Gewaltmittel in kriegerischen Auseinandersetzungen der Moderne gefasst.²⁸ Sogenannte ‚soundbombs‘ werden in der psychologischen Kriegsführung eingesetzt und dienen etwa dazu, den gegnerischen Verbänden das Schlafen unmöglich zu machen und so ihre Kampffähigkeit und -bereitschaft einzuschränken. Dies kann mit Hilfe von verstärkten Tönen erfolgen, durch den Einsatz anderer Lautquellen, wie etwa Überschallflugzeugen oder Schusswaffen, oder durch speziell für diesen Zweck gefertigte Schock-Waffen. Dabei geht es oft um eine Kombination auditiver und haptischer Eindrücke: Der Schall dringt über das Ohr in den Körper der Betroffenen ein, und die Stärke der Schallwellen zieht darüber hinaus reichende physische Beeinträchtigungen nach sich.²⁹ Musik kann in Kriegs- und Gewaltkontexten der Folter dienen, ebenso wie die totale Stille (weisse Folter).³⁰ Bei diesen Einsatzmöglichkeiten ist das Ausgeliefertsein der attackierten Personen entscheidend. Durch Lautstärke, Intensität oder die situative Konstellation wird erreicht, dass sich die Betroffenen nicht entziehen können. Die Nicht-Verschliessbarkeit des Ohrs spielt hier ebenso eine Rolle wie das Angewiesensein von Kriegersakturen auf ihren Hörsinn.

Verweise auf sonische Kriegsführung finden sich auch in mittelalterlichen Kriegserzählungen und -konstellationen. Die bekannteste Klangwaffe des Mittelalters dürfte das Horn sein, das der Held Roland im Kampf gegen heidnische ‚Sarazenen‘ bei Roncesvalles erschallen liess.³¹ Hierbei handelt es sich um ein aus Elfenbein gefertigtes Signalhorn; diese Instrumente wurden unter Bezugnahme auf ihr Material und das berühmte Vorbild Rolands ‚Olifant‘ genannt.³² Während dieses Horn in den verschiedenen Rolandsdichtungen aus dem Hochmittelalter eine zentrale Rolle einnimmt, ist sein Einsatz in der historischen Schlacht, die im Jahr 788 den unglücklichen Ausgang eines Spanien-Feldzuges Karls des Grossen markierte,³³ nicht belegt.

Die literarischen Verweise machen sehr deutlich, welche Funktionen dem Horn zugeschrieben wurden: Es diente zunächst dazu, die Identität seines Trägers weiträumig zu kommunizieren; der Klang Olifants war mit Roland verknüpft, und so verbreitete er unter seinen Feinden Angst und Schrecken. So heisst es etwa in Strickers *Karl der Große* aus dem 13. Jahrhundert, dass die Heiden vor Zorn den Verstand verlören, wenn Roland sein Horn bläst.³⁴ Auch für die eigene Seite dient der Klang des Hornes dazu, Roland zu identifizieren und seine Botschaften zu kommunizieren: Er ruft mit dem Olifant um Hilfe, als seine Abteilung von den Feinden angegriffen und aufgerieben wird. Karl der Grosse reagiert auf den Ruf des Olifanten und eilt zur Unterstützung herbei, freilich zu spät.

Zur kommunikativen Dimension tritt der physikalische Effekt des Hornblasens: Der Schall ist so mächtig, dass sich alle, die es hören, die Ohren zuhalten müssen. „Er [Roland] blies so sehr drei Mal, dass Christen und Heiden beiden der Kopf kaum stehen blieb vor dem Schall. Sie fielen alle zur Erde und verschlossen die Ohren mit der Hand.“³⁵ Hier klingen verschiedene Aspekte des Schalls an, die an sonic warfare erinnern: Es scheint, weniger um die mit dem Hornklang verbundenen Signalinhalte als um dessen haptische Auswirkungen zu gehen. Diese werfen alle Menschen, die ihm ausgesetzt sind, zu Boden, Freund und Feind gleichermaßen. Hier klingt eine Eigenschaft akustischer Phänomene an, die diese als Waffe geeignet und problematisch zugleich macht: Die Menschen können sich dem Schall

28 GOODMAN 2010.

29 DAUGHTRY 2015: 207–210.

30 ABELS et al. 2013; MAUSFELD 2010.

31 Vgl. zum Olifant und seiner belliphonen Dimension TERRAHE und WAGNER 2022.

32 ERDMANN 1993.

33 KORTÜM 2010.

34 SINGER 2016: 11, V. 377: „alse Rulant blaeset daz horn, / so wirt den heiden so zorn, / daz si verliesent ir sin.“

35 SINGER 2016: 198, V. 6970–6975: „er [Roland] blies so sere dristunt / daz den kristen unt den heiden / diu houbt chume beiden / gestünden vor dem schalle. / si vieln zû der erden alle / und verschuben diu oren mit der hant.“ Übersetzung vom Verfasser.

des Horns nicht entziehen, aber dessen kreisförmige Ausbreitung macht seine zielgerichtete Handhabung als Waffe kompliziert.

Dieser Zusammenhang steht aber nicht im Fokus der Olifant-Erzählung, der es vielmehr darum geht, die Wirkmächtigkeit des Horns und die Anstrengungen Rolands in Szene zu setzen. Dazu gehört auch, dass Roland beim mächtigen Blasen ins Horn selbst körperlichen Schaden nimmt und ihm – nach der *Chanson de Roland* – der Schädel zerspringt. Die entsprechende Szene des altfranzösischen Heldenepos aus dem ausgehenden 11. Jahrhundert dramatisiert das Hornblasen Rolands und verweist gleichzeitig auf die kriegsalltägliche Bedeutung dieses Signalinstrumentes:

Roland hat den Olifant an den Mund gesetzt, / Er setzt ihn richtig an und bläst mit voller Kraft / Hoch sind die Berge und der Schall wird weit getragen. [...] Mit Mühe und Qual, unter großem Schmerz, / Bläst Graf Roland seinen Olifant. / Aus dem Mund schießt ihm das helle Blut, / Die Schläfe an seinem Schädel zerspringen dabei.³⁶

Das aufwändig inszenierte Hornblasen dient neben der Heroisierung des Protagonisten auch dem Spannungsbogen, der zwischen den Anstrengungen Rolands und den Zweifeln einiger Gefolgsleute Karls des Grossen entsteht. Diese glauben nicht, dass Roland in Gefahr ist, sondern unterstellen ihm, sein Horn aus niederen Gründen zu blasen. Aber schliesslich setzt sich Karl mit seiner – richtigen – Interpretation des Hornklanges durch und befiehlt seinen Truppen die Umkehr. Auch hier verweist die Erzählung – diesmal ganz lapidar – auf den Einsatz von Hörnern als Signalinstrumente: „Der Kaiser hat seine Hörner ertönen lassen.“³⁷

Schall und Schallerzeugung sind in der Rolandserzählung also für physische Schädigungen verantwortlich, und auch wenn diese Geschichte nicht als Abbildung eines realhistorischen Handlungsablaufes zu verstehen ist, so zeigt sie doch, was im Erfahrungshorizont des Hochmittelalters mit Bezug auf Signalhörner im Krieg erzählbar war. Dazu zählt auch der finale Einsatz als Waffe: Sterbend streckt Roland einen Feind mit seinem Horn nieder und spaltet ihm den Schädel, so dass der Olifant von einer klanglichen Fernwaffe zur Hieb- und Nahkampfwaffe wird. Das fügt sich problemlos in unser Verständnis vom mittelalterlichen Krieg, in dem parallel zu einer spezialisierten und ausgeklügelten Waffentechnologie immer auch Alltagsgegenstände aus anderen Gebrauchskontexten als Waffen eingesetzt wurden.

Im spätmittelalterlichen Krieg wurde Schiesspulver als Schallwaffe verwendet. Im Sommer 1334 belagerte Kaiser Ludwig IV. (der Bayer) die Stadt Meersburg in Schwaben.³⁸ Dabei kam auch eine Waffe zum Einsatz, über deren genaues Design die Forschung noch keine Einigung erzielt hat.³⁹ In seiner Lebensbeschreibung des Bischofs von Konstanz, Nikolaus von Frauenfeld, erzählt Johann von Ravensburg aus der Perspektive der am Ende erfolgreichen Belagerten folgende Begebenheit, in der Spezialisten für Belagerungsgeschütze aus der Stadt heraus die Belagerer bekämpfen:

Und dieselben maister und ir ander worfen alle stund des tags, und etwa nachts, die belieger mit ihren schlengen scharplich bekumerend. Es war och alda etlicher maister, der sant uß schütz uß ainer büchs, die ainen schutzlichen und herten don und klapf hette mit dem ußgang des schutz, also das vil menschen bayderlai geschlächt in gehör des schutz unter den beliegern als halbtod und onmächtig vilent uff das ertrich.⁴⁰

Auch wenn sich dieser Formulierung nicht eindeutig entnehmen lässt, welche Art von Distanzwaffe hier zum Einsatz kam – ein Katapult, das Sprengladungen verschoss, eine Kanone oder eine Büchse –, so

36 STEINSIECK 1999: 136–138, V. 1753–1764: „Rollant ad mis l’olifan a sa buche, / Empeint le ben, par grant vertut le sunet. / Hault sunt li pui e la voz est mult lunge. [...] Li quens Rollant, par peine e par ahans, / Par grant dulong sunet sun olifan. / Par mi la buche en salt fors li cler sancs. / De sun cervel le temple en est rumpant.“ Übersetzung STEINSIECK 1999: 137–139. Ähnlich auch im Stricker, vgl. Singer 2016: 198–199, V. 6976–6981: „do blies der edele Rülant, / daz im der hirn kopf zespielt / unt daz herce chume ganz behielt / unt daz sin stimme dan schal / beide uber berge und uber tal / eine grozze tageweide.“

37 STEINSIECK 1999: 140, V. 1796: „Li empereres ad fait suner ses corns.“ Übersetzung STEINSIECK 1999: 141.

38 BIHRER 2005.

39 BIHRER 2005: 15–16.

40 JOHANN VON RAVENSBURG 1891: 43.

ist der Bezug zu sonic warfare doch eindeutig. Der scheussliche und harte Ton und Krach des Schusses streckt etliche ohnmächtig oder halbtot zu Boden. Männer und Frauen sind gleichermaßen betroffen, ein Hinweis, der die Gewalt des Lautereignisses verdeutlichen soll. Es bleibt in dieser Erzählung unklar, ob der Ton und seine Folgen von den Geschützmeistern intendiert oder nur ein kollateraler Effekt einer vergleichsweise jungen Waffengattung waren. Dieser Bericht stellt die früheste chronikalische Erwähnung einer Feuerwaffe nördlich der Alpen dar, und es kann gut sein, dass ihr Klang deswegen so verheerend wirkte, weil er ungewohnt und neu war. In den 1330er Jahren dominierte die Kanone die Lautsphäre Krieg noch nicht so wie im 15. Jahrhundert, als der Kanonendonner zum Lautmarker des Krieges werden sollte.

Militärmusik: Jan van Heelu und die Schlacht von Worringen

Militärmusik in verschiedenen Ausprägungen wurde für die vormittelalterlichen Epochen gelegentlich⁴¹ und für die nachmittelalterlichen Epochen vielfältig untersucht.⁴² Zum Mittelalter selbst ist die Anzahl der Arbeiten geringer,⁴³ wobei die grosse funktionale Bandbreite von Musik und Liedern im Kontext des Krieges deutlich wird; diese reichte von der Signalübermittlung, über die Unterhaltung und Aufmunterung der eigenen Truppen und der Einschüchterung der Gegner⁴⁴ bis hin zur Marsch-Unterstützung und Identitätsbildung einzelner Verbände, wozu Stockmann den Begriff der „akustischen Fahne“ geprägt hat.⁴⁵ Als Quellen für mittelalterliche Militärmusik nehmen bildliche Darstellungen einen wichtigen Platz ein, wobei die Untersuchungen hier am Anfang stehen und eher exemplarisch sind.⁴⁶ Notationen von militärischen Signalen oder anderer im Kriegskontext gespielter Stücke liegen aus dem Mittelalter allenfalls in Ansätzen vor,⁴⁷ auch die Nachahmung von Kriegshandlungen und -lauten in Musikstücken ist trotz Ansätzen im 14. Jahrhundert ein Phänomen der Frühen Neuzeit.⁴⁸

Noch keine Berücksichtigung in der musikhistorischen Forschung hat die Reimchronik Jan van Heelus zur Schlacht bei Worringen (1288) gefunden.⁴⁹ Hier standen sich der Herzog von Brabant und der Erzbischof von Köln mit ihren Verbündeten im Streit um das Erbe des Herzogs von Limburg gegenüber. Diese Schlacht ist für die Belliphonie-Forschung gerade wegen der Detailfülle der Reimchronik von Interesse. Jan van Heelu verfasste sein Werk, um die englische Schwiegertochter des siegreichen Herzogs von Brabant in die Sprache ihrer neuen Heimat einzuführen. Der Text ist sehr zeitnah zur Schlacht entstanden und gilt wegen des Wissens seines höfischen Publikums um die Schlachtereignisse, das Jan van Heelu voraussetzen musste, als wirklichkeitsnah.⁵⁰ Musiker, Instrumente und Musik kommen hier in verschiedenen Kontexten und Funktionen vor, die einen Teil des Einsatzspektrums mittelalterlicher Militärmusik andeuten. Oftmals dient sie der Kommunikation zwischen den Befehlshabern und den Kämpfern:

Es war sehr spät, ehe die Brabanter sich ausruhen konnten, die den ganzen Tag lang gefochten hatten ohne Speis und ohne Trank. Die meisten mit großen Schmerzen. Daher blies man die Fanfaren auf die Art und Weise, als das Essen bereitet war, dass sie essen kommen sollten.⁵¹

41 BEHN 1912.

42 JARDIN 2016 oder zur Frühen Neuzeit mit Ausblicken in das Mittelalter WENZEL 2018.

43 HÖFELE 2016; MURRAY 2011; BERGSAGEL 1987.

44 MEYER 1998.

45 STOCKMANN 1979, Zitat 107.

46 BOWLES et. al. 1987.

47 WENZEL 2018. Hier (355–363) auch zum Lied *L'homme armé*, dessen Melodie wohl um 1450/60 im Umfeld des burgundischen Hofes entstanden und um 1470 erstmals mit Text aufgezeichnet wurde.

48 BRAUN 2016.

49 Vgl. zum Ereignis LEHNART 1994.

50 LEHNART 1994: 93–99.

51 WILLEMS 1836: Buch 2, V. 8856–8865: „Het waer te spade / Eer die Brabantre mochten / Hen saten, die ghevochten / Hadden alle den dach lanc, / Sonder spise ende sonder dranc, / Al meest met groeter pinen. / Daer bi blies men die bosinen, / Na die maniere ende die wise, / Doen gereet was die spise, / Dat si eten souden comen.“ Übersetzung bei SCHÄFKE 1988: 152.

Kern dieser Szene ist nicht das Signal, sondern die Dauer und Härte des Kampfes und die Ausdauer der Kämpfer. Gerade die erzählerische Beiläufigkeit, mit der auf das Busine-Signal und die mit ihm kommunizierte Botschaft verwiesen wird, deutet auf die Alltäglichkeit dieser akustischen Kommunikation. Gleiches gilt auch für eine andere Stelle: „Der Herzog hatte seine Busine blasen lassen, auf die Art, wie man zum Angriff oder zum Turnier es tut, um seine Leute damit zu ermutigen.“⁵² Verschiedene Signallaute werden hier nach dem mit ihnen transportierten Inhalt unterschieden, wobei die Zuordnung nicht eindeutig ist oder für verschiedene Inhalte (Angriff und Turnier) das gleiche Signal benutzt wird. Das Businenblasen dient hier aber nicht zur Übermittlung von Befehlen, sondern soll den eigenen Kämpfern Mut machen. Hier greifen wir eine – zumindest intendierte – psychologische Wirkung von Musiksignalen auf die Hörerschaft.⁵³

An einer Stelle geht Jan van Heelu auf die Spielleute („die minstrere“) ein, die für die Musikproduktion in der Schlacht verantwortlich sind:

Als die Spielleute sahen, dass das Banner [des Herzogs von Brabant] unterging, ließen sie das Spielen und Blasen ihrer Businen, denn der Herzog und sein ganzes Heer schienen in solcher Not, dass ihnen keine Gegenwehr hülfe, sie würden doch nicht siegen; aus Furcht hörten sie auf zu spielen. [Das herzogliche Banner wird wieder aufgerichtet und die Schlacht wendet sich zu Gunsten der Brabanter.] Die Businen tönerten wieder, wie sie es vorher zu tun pflegten, als sie das Banner wieder aufgehen und wehen sahen.⁵⁴

Spielleute sind auf dem Schlachtfeld anwesend und zwar so unmittelbar, dass sie den Schlachtverlauf verfolgen und abschätzen können. Sie sind mit Businen ausgestattet – dem einzigen Instrument, das Jan van Heelu erwähnt. Der Einsatz dieses Blechblasinstrumentes ist im Kontext einer Schlacht plausibel, da die musikalischen Klänge den Schlachtenlärm übertönen mussten. Diese Spielleute hatten offenbar nicht nur die Aufgabe, bestimmte Signale an die Kämpfer zu übermitteln. Die Darstellung Jan van Heelus lässt die Deutung zu, dass die Spielleute eine Art musikalische Begleitung der Kampfhandlungen boten und durchgehend musizierten, wobei unerklärt bleibt, welche Töne oder Tonfolgen gespielt wurden.⁵⁵ Dies ist in der zitierten Szene nur deswegen erzählenswert, weil sich so die Schlachtlage in einer Kombination aus optischen (die Banner werden gesenkt) und akustischen (die Spielleute schweigen) Eindrücken inszenieren lässt. Dabei scheinen die Spielleute auf ihre Funktion als Musiker festgelegt: Auch in einer für ihre Partei bedrohlichen Situation greifen sie nicht zu den Waffen, sondern warten – beredt schweigend – ab, wie sich die Dinge entwickeln. Ganz offensichtlich haben wir es hier mit Spezialisten zu tun, deren ausschliessliche Aufgabe im Musizieren bestand.

Die Musik diente dabei als Signal und zur moralischen Unterstützung der Truppen. Beides erscheint dem Chronisten so selbstverständlich, dass er die Musik oder die Signale nicht eingehender beschreiben muss. Wir erfahren folglich nichts über Tonabfolgen, Tonhöhen oder Lautstärke. Für die musikalische Belliphonie bleibt festzuhalten, dass Spielleute auf dem Schlachtfeld aktiv waren und mit einer Reihe verschiedener Tonsignale Kommandos übermitteln und die Kämpfer ermutigen sollten.

52 WILLEMS 1836: Buch 2, V. 5668–5672: „Die hertoge hadde heeten blasen / Sine bosinen, na die manieren / Daer men stormt, ochte sal tornieren, / Om dat hire sine liede bi / Stout soude maken [...]“ Übersetzung bei SCHÄFKE 1988: 138.

53 Schon Isidor von Sevilla beschreibt in seiner *Etymologie* die Wirkung der Musik im Kriegskontext: „In Schlachten entzündet das Ertönen der Trompete die Kämpfenden, und je eindringlicher der Klang ist, desto mutiger wird das Herz im Kampf.“ MÖLLER 2008: 134.

54 WILLEMS 1836: Buch 2, V. 5685–5743: „Doen dat sagen die minstrere, / Dat die baniere onder sanc, / Doen lieten si hare gelanc, / Ende haer blasen metten bosinen; / Want die sceen in selker pinen / Die hertoge, ende al sijn here, / Dat hen en holpe geen ghewere / Sine moesten den sege verliesen. / Die vrese benam datsi niet en bliesen [...] Die bosinen bliesen weder, / Ghelijc alsi te voren plagen, / Doen si die baniere sagen / Opgaen, ende weder bladen.“ Übersetzung bei SCHÄFKE 1988: 138–139.

55 Verschiedenste Trompeteninstrumente dienten als Signalinstrument. Die meisten dürften nur über eine geringe Anzahl von spielbaren Tönen verfügt haben, vgl. MCGEE 2009: xiv; dennoch wurden sie im 14. Jahrhundert im Rahmen von Tanzmusik eingesetzt, vgl. DOWNEY 2009: 383.

Resümee

Die wenigen hier angedeuteten ‚Probepfeile‘ sollen die Relevanz der Belliphonie für die mediävistische Kriegsforschung ebenso belegen, wie das breite Feld an Quellenbeispielen für dieses Thema. Der mittelalterliche Krieg war von verschiedenen Lauten geprägt, deren Analyse sowohl die Militärgeschichte als auch die Lautforschung befruchtet. Wer Kriegsgeschichte ohne Belliphonie betreibt, riskiert, wesentliche Aspekte von Kriegswirklichkeit und -erzählung aus den Augen zu verlieren. Die mediävistische Belliphonie-Forschung untersucht literarische Texte wie den *Waltharius* oder die verschiedenen Versionen der Rolandserzählung und fragt gleichermassen nach den narrativen Funktionen der Belliphonie wie nach ihrem Quellenwert für die Konstruktion der belliphonen Kriegswirklichkeit. Dabei werden moderne Kategorien – wie das Konzept *sonic warfare* – auf ihre Übertragbarkeit für die Kriege des Mittelalters überprüft, um Grenzen und Chancen eines überepochalen Vergleichs auszuloten. Dieses Vorgehen legt Traditionslinien offen und relativiert aus mediävistischer Perspektive manche vermeintliche Neuheit in den Kriegen der Moderne; wichtiger für die Erforschung mittelalterlicher Kriege sind hier aber Anregungen zum Perspektivwechsel: Wenn man Kanonen auch von ihrer Akustik her denkt, ist ihr Einsatz auf den Schlachtfeldern des 14. Jahrhunderts im Sinne von *sonic warfare* anders zu gewichten als bisher. Musikinstrumente spielen in diesem Kontext ebenso eine Rolle, wie bei der Signalgebung und musikalischen Schlachtbegleitung. Hier erweist sich etwa die Annahme, dass Musik sich positiv auf die Moral der Truppe auswirkt, zwischen Mittelalter und Moderne als sehr konstant. Der Klang des Olifanten ermutigt die Franken ebenso wie das Spiel der Spielleute auf dem Schlachtfeld von Worringen die brabantischen Truppen.

Martin Clauss ist Professor für die Geschichte Europas im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit an der TU Chemnitz. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die mittelalterliche Militär- und Lautgeschichte. Er leitet ein DFG Projekt zur Belliphonie: *Der laute Krieg und die Laute des Krieges. Belliphonie des Mittelalters*, vgl. www.belliphonie.de und gemeinsam mit Gesine Mierke ein DFG Netzwerk: *Lautsphären des Mittelalters*, vgl. www.lautsphaeren.de.

Bibliographie

Quellen

BELLAGUET, Louis-François (Hrsg.) (1839): *Chronique du Religieux de Saint-Denys, contenant le Règne de Charles VI, de 1380 à 1422. Tome Premier* (= Collection de documents inédits sur l'histoire de France 1), Paris: L'imprimerie de Crapelet.

JOHANN VON RAVENSBURG (1891): „Vita Bischof Nikolaus“, in: *Das alte Konstanz in Schrift und Stift. Die Chroniken der Stadt Konstanz*, hrsg. von Philipp Ruppert, Konstanz: Münsterbau-Verein, 42–48, (Die Vita ist als Teil der Chronik Gebhard Dachers überliefert).

KOLB, Herbert (Hrsg.) (1974): *Christian Wierstraet. Die Geschichte der Belagerung von Neuss, Faksimile der Erstausgabe bei Arnold the Hoernen Köln 1476*, Neuss: Galerie Küppers.

MÖLLER, Lenelotte (Hrsg.) (2008): *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, Wiesbaden: Marixverlag.

NYS, Ernest (Hrsg.) (1883): *L'Arbre des Batailles d'Honoré Bonet*, Brüssel u. Leipzig: Librairie européenne C. Muquardt.

- VOGT-SPIRA, Gregor (Hrsg.) (1994): *Waltharius. Lateinisch/Deutsch* (= Reclams Universal-Bibliothek 4174), Stuttgart: Reclam.
- WILLEMS, Jan Frans (Hrsg.) (1836): *Chronique en vers de Jean van Heelu, ou relation de la bataille de Woeringen = Rymkronyk van Jan van Heelu betreffende den slag van Woeringen, van het jaer 1288*, Brüssel.
- SCHÄFKE, Werner (1988): „Jan van Heelu, Die Schlacht von Worringen: Nach der Übersetzung von Franz W. Hellegers“, in: *Der Name der Freiheit: 1288–1988. Aspekte Kölner Geschichte von Worringen bis heute. Handbuch zur Ausstellung des Kölnischen Stadtmuseums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 29. 1. 1988 – 1. 5. 1988*, hrsg. von Werner Schäfke, 2. Aufl., Köln: Kölnisches Stadtmuseum, 105–154.
- SINGER, Johannes (Hrsg.) (2016): *Strickers 'Karl der Große'* (= Deutsche Texte des Mittelalters 46), Berlin u. Boston: De Gruyter.
- STEINSIECK, Wolf (Hrsg.) (1999): *Das altfranzösische Rolandslied. Zweisprachig* (= Reclams Universal-Bibliothek 2746), Stuttgart: Reclam.

Literatur

- ANHEIM, Étienne (2020): „La voix au Moyen Âge“, in: *La voix au Moyen Âge: Le Congrès de la SHMESP (Francfort, 30 mai-2 juin 2019)* (= Publications de la Sorbonne. Série Histoire ancienne et médiévale 172), Paris: Éditions de la Sorbonne, 11–31.
- BEHN, Friedrich (1912): „Die Musik im römischen Heere“, in: *Mainzer Zeitschrift* 7, 36–47.
- BENNEWITZ, Ingrid und LAYHER, William (Hrsg.) (2013): „*der âventiuren dôn*“. *Klang, Hören und Hörergemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Wiesbaden: Reichert.
- BERGSAGEL, John (1987): „War in Music in the Middle Ages“, in: *War and Peace in the Middle Ages*, hrsg. von Brian P. MacGuire, Kopenhagen: Reitzel, 282–298.
- BIHRER, Andreas (2005): „Der Kaiser vor Meersburg. Politik und Handlungsspielräume Ludwigs des Bayern in Schwaben, 1330–1338“, in: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* 123, 3–32.
- BOWLES, Edmund A. (Hrsg.) (1987): *Musikleben im 15. Jahrhundert*, 2. Aufl., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- BRAUN, Werner (2016 [1994]): Art. „Battaglia“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15137&v=1.0&rs=mgg15137> [02.11.2020].
- BREITSAMETER, Sabine (2018): „Soundscape“, in: *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, hrsg. von Daniel Morat und Hansjakob Ziemer, Stuttgart: J.B. Metzler, 89–95.
- BURNETT, Charles (2004): „Perceiving Sound in the Middle Ages“, in: *Hearing History: A Reader*, hrsg. von Mark M. Smith, Athens, Ga: University of Georgia Press, 69–84.
- CLAUSS, Martin (2009): *Ritter und Raufbolde. Vom Krieg im Mittelalter*, Darmstadt: Primus Verlag.
- CLAUSS MARTIN (2015): „Krieg der Könige. Monarchen auf den Kriegszügen des Hundertjährigen Krieges“, in: *Der König als Krieger. Zum Verhältnis von Königtum und Krieg im Mittelalter* (= Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien – Vorlesungen & Vorträge 5), hrsg. von Martin Clauss et al., Bamberg: University of Bamberg Press, 223–264.

- CLAUSS, Martin (2019): „Zusammenfassung“, in: *Protokoll Nr. 421 über die Arbeitstagung auf der Insel Reichenau vom 12.–15. März 2019, Thema: „Klangräume des Mittelalters“*, hrsg. vom Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte e.V., 79–87.
- CLAUSS, Martin (2020): „Akustische Kommunikation im Krieg. Die Lautsphäre ‚Belagerung von Neuss‘ in der ‚Histori des beleegs van Nuis‘ des Christian Wierstraet“, in: *Portal Militärgeschichte*, http://portal-militaergeschichte.de/clauss_neuss [15.01.2022].
- CLAUSS, Martin et al. (Hrsg.) (2020): *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille*, Köln: Böhlau.
- DAUGHTRY, J. Martin (2015): *Listening to War. Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, New York: Oxford University Press.
- DOWNEY, Peter (2009): „The Renaissance Slide Trumpet. Fact or Fiction?“, in: *Instruments and Their Music in the Middle Ages*, hrsg. von Timothy J. McGee, Farnham, Surrey: Ashgate, 383–390.
- ERDMANN, Hanna (1993): „Olifant“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, Stuttgart: Metzler’sche Verlagsbuchhandlung, Sp. 1397–1398.
- FRITZ, Jean-Marie (2000): *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris: Champion.
- GOODMAN, Steve (2010): *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, Mass: MIT Press.
- GUYOT-BACHY, Isabelle (2003): „Cris et trompettes. Les échos de la guerre chez les historiens et les chroniqueurs“, in: *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, hrsg. von Didier Lett und Nicolas Offenstadt, Paris: Publications de la Sorbonne, 103–115.
- GRANT, M.J. und PAPAETI, Anna (Hrsg.) (2013): „Music and Torture / Music and Punishment“, in: *The World of Music* 2/1, special issue.
- HABLOT, Laurent und VISSIÈRE, Laurent (Hrsg.) (2016): *Les paysages sonores au Moyen Âge et à la Renaissance*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- HAUG, Arthur (2004): „Die Zikade im ‚Waltharius‘. Bemerkungen zum Autor und zum Publikum“, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 39, 31–43.
- HÖFELE, Bernhard (2016 [1997]): Art. „Militärmusik: Feldmusik im Mittelalter“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14768> [02.11.2020].
- JARDIN, Étienne (Hrsg.) (2016): *Music and War in Europe from the French Revolution to WWI*, Turnhout: Brepols.
- KNIGHTON, Tess und MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (Hrsg.) (2018): *Hearing the City in Early Modern Europe*, Turnhout: Brepols.
- KORTÜM, Hans-Henning (2010): „Roncevalle, Battle of“, in: *The Oxford Encyclopedia of Medieval Warfare and Military Technology*, Bd. 3, Oxford: Oxford University Press, 195–196.
- KRAGL, Florian (2020): „Dilatatio materiae? Heldensage latein im ‚Waltharius‘“, in: *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 5, 267–313.

- LEHNART, Ulrich (1994): *Die Schlacht von Worringen 1288. Kriegführung im Mittelalter. Der Limburger Erbfolgekrieg unter besonderer Berücksichtigung der Schlacht von Worringen 5.6.1288*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Afra-Verlag.
- MAUSFELD, Rainer (2010): „Folter ohne Spuren. Psychologie im Dienste des ‚Kampfes gegen den Terrorismus‘“, in: *Wissenschaft & Frieden* 1, 16–19.
- McGEE, Timothy J. (2009): „Introduction“, in: *Instruments and Their Music in the Middle Ages*, hrsg. von Timothy J. Mc Gee, Farnham, Surrey: Ashgate, XIII–XXV.
- MEYER, Werner (1998): „Der Stier von Ure treib ein grob gesang. Fahnen und andere Feldzeichen in der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft“, in: *Information, Kommunikation und Selbstdarstellung in mittelalterlichen Gemeinden*, hrsg. von Alfred Haverkamp, München: R. Oldenbourg, 201–235.
- MISSFELDER, Jan-Friedrich (2018): „Geschichtswissenschaft“, in: *Handbuch Sound: Geschichte – Begriffe – Ansätze*, hrsg. von Daniel Morat und Hansjakob Ziemer, Stuttgart: J.B. Metzler, 107–112.
- MISSFELDER, Jan-Friedrich (2017): „Wisse, was zu hören ist. Akustische Politiken und Protokolle des Hörens in Zürich um 1700“, in: *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, hrsg. vom Netzwerk Hör-Wissen im Wandel, Berlin und Boston: De Gruyter, 289–304.
- MISSFELDER, Jan-Friedrich (2012): „Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38, 21–47.
- Netzwerk Hör-Wissen im Wandel (Hrsg.) (2017): *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, Berlin u. Boston: De Gruyter.
- MORAT, Daniel (2011): „Zur Geschichte des Hörens. Ein Forschungsbericht“, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 51, 695–716.
- MORAT, Daniel und ZIEMER, Hansjakob (Hrsg.) (2018): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- MÜLLER, Jürgen (2011): „‘The Sound of Silence’. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens“, in: *Historische Zeitschrift* 292, 1–29.
- MURRAY, Alan V. (2011): „Musik und Krieg im Mittelalter“, in: *Musica. Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters*, hrsg. von Vera Minazzi, Freiburg im Breisgau u. a.: Herder, 174–177.
- NAMORATO, Michael V. (2000): „A Concise History of Acoustics in Warfare“, in: *Applied Acoustics* 59/2, 101–135.
- PINCH, Trevor und BIJSTERVELD, Karin (2012): „New Keys to the World of Sound“, in: *The Oxford Handbook of Sound Studies*, hrsg. von Trevor Pinch und Karin Bijsterveld, Oxford: Oxford University Press, 3–36.
- SCHAFFER, Raymond M. (2010): *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Mainz: Schott.
- SCHAFFER, Raymond M. (1994): *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vt: Destiny Books.
- SCHAFFER, Raymond M. (Hrsg.) (1977): *Five Village Soundscapes*, Vancouver: ARC.
- SCHWINDT, Coronado und RODRÍGUEZ, Fabián (2017): „La intersensorialidad en el Waltharius“, in: *Cuadernos medievales* 23, 31–48.
- SMITH, Bruce R. (1999): *The Acoustic World of Early Modern England. Attending to the O-Factor*, Chicago: University of Chicago Press.

- SMITH, Mark M. (2018): „Krieg“, in: *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, hrsg. von Daniel Morat und Hansjakob Ziemer, Stuttgart: J.B. Metzler, 391–395.
- SMITH, Mark M. (2015): „Sound – So What?“, in: *The Public Historian* 37/4, 132–144.
- SMITH, Mark M. (Hrsg.) (2004): *Hearing History. A Reader*, Athens, Ga: University of Georgia Press.
- SMITH, Mark M. (2002): „Of Bells, Booms, Sounds, and Silences. Listening to the Civil War South“, in: *The War Was You and Me: Civilians in the American Civil War*, hrsg. von Joan E. Cashin, Princeton: Princeton University Press, 9–34.
- STOCKMANN, Erich (1979): „Funktion und Bedeutung von Trommeln und Pfeifen im deutschen Bauernkrieg 1525/26“, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 21, 105–124.
- TERRAHE, Tina und WAGNER, Daniela (2022): „Souveränes Schweigen, zorniger Schall. Zum klanglichen Potenzial der Rolandserzählung in Text und Bild“, in: *Akustische Dimensionen des Mittelalters. Methoden, Begriffe, Perspektiven* (= Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 27), hrsg. von Martin Clauss und Gesine Mierke, Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 12–50.
- VISSIÈRE, Laurent (2016): „Paysage sonore de la ville assiégée“, in: *Les paysages sonores au Moyen Âge et à la Renaissance*, hrsg. von Laurent Hablot und Laurent Vissière, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 43–60.
- WENZEL, Silke (2018): *Lieder, Lärmen, ‚L’homme armé‘. Musik und Krieg 1460–1600* (= Musik der Frühen Neuzeit 4), Neumünster: von Bockel Verlag.
- WILLIAMS, Gavin (Hrsg.) (2019): *Hearing the Crimean War. Wartime Sound and the Unmaking of Sense*, New York: Oxford University Press.

Art Forms in Crisis: The Role of Songs and Visual Artworks Created in Response to the #EndSARS Protests in Nigeria

Talatu Onkala Adiwu, University of Maiduguri¹

DOI: [10.36950/sjm.39.2](https://doi.org/10.36950/sjm.39.2)

Keywords: Crisis, Protests, #EndSARS, Nigeria, Music, Visual Artworks

Abstract: *This article identifies the place, role and relevance of art during the #EndSARS² protests in Nigeria in 2020 and seeks to embark on a critical analysis of selected songs and visual artworks that were created either as a form of solidarity with the movement or as alternative means of expressing the demands of the #EndSARS protesters. The basic assumption here is that conflicts have a broad degree of influence on the overall psyche of a community, leading to significant social changes and global effects. The article looks at the role of art in a variety of crisis situations connected to the #EndSARS protests. Based on several sampling systems, the author selected songs and visual artworks from nationally and internationally notable artists from Nigeria and the diaspora, such as Chike, Dice Ailes, Laolu Senbanjo, and Ayodeji Adegroye to show how these artists and their work have shaped the socio-political climate of Nigeria and to analyze what psychological and creative impact this art has had on individuals during and after the protests.*

Introduction

The rise of the #EndSARS protests in 2020 was abrupt, taking both the government and citizenry of Nigeria by surprise. Even though the events and situations that gave birth to the crisis had long been in existence, they had remained unaddressed in any way deemed satisfactory by the citizenry. As the protest grew in momentum, so did the efforts to end it. While pressures mounted nationally and internationally against the Nigerian government to give in to the demands of the protesters in the hopes of averting further conflict, several celebrities and artists showed their support to the Nigerian youth in diverse ways. Some tweeted; others created and released songs, poems, paintings, videos, short documentaries etc. as their individual forms of protest or demonstrations of support.

As an observer and participant of the protests, the author saw things happen first hand. Following the culmination of events that led to the protests, the time came for a critical examination of these events, at least in part. Thus, the author embarked on research to explore areas that held interest in relation to the arts as a viable tool in crisis situations. This research revealed that a significant number of artists had not only physically participated in the protests but had brought their creative talents to the creation of art forms that bear testament to the events of #EndSARS. It revealed also that a majority of these artistic forays gained momentum after the Lekki Tollgate incident. Using first-hand knowledge in combination with random and purposive sampling techniques, the author identified a selection of artworks and songs that best represented the spirit and ideology of the #EndSARS protests. First, random sampling was applied with a search on internet and music platforms revealing that a significant amount

1 Author's email address: adiwutalatuonkala@gmail.com.

2 In this article SARS stands for the Nigerian unit called Special Anti-Robbery Squad, not to be confused with the SARS-CoV-2 (severe acute respiratory syndrome coronavirus type 2). The # symbol refers to the Twitter activity connected to the protests.

of audio-visual material emerged in solidarity to the #EndSARS movement. In a second step purposive sampling technique allowed the author to narrow down the selection of available material to some examples best illustrating the specific purpose of this discourse. Materials both audio and visual were selected based on a set of preconceived criteria. For example, they had to:

- directly reference the #EndSARS protests
- refer either in part or in total to the long-standing atrocities of the SARS unit of the Nigerian Police force
- refer in part or fully to the Lekki Tollgate shooting
- address the cries of the Nigerian youth
- call out the ongoing corruption and hypocrisy within the Nigerian Government and Police Force

On the basis of these and further criteria this article questions the role of audio-visual materials as instruments in the fight for justice, as well as tools for the propagation of systems of governance suited to the Nigerian situation. The contents of the selected songs and visual art works were analyzed to evaluate patterns in words, phrases, slangs, images, motifs etc. to identify references within the selected pieces to shared ideologies that the protest was built upon. Based on identified patterns within the selected content, the author offers interpretations of underlying meanings that highlight the struggle of the Nigerian youth in relation to police brutality and failed governing systems. With this approach, the author was able to identify a wide variety of elements, phrases, words, motifs, and symbols within the selected works under analysis, that specifically embody the #EndSARS protests.

Using reconstructions of subjective and lived experiences of the #EndSARS protests, the author embarks on a process that analyzes the elements embedded within the selected materials with a view of making meaningful inferences regarding the protests and the political situation in Nigeria. This article also looks at the artistic activities that emerged during and after the protests either in remembrance or in honour of those who participated and lost their lives in the protests. The author considers the selected songs and visual artworks that were created as result of the aforementioned activities with the aim of critically analyzing and establishing the relevance of the works to the overall political situation. Further aspects of this article include information on the background to the #EndSARS protests, a review of protest art forms in Nigeria, and a detailed analysis of selected #EndSARS artworks.

Background to the #EndSARS Protest

The reason for the rise of the #EndSARS protests, which grew to become a movement, is tied to reports of the unsavoury actions and activities of the Special Anti-Robbery Squad (SARS) of the Nigerian Police Force (NPF). The special squad charged with the responsibility of handling cases involving armed robberies, kidnappings and other crimes considered complex, has over the years been repeatedly accused of acts of unchecked violence. These involve extortion, systematic torture, unlawful detention and imprisonment of civilians especially in the southern and eastern areas of the country. Reports abound on how SARS operatives have over the years participated actively in the ill-treatment, unwarranted punishment, and stereotyping of young Nigerians, as well as the forceful extortion, physical and sexual harassment and concealed killings of apprehended suspects in their custody.

The movement – decentralized in nature – called for the immediate dissolution of SARS and demanded that the members of the squad be subjected to investigations and brought to justice over their long period of recorded abuses. After a two-year hiatus, the movement started to react around October 2020, following increasing witness accounts of violent abuses by victims of the squad's activities. These new and very disturbing revelations together with a video of some SARS officers appearing to

shoot a young man are considered to have been the final push for the movement's awakening.³ This led to a mass demonstration across major cities of the country made more ferocious by unceasing outrage on social media.

Reports indicate that an estimated 28 million tweets bearing the hashtag #EndSARS were accumulated on Twitter alone.⁴ Massive solidarity protests, tweets and demonstrations by Nigerians in diaspora together with efforts by sympathizers also took place in line with the primary protests taking place in Nigeria. The protests, largely patronized by the younger demographic group of Nigeria's population, grew to include demands for accountable governance and an end to corruption and impunity.

With the renewed protests, which began in earnest on 11 October 2020, the Nigerian Police Force (NPF) once again announced the disbandment of the SARS unit with the promise of subjecting its members to a psychological evaluation as well as setting up a committee to investigate the reported actions of the squad members with immediate effect. Though this move was accepted and deemed a small victory by some of the protesters, the majority noted accurately that similar announcements had been made in the previous years (2017–2019) just to pacify the public without the promises being carried out. Accusations were made by the protesters against the government, stating that it merely planned to reassign the offending squad members to medical centres rather than disband, investigate and evaluate them as the protesters demanded.

In an online article, published 11 October 2020, Niyi Ademoroti⁵ captured the concerns of the protesters succinctly by laying bare the consistent whitewashing of the SARS squad by the NPF with backing from the Federal Government of Nigeria (FGN). Ademoroti aligned his thoughts with those of Omonobi and Erunke⁶ and Salaudeen⁷ thus:

The protests of young Nigerians have yielded some results: The NPF has announced that the Special Anti-Robbery Squad (SARS) is being dissolved. [...] It is stuff to rejoice to-except, wait, did you read the caveats? The '5 Things to Know about the Dissolution'? states a couple of ways this 'dissolution' will take place. It says these officers will remain with the NPF, redeployed to other Police commands and formations and units. It isn't stated expressly what commands and units and formations these men who kidnap, assault and kill citizens will be assigned to, but it is possible, since they will remain with the Police force, that they will remain on our streets, able to continue to kidnap, assault and kill Nigerians.⁸

Ademoroti's explicit deconstruction of the "caveats" contained in the Inspector General of Police (IGP) statement at the press release served its purpose; which was to enlighten the protesters of the government's plans to bury their "reasonable demands" in political hogwash and indirectly kill the momentum of the demonstrations. This, as expected, was not well received by the protesters and their sympathizers in the diaspora. The protests continued in earnest with the protesters converging and blocking the Lekki Toll Gate in Lagos, Nigeria. This blockage of a major commercial expressway that links the island with the mainland was considered a major economic blow by the protesters on the Federal Government of Nigeria (FGN). In order for the FGN to regain control of a fast-escalating situation, a hasty dusk until dawn curfew was imposed in the major cities in which the protests were going on. As expected, the curfew was ignored by the protesters and the Nigerian government resorted to the use of "violent repression including the killing of protesters".⁹

The actions of the FGN against the protesters led to a violent escalation of a previously peaceful and well-coordinated demonstration. Mass destruction of government and private property, killings of more

3 *Impunity and Corruption 2020*.

4 YOMI 2020.

5 Niyi Ademoroti is a reporter and writer for the popular Nigerian blog *BellaNaija*, which is best known for their coverage of society weddings, music performances and trending styles.

6 OMONOBI and ERUNKE 2017.

7 SALAUDEEN 2017.

8 ADEMOROTI 2020.

9 ADEDIRAN 2020.

civilians and several police officers alongside massive arrests and unlawful detention of civilians ensued. Several foreign governments and celebrities worldwide called on the Nigerian government to find a peaceful means of resolving the escalating crisis without the use of force – all of which were ignored.

On the night of 20 October 2020, at about 6:50pm, members of the Nigerian army opened fire on peaceful #EndSARS protesters gathered at the Lekki tollgate Lagos-Nigeria. Reports by Amnesty International (2020) indicate that 12 protesters were killed during the shooting.¹⁰ However, eyewitness accounts insist that the number of those killed were much higher than reported. Claims that some of the bodies were thrown in the water are further given credence by the many reports of missing persons that had been at the protests.

The Rise of Nigerian #EndSARS Protest Art

As the protests grew, so did the spontaneous outbursts and releases of multidimensional talent and energy. The #EndSARS protests not only invaded the social and political consciousness of the country's citizens, especially the young generation, but also illuminated the activist spirit of the majority of its public figures. As the protests continued to gain momentum, it encouraged artists of different genres to identify with the cause and accordingly express themselves through music, performance, photography, drawings, paintings, sculptures and other forms of art. The inflow of creativity helped significantly in increasing, preserving, commemorating and celebrating the spirit of the protest across media platforms both artistic and social. Even as more killings were taking place, the efforts of musical activists such as Fela Anikulapo Kuti (1938–1997) and Majek Fashek (1963–2020) were revived by contemporary afro-pop stars such as Burna Boy, Dice Ailes, Davido, Rudeboy, DJ Switch, 2Baba and many others. Furthermore, visual artists like Victor Odiba, Ayodeji Adegoroye, Laolu Senbanjo, Olu Oguibe, and Victor Ekpuk also rose to the occasion by emulating the fallen activists even as their lives were threatened.

In addition to the national afro-pop music stars and visual artists, the #EndSARS protests, protesters and their demands, also gained immense international coverage from the conventional media and even more so via social media platforms with Twitter being the preferred channel of transmission. The protests started to enjoy heavy patronage from celebrities both on the national and international fronts. International celebrities that identified, sympathized, empathized and supported the movement include Beyoncé, Nicki Minaj, Rihanna, John Boyega, Estelle, Trey Songz, Chance the Rapper, Kanye West and many others. Beyoncé tweeted:

I am heartbroken to see the senseless brutality taking place in Nigeria. There has to be an end to SARS. We have been working on partnerships with youth organizations to support those protesting for change. We are collaborating with coalitions to provide emergency healthcare, food and shelter. To our Nigerian sisters and brothers, we stand with you.¹¹

Nicki Minaj also tweeted her support and stated that, she was praying for the young Nigerians who stood their ground against police brutality and bad governance in the country.¹² Rihanna, an international music star, posted on her official Instagram handle, praising the protesting Nigerians for their courage despite the tough times thus:

I can't bear to see this torture and brutalization that is continuing to affect nations across our planet. It is such a betrayal to the citizens, the very people put in place to protect are the ones we are most afraid of being murdered by. My heart is broken for Nigeria man!! It is unbearable to watch!¹³

While the support of international celebrities was noted to have had a significant impact on the moral of the protesters, it was the actual participation by Nigerian celebrities such as actors, music stars,

10 *Amnesty International* 2020.

11 BEYONCÉ 2020; see also BAMIDELE 2020.

12 BAMIDELE 2020.

13 BAMIDELE 2020.

social media influencers, entrepreneurs, prominent business people, religious and public figures that maintained the momentum of the protests. Celebrities such as Falz, Wizkid, Tiwa Savage, Davido, Anthony Joshua, Odion Ighalo, Burna Boy, Fireboy DML, Rema, Don Jazzy, Olamide, Chike, Kate Henshaw and many other public figures showed their support and strong desire for the government of Nigeria to agree to their five-point demands on the dissolution of the SARS.¹⁴

The aforementioned personalities physically participated in the daily marches, providing the protesters with the much-needed amenities and extending solidarity for the general efforts and vision of the movement.¹⁵ After the Lekki massacre mentioned above, the actions of several celebrities took a different turn. Alternate avenues began to be explored, such as the massive release of single tracks and visual artworks created in honour of the victims of the shooting or as alternate forms of generally criticizing the Federal Government of Nigeria for their action against the protesters.

Many artworks and songs were released during and after the #EndSARS protest; in this article therefore, the use of purposive sampling¹⁶ was employed to select two songs and two visual artworks to be critically analyzed here. The songs and artworks under review were specifically selected based on relevance to #EndSARS protests, meaning that songs or visual artworks that did not clearly relate to the protest in either their lyrics or their use of elements and symbols were not considered. The intention of the author is to dissect, in a critical manner, the lyrics of the songs and the elements and symbols within the visual artworks with the aim of identifying their relevance to the #EndSARS movement and the overall political landscape of Nigeria.

Analysis of Two Songs Created in Response to the #EndSARS Protests

Example I. "20.10.20 (Wahala Dey)" by Chike

Mr Speaker we need to address certain people
 The Nigerian youth social media
 Yes though good has it's negative impact
 Let me first thank you for condemning the wanton killing and carnage that happened at Lekki
 When I went through the comments I could not believe it the curses the abuses from children

You don win election
 So you don't care anymore
 29 million you be senator
 You don de match us oh
 But you say make we no talk oh
 Say make police no de shoot us
 But you bring soldier

14 The organizers of the #EndSARS protest had submitted a five-point demand or agenda on how they wanted the SARS unit of the Nigerian Police Force to be handled by the Federal Government of Nigeria. See *The Cable* 13.10.2020. The 5-point demands of the protesters were as follows: 1) Immediate release of all arrested protesters; 2) Justice for all deceased victims of police brutality and appropriate compensation for their families; 3) Setting up an independent body to oversee the investigation and prosecution of all reports of police misconduct (within 10 days); 4) In line with the new Police Act, psychological evaluation and retraining (to be confirmed by independent body) of all disbanded SARS officers before they can be redeployed; 5) Increase police salary so that they are adequately compensated for protecting lives and property of citizens.

15 This statement is made based on the author witnessing the said participation by the celebrities during the protests both online through social media feeds and in news reports.

16 As a participant of the protests, I spent a lot of time following the participation of certain artists and their actions during and after the protests. It was during these observations that I discovered that a number of them had released songs or created artworks that honoured those who died, participated in the protest or in commemoration of the Lekki tollgate massacre. I discovered that while certain songs or works claimed to be #EndSARS inspired, the lyrics or the elements bore little or no reference to the movement. Hence the conscious choice to go through as many as possible and settle for the ones that bore more significant elements of the #EndSARS movement in both lyrics and symbols used in expression. This conscious and deliberate process informed the use of the purposive sampling technique.

Wahala dey ah ah eh ah
If you no know
Wahala Dey ah ah eh ah
Them de kill us
Wahala dey ah ah eh ah
If you no know
Wahala dey ah ah eh ah
Them de kill us
Soro soke wahala dey

They said this all started behind reports that the Cctv cameras
And all the lights of the scene where put off
And then the security operatives fired shots
Resulting in people scampering to safety

Oga Fashola with the camcorder
People don die and they wan code am
Na only God know who go settle the matter
Cos I don't know where the country dey waka
Na who die next shey na me or my brother
Na how wey u think sey we no reach to para
Who give the order to shoot us all
Who give the order to kill us all
Wahala dey ah ah eh ah [...]
People having the effrontery to enter an Oba's palace hold his staff of office
Culture is gone
Mr Speaker in the next five years
There will be no Nigeria¹⁷

Chike-ezekpeazu Osebuka popularly known as Chike is an Afro-pop/Soul singer in Nigeria who was an active participant in the #EndSARS protests. Following the Lekki tollgate massacre many contemporary music stars such as Burna boy, Orezi, Dice Ailes, Dwin the Stoic, Efe Orika wrote and released songs in remembrance and honour of the victims, and also as an outcry against the massacre that forcefully shut down the #EndSARS protests.

For the first nineteen seconds of the song “20.10.20 (Wahala Dey)”, one hears an excerpt of the voice of lawmaker Desmond Oluwashola Elliot, a member of the Lagos state House of Assembly, Surulere Constituency (see lyrics above). The recording of the speaker is passionately advocating for the bill to regulate social media in Nigeria as well as disparaging the actions of the young Nigerians during the protests and calling them “children”. This speech, which later found its way to the internet, earned him so much criticism and backlash that he was forced to apologize for his actions after initially denying them.¹⁸

After the recording fades into the background, the song's opening verse follows immediately. This opening verse draws attention to political leaders such as Elliot, who, after having won their elections, tend to immediately forget their electorates. Chike sings: “you don win election/so you don't care anymore”. These two lines are in reference to the frequently echoed complaints of constituents after every election. The next line, which states: “29 million, you be senator”, is a continuation of the ongoing criticism of the leaders of the Nigerian nation. Here, Chike specifically mentions the federal government's allocation of unreasonable sums of money to its legislators – in this case, 29 million naira – as monthly enumeration for senators; an amount, which the lawmaker's electorates neither see nor feel the impact of. The first three lines of verse 1 directly address the growing greed of Nigerian leaders and their lack

¹⁷ CHIKE 2020a; [music video link](#).

¹⁸ *BellaNaija* 2020b.

of empathy towards their country people. Even though this slight is non-specific, one can assume it is an indirect affront to Elliot, his actions and his colleagues, who are criticized for such characteristics. Lines 4–7 of the same verse revert to the focus of the song, which is the Lekki tollgate massacre. Chike sings: “you don de match us oh/but you say make we no talk oh”. The words in these two lines imply that the government has consistently trampled rights of its citizens, especially that of the young Nigerians, all the while expecting silent compliance to the abuse of power and corruption. The use of Nigerian pidgin gives the words more meaning as many of the nuances behind and between such words could easily be lost. The underlying meaning between the words indicates or points towards the government’s prevalent practice of covering up their mishaps. Here Chike implies that this time it just might not work.

Line 6 and 7 address the shooting itself: “say make police no shoot us/but you bring soldier”. Chike references the events leading to the shooting where the government had ordered the police to stand down. Such orders served to embolden the protestors who would be shocked by the actions that followed. Line 6 implies in an understated manner that the order for the police to stand down in line 5 was in fact deliberate so as to allow the military (soldiers) unfettered access to the protestors. Chike’s insinuation is that the shooting that took place was in itself a premediated action by the government whose purpose was to quell the uprising and the increasingly bold young protestors.

Wahala is street slang for “trouble”. This trouble could be of many sorts and could come about through dynamic circumstances. Chike’s repetitive use of “Wahala Dey” here means that “there is a lot of trouble”. The chorus (is) in form of a public announcement, a call to renew awareness of the circumstances surrounding the ongoing protest. Chike delivers the lyrics in a tone that suggests he is trying to inform his listeners and those who may be unaware that such things are happening. Lines 1, 3, 5, 7 and 10 of chorus repeat the announcement of “Wahala Dey (ah ah eh ah)”. This is accompanied by the rhythmic delivery of “if you no know” (line 2 and 6 of the chorus) “them they kill us” (lines 4 and 8). The chorus closes with the popularized #EndSARS protest motto “Soro Soke” which is a call to “speak up”. As implied by the phrase “Soro Soke”, the chorus draws the attention of the listener to the fact that young people are being killed for standing up for their rights and the call is for the listener to “Soro Soke” i. e. speak up on their behalf.

A second audio recording is inserted here just before the second verse opens up. The voice of an unidentified reporter or news agent is heard narrating the events leading up to the shooting at the Lekki tollgate. The voice narrates thus: “Before the shootings started, we heard reports that the CCTV cameras and the lights at the scene were put off and the security operatives fired shots resulting in people scampering to safety.” This narration, delivered alongside the rhythmic and soulful beats of the song, add to the sorrowful tone of the event. To enhance the desperate nature of the situation, towards the end of the narration, actual sounds from the shooting are mixed into the opening of verse 2.

Verse 2 is made of 8 lines that narrate the events following the shooting. Whereas Chike is vague in his accusations in verse 1; he becomes specific in line 1 of verse 2 by calling out the dubbed hypocrisy of the Federal Minister of Works and Housing Babatunde Fashola. Fashola, on a security inspection committee of the shooting site, claimed to have sported a carefully placed camcorder that had somehow survived the intense scramble on the night of the shooting.¹⁹

Line 2 of verse 2 indicates the desire and attempt to cover up the killings. It states: “people don die and they wan code am”. Chike returns to his earlier vagueness but perhaps not deliberately this time. The phrase “They wan code am” translates as “They want to cover it up”. The use of “they” suggests the anonymity of those behind the shooting – anonymity that remains even at the time of writing this article.

¹⁹ After the Lekki tollgate shooting the Federal Government of Nigeria constituted a committee charged with inspecting the site of the shooting and reporting back to the president. Fashola was a key member of the committee. It was during the said inspection that Fashola was reported to have found the camcorder containing video evidence of what happened during the shooting. This earned him (Fashola) severe backlash on social media platforms and his “inspecting/detective skills” became memes.

This line is followed by the satirical references to Fashola's acclaimed discovery of the camcorder because it is widely believed that the government of Nigeria filmed the shooting and deliberately left the evidence there to support their premeditated cover-up. This assertion however, remains an assumption and is currently unproven.

A further fact is enshrined by the words in line 3 of verse 2: "na only God know who go settle the matter". The lyrics here imply that, there is no hope of knowing the truth of the situation, nor is there any hope of justice being served concerning the killings of protesters. Hence, Chike's melodic transfer of the "matter" to God who he (Chike) believes is the only one qualified to appoint who will judge and "settle the matter". Chike's reasoning is not baseless as he states in line 4 of verse 2, "cos I don't know where the country waka". This means that he (Chike) "does not know where the country is leading to". This appears to the author a typical response by Nigerians, who are frequently at a loss for how to act or respond to some of the actions and decisions of their leaders. Hence the "over" dependence on God may be understood as a coping mechanism in response to the dire situation or a desperate cry for God to intervene.

This desperation is captured in lines 5–6 of verse 2, "Na who dies next, shey na me or my brother/ Na how wey you think sey we no reach to para". These two lines reflect that no one knows who will die next. It could be a brother or Chike himself. The following line is both a question and a statement of surprise and shock as to how Nigerians have maintained their sanity under these circumstances. "Para" refers to a complete loss of one's self-control; it may be seen as a mental breakdown of some sort. One may view the protesters as group 'para', a generation's loss of control or even a crescendo to a long overdue outburst. The final two lines of the second verse pose the million-dollar question: "Who give the order to shoot us all/ who give the order to kill us all." This is a question that remains unanswered to this day. The song ends with Desmond Elliot's voice predicting that in the "Next Five Years there will be no Nigeria".

The overall theme of the song is centred on the calculated distortion of facts by the political elect with specific regards to the attempted cover up of the #EndSARS shooting. The title of the song is a means of ensuring and enshrining the event. It is a way of making sure that what happened will never be forgotten. The sub-title of "Wahala Dey" is a reminder to the Nigerian youth of the problems that need to be addressed.²⁰

Example II. "No One" by Dice Ailes (Shasha Damilola Aleshinloye)

Eeyyah eh
 O dun mi
 E get as e dey do me
 Let's say hello
 O dun mi yeah yeah

Shey na like this we go dey dey now
 Young man smile police man frown
 Na why SARS shoot a young man down
 Young man down police man smile
 You take my vote and give me hope
 When time come you let man down

Hopes so high
 When I look around I see no one no one oh
 You take my vote and give me hope
 When time come you let man down

²⁰ CHIKE 2020b.

Hopes so high
 When I look around I see no one no one oh
 No one dey my side no one oh
 No one dey my side no one oh [...]

For this life we gats harmonize
 Killin' brother man how you dey sleep for night
 Touchin' sisters make tears drop from our eyes
 This kind hate and prejudice we gats minimize
 Oh Lord see the things dem dey normalize
 For the whole wide world we gats humanize
 This our humanity oh we gats something nice
 Love and peace and harmony we gats exercise
 Make mankind fit open eyes
 Black skin black skin
 White skin white skin
 All skin say na human skin
 Black race black race
 White race white race
 All race say na human race
 Black skin black skin
 White skin white skin
 Brown skin say na human skin
 All race all race
 Every race every race
 All race say na human race
 Shey na like this we go dey dey now
 Black man smile white man frown
 So white man shoot a black man down
 Black man down white man smile
 You take my vote and give me hope
 When time come you let man down

Hopes so high
 When I look around I see no one no one oh
 You take my vote and give me hope
 When time come you let man down
 Hopes so high
 When I look around I see no one no one oh

No one dey my side no one oh
 No one dey our side no one oh [...]²¹

Dice Ailes is a singer, songwriter and rapper who was an active participant in the #EndSARS protests. He followed in the footsteps of many fellow music artists by releasing the single track "No One", also in October 2020. The song was dedicated to "the recent events happening in Nigeria and the initiative that has been taken to #EndSARS".²² Dice Ailes is quoted as saying upon the release on the single track "No One":

This stands as a reminder that this movement concerns each and every one of us. As we actively continue to amplify this injustice in our country and other parts of the world, let us remember that no one stands alone. No matter our differences, we are stronger together.²³

²¹ AILES 2020; [audio link](#).

²² *BellaNaija* 2020a.

²³ *BellaNaija* 2020a.

Tomiwa (a columnist with the online music platform *tooxclusive.com*) posits that, “No One” is the singer’s view on “how he sees no one by his side when oppressions and brutality comes”.²⁴ Dice Ailes advocates for the spirit of “unity and harmony; sharing that our skin colours, religions, tribes and cultures shouldn’t continue to factor the human division”.²⁵ The lyrics in lines 6–9 “Shey na like this we go dey dey now [...]” cleverly frame the seeming pleasure that the SARS officials have in seeing their victims suffer. Ailes in his typically understated and gentle vocals illuminates the fact that there is no justification for the shooting and killing of these young men and women by the police officers. Ailes follows Chike’s lyrics in calling out the politicians, though in a less scathing tone. His simple statement in lines 10–13 “You take my vote and give me hope [...]”, directly confronts the leaders for not living up to their promises.

Whereas Chike’s song “20.10.20 (Wahala Dey)” centres on the Nigerian situation, Dice Ailes not only focuses on #EndSARS, but also addresses in lines 23–31: “This kind hate and prejudice we gats minimize [...]”, the worldwide Black Lives Matter movement, which was happening concurrently. The lyrics clearly suggest the need for listeners to strive for one race, look after each other, reduce and eliminate all forms of hate, persecution and prejudice. Dice Ailes “No One” is a call to ‘humanize’ the world. The lyrics relay strongly the artist individual belief and desire for the exhibition of inexhaustible strength, conviction, love, harmony and unity in times of adversity. The vocals attest to the artist’s personal development of his moral nature amidst the #EndSARS tribulations, setting himself and his fellow community on a hopeful path to a better future.

This author contends that the arts, in this case music, possess expansive and immeasurable power of change. Regarding the above postulation, Ikeda channels the “reminiscences” of Vincent Harding on the relation of songs and how they “provided solace and sustenance for those involved in the US civil rights movements”.²⁶ Ikeda quotes Harding thus:

I often think that the power of those songs was in the courage they gave people. Sometimes people would be in dangerous situations and would be singing, ‘We are not afraid. We are not afraid.’ In fact, they were often trembling with fear, but what they were singing about was their determination to not let fear overcome them. They meant, ‘We are not going to let fear conquer us. We are not going to let fear stop us.’²⁷

The exposition provided by Ikeda aligns with the function of songs such as “20.10.20 (Wahala Dey)” and “No One”. These songs served as a source of encouragement, hope and faith that people held on to while going through the horrors of the #EndSARS movement and thereafter.

Analyzing Two Visual Responses to the #EndSARS Protests

Example III. “Lone Flag-bearer”

A writer for the *National News* narrates thus: “On October 1st last year, a young man hoisted a pole bearing the Nigerian flag above his head and set off on a quiet protest.”²⁸ The photograph, a candid shot taken in October 2020 by Ayodeji Adegroye, a photography enthusiast, shows as its main focus a lone male figure dressed in a bumper jacket, dark bucket hat, and black oversized pants. The figure is captured standing tall and defiant on a police traffic stand, hoisting two flags attached to a slender pole. The first flag, which is all white, has been painted with the hashtag #END SARS, with an X on the right-side corner in what appears to be black ink. The second is the Nigerian flag. Both flags are caught

24 TOMIWA 2020.

25 TOMIWA 2020.

26 IKEDA 2015: XVI.

27 IKEDA 2015: XVI.

28 ABASS 2021.

flowing strongly in the wind. Below is a group of protesters all backing the camera but facing the Flag-boy, standing high up on a commandeered police booth.



Fig. 1. "Lone Flag-bearer", 2020, Photograph by Ayodeji Adegrooye.

Flagboy, as the figure in the photo came to be referred to by thousands of people participating physically and online in the #EndSARS protests, had previously been engaged in his own solitary protest; carrying the flag up and down his street in Lagos state, Nigeria. His solitary protest may have been a bid to draw more attention to the #EndSARS movement against the police squad's reign of brutality. Flagboy's continuous parade was in line with the ongoing protests that had recently received renewed vigour in 2020, both online and on several streets in many states across the country.

Flagboy's rigorous participation in the protest elevated him to a symbolic level. For those physically participating in the protest on the streets of Lagos, Flagboy became the directional symbol for the protesters, a source of inspiration and a driving force for the overall tempo of the ongoing protest. While for those participating online, his picture-image as shown in the link above and taken by Adegrooye, served as a mark that indicated a political leaning in terms of the protests.

Flagboy's position or symbolic status during the protest was not lost on him as he states in an interview: "The flag was what everybody followed, so my duty was to stir up the flag in the direction we are going. So, if I leave a location and go to another everyone follows."²⁹ It was in his capacity as the protests' compass that he climbed the top of a police security booth to wave his flag with audacity. Flagboy continues his narration thus: "I had to climb that stand so that everybody around the neighbourhood,

²⁹ ABASS 2021.

even those that were not protesting and those that were, could see what we were doing.”³⁰ This became his daily purpose for the period of protests: to be present and to stand at the highest point in the protest location, with the aim of urging people onwards. While his symbolic status was seen as an impetus for those on the streets, his photo exploded on social media platforms after certain celebrities and public figures had reposted it several times. This caused the image to take up a virtual life of its own, and it began to be shared on social media platforms such as WhatsApp, Twitter, Facebook and Instagram.

Flagboy on the other hand, apparently had no idea that his image had gone viral, as he was not an active social media user then. The knowledge that his actions at the protests and his image had become a symbol for amplifying the ideas of the #EndSARS movement was something that clearly came as a surprise to him but also served to encourage more young people in lending their voices to pushing the protest forward. Flagboy as well as his now viral image served to encourage more and more young Nigerians across the country to participate in the ongoing protests or to create their own little pockets that echoed the overall cry for justice nationwide. His relevance in the protest was enhanced by how committed he was to the cause. His passion was evident in his unflinching and prompt daily presence in all protest locations, especially in Lagos state. Flagboy’s commitment continued to be documented on social media, causing a surge in the number of participants at the protests.

Even when the protests moved back online after the Lekki shootings, Flagboy continued in his symbolic role as the compass for the movement. Not only was he still actively advocating for a new direction but also leading a charge and call for the protesters to be resilient and not to give up despite the demoralizing effect of the shootings at the Lekki tollgate. His continued protest on the streets of Lagos every day, despite the risk to his life, was perhaps his way of encouraging the Nigerian youth to continue the fight:

The killing of the protesters was even more serious than what was happening before. We were protesting for them to end SARS and review their budget, and stop corruption and what they did in response to that was kill people. Killing people is a more grievous offence than the other ones. So why are we not protesting this.³¹

The above statement was a personal outcry to both the previous protesters and the government of Nigeria, firstly, against the brutality at the Lekki tollgate that led to the death of several young Nigerians and, secondly, to the seeming silence of the previously protesting masses. Flagboy’s statements capture the anguish at the abrupt end of the protest’s initial vigour and the now impending doom of its cause. Flagboy indicated that he felt personally responsible for ensuring the continuation of the movement. He believed that after his image went viral and in addition to his physical commitment to the cause of the #EndSARS, people were massively encouraged to join the protest. He stated that:

Many people who came out to Lekki, definitely not all of the people who came out, but many, did because they saw my flag. And I am sure that some of those people are gone now. So, if nobody is protesting for their deaths, I should protest for their deaths.³²

The effectiveness of Flagboy himself as well as that of his image during the protests cannot be adequately measured. The above assertion finds credence in several tweets by protest participants. A Twitter user thus stated on his timeline that Flagboy did not know how many people he had given hope to just by waving the flags, how many people felt connected by this act and how much happiness it brought to their souls; another Twitter user wrote that they loved Flagboy and couldn’t wait to see him raise his flag again.³³

30 ABASS 2021.

31 ABASS 2021.

32 ABASS 2021.

33 These statements are paraphrased as recorded from memory since the following Twitter accounts have all been suspended [@Flagboi]; [@LadiAdigun]; [@OguwoKaypable] and the exact quotes can therefore not be referenced.

The presence and image of Flagboy was effective in the #EndSARS protest for carrying forward the movement’s ideas to the public. Flagboy became an artistic symbol that transcended the boundaries of artistic genre as a visual and performative symbol. He, as well as his image, gradually rose to become a monument that could be used in numerous ways to teach future generations the effectiveness of protest as a tool for demanding change within society. Flagboy’s presence and participatory performance during the #EndSARS protests symbolically represented Nigeria’s outcry against injustice, prejudices and all forms of corruption.

Flagboy and the image of the “Lone flag bearer” helped to further humanize the cause of the #EndSARS movement by making it more relatable to the common person. It made it possible for young Nigerians to project and see themselves in place of the countless SARS victims. It served to convey the image of unidentified victims of decade long bad leadership decisions as well as its deep corruptions to a larger audience. The re-education and re-orientation of the young masses through the activities of the protest and its participants such as Flagboy ensured a steady stream of participation as well as a sense of community and common identity.

Example IV. “DEMOCRAZY” by Laolu Senbanjo, Acrylic on Canvas

“Democracy” is an acrylic painting that pays homage to pop art with its vivid colours and intense activity all crammed into the picture space. The work is a satire and a metaphor, full of symbolic representations of aspects of the #EndSARS protests.

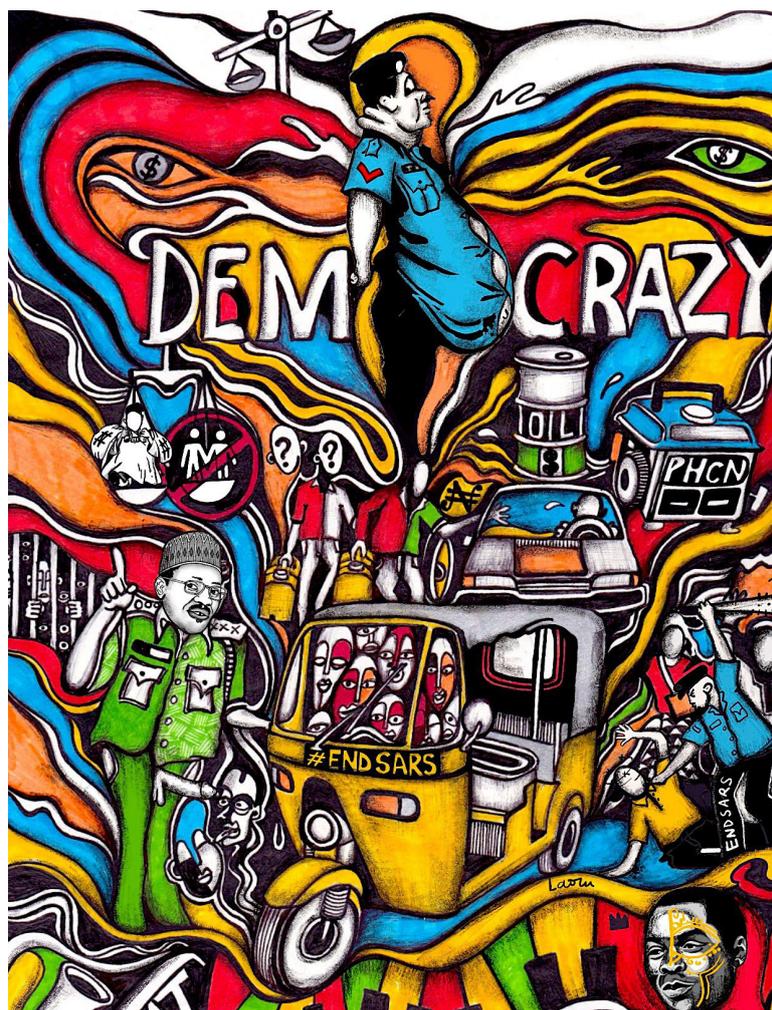


Fig. 2. Detail from DEMOCRAZY – #EndSARS”, 2020, Laolu Senbanjo, Acrylic on Canvas.

The complex and colourful display of this painting illustrates many issues troubling the country. Beginning from the topmost area of the painting, one is able to see a stylized depiction of a pair of eyes with pupils that reflect dollar signs. Each eye is painted in bright shades of green and orange. One can assume that these symbolize foreign or western powers/governments watching the actions and activities happening in the country. The reflection of the dollar signs may also point to the ever-increasing dependency on taking loans from Western governments with nothing to show for it. Closely followed by the “watchful eyes of the west” is the painting’s title in uppercase “DEMOCRAZY”. In the middle of the word is the headless, obese figure of a Nigerian police officer, whose protruding belly (pot belly) is strategically placed to form the letter “O” to complete the painting’s title and the overall label given to Nigeria’s brand of democracy. The officer is portrayed in his blues with the buttons threatening to burst at the seams. This image of the officer portrays a generally unfit physical and mental state as well as a overall lack of knowledge and capacity attributed to many officers when it comes to carrying out their sworn duties of protecting and serving members of the community. The elevated position of the police officer within the painting as well as enlargement, communicate the central theme of the work, which is the demands of the Nigerian youth for the government to end SARS by ordering its disbandment and embarking on a systematic clean-up of the police force.

The middle section of the painting focuses on illustrating the justice system of Nigeria, which is characterized by a blatant abuse of power and a rampart bias favouring the rich against the poor. Captured on the left side of the scales sits a faceless, affluently dressed figure, whose shoulders bear the Naira (₦)³⁴ sign. This faceless individual is a metaphor for both the rich and the members of the justice system, frequently in league with one another in the exchange of favours and money to the detriment of the poor or less privileged. The less privileged occupy the right side of the scales as male and female stick figures, carefully encased in a red STOP sign. The artist pays deliberate attention to portraying both the physical and financial disparity that exists between the rich and the poor and how the line of justice continues to fail in upholding the truth it stands for. The scales allude to the buying of justice that takes place in Nigeria, to which the government turns a blind eye.

Next to the scales, the artist addresses the petroleum and power (electricity) industry of the country. The representation of two male figures engaged in price haggling with a faceless figure in a white and orange saloon car is an ode to the incessant fuel crisis suffered by Nigerians in connection with artificially created fuel scarcities. The two male figures, also faceless, are dressed in white trousers, red and green shirts, holding two yellow cans, commonly used by black market vendors of fuel. Beside the composition of the black marketers at the top right middle corner, is a drum labelled “oil”. This may be an allusion to the position and status of Nigeria as an oil-producing nation and could be a satirical representation of the nation’s inability to meet its petroleum needs.

Next to the drum, labelled “oil” is a small blue and white generator labelled PHCN. This generator commonly known by Nigerians as “I pass my neighbour” is one of the cheapest and most used types of generator within the country. The artist’s action of labelling it PHCN is deliberate as the acronym stands for Power Holding Company of Nigeria. PHCN is the company in charge of providing electricity, a responsibility which it has continuously failed to fulfil. This failure has led to the elevation of the generator named “I pass my neighbour” to the status of PHCN. The over-dependency of Nigerians on generators to generate power for their daily needs is the focus here. The scathing implication is that the nation’s power supply is so bad that its citizens have resorted to alternate means of sourcing power, thus further denting the precarious economy of the nation and increasing the degree of hardships faced by its citizens.

The issue of prison overcrowding and unlawful imprisonment especially of the #EndSARS protesters is depicted by the darkened cell. The cell, overcrowded with faceless eyes, is strategically

³⁴ The Naira sign (₦) is the official insignia/sign for the Nigerian currency.

placed behind the caricature of the President of the Federal Republic of Nigeria (Rtd.) General Muhammadu Buhari. This is a metaphor for how the president has ignored all that the protesters had been asking for, along with the many other issues depicted within the painting. The president, famously known for playing dumb or unaware of what is going on in the country, is shown as raising his left index finger as a sign that attests to his personal belief in his integrity. The use of black and white in representing the prison cell may be a bid to show the stark reality of the prison situation. This was a fact previously alluded to, but with the #EndSARS protests many of the happenings in Nigerian prisons were brought into the limelight.

In the foreground of the painting, closest to the viewer, is a caricature of President Muhammadu Buhari, dressed in his dual capacity of military and civilian head of state. The duality of his dress attests to the citizens' beliefs. The placement of the Hausa cap (a common feature of the president's attire) alludes also to the president's heavily criticized penchant of appointing predominantly northerners into what are termed "key positions". On the opposite of the president, in the lower right corner, is the illustration of an angry looking police officer, caught mid-way in assaulting a faceless victim who is laying on the ground. Surrounding the menacing police officer are several ghost-like and faceless 'onlookers'. These so-called onlookers could also represent the many unidentified victims of the SARS officers.

The yellow tricycle occupies an important position, just like the police officer in the top part of the painting. The yellow tricycle is a fast growing and favoured mode of public transportation by Nigerians to avoid the overcrowding of the yellow buses which are usually used. Commonly called 'keke', the front area of the tricycle is labelled with the hashtag #EndSARS and is crammed full of mask-like faces painted in white, red and orange. These faces shown looking outward may be the artist's tribute to many unidentified persons who led, supported, contributed and pushed the #EndSARS movement forward for many weeks.

The prevalent theme of the painting is the rise of the #EndSARS movement and the visualization of many issues that Nigerian leaders have been unable to tackle in recent years. The undulating and amoebic shapes that ensue through fluid lines connecting with each other are filled with bright shades of red, blue and orange pigment. These colours serve to enhance the vivid nature of the painting and project the symbolic elements within the work. Black and white are used as contrasting pigments to outline certain objects or figures within the surface. The use of colour is systematic and very deliberate as it never overshadows or distracts the eye from the elements within the painting. The work serves its purpose of visualizing underlying issues to which the #EndSARS movement demands solutions. Issues such as police brutality, fuel scarcity, irregular or total absence of electricity, corrupt justice systems, leaders' seeming lack of empathy towards their citizens, and many more.

The work, which was posted on the artist's social media page,³⁵ drew over 3,000 comments with many voices amplifying the message embedded in the painting, helping to push the cause of the movement forward along further mediatic avenues. Laolu's visual expression seeks to reveal the underlying truth to the international community: the true nature of Nigeria's leaders; the true nature of the living conditions of the common people in Nigeria. The work clearly exposes the brutality, bloodthirst and unchecked actions of the Nigerian police force. It is an outcry for an end to the unnecessary hardships daily encountered by the citizens of Nigeria and worsened by the stifling and autocratic grip of its leaders.

35 SENBANJO 2020.

Conclusion: The Relevance of Art as an Ode to the #EndSARS Protests

The songs and visual artworks created as an ode to the #EndSARS movement soon grew, as shown in this article, beyond mere rants on social media and groovy tunes to become tools for the propagation and spread of the movement's ideologies. The songs and images created in honour of those who died during the #EndSARS incidents inspired confidence and galvanized the protest spirit. These creative responses to an otherwise unpalatable event show the growing spirit of resistance amidst the common Nigerian people. This resilience is what Enekwachi Agwu refers to as actions capable of "cross cutting sensibilities".³⁶

In furthering his thought process, Agwu implies that the uprisings in and outside Nigeria that amounted to the #EndSARS protests were a demonstration of how the arts as well as social media can have an active role in witnessing and preserving recollections of time and experiences of a people under the same cause. In some ways the works created as part of the images and sounds of the #EndSARS activities served as a demonstration of what social change is all about and its imperativeness to the growth, advancement and development of a people.

The works that comprise the body of this discourse served to exemplify the need for a democratic space for creatives to express themselves free of encumbrances in a way that text or speech may not allow. The works in this article denote the active nature of art as a tool for shaping new realities, new cultures and viral activism as well as a tool that can effectively embody the lived and shared experiences of a people. The works served to widely spread the message and outcries of the Nigerian protesters beyond the streets of Lagos to other cities across the world. They communicated the pain and frustrations of a people long oppressed by the police and the indirect complacency of its government in its inability or refusal to hide the outcries of its citizens. Through the use of symbols, motifs and caricatures Laolu, in his complex visual rendition, captured the crucial social deficiencies of the Nigerian government in a satirical manner. With an expert use of his visual space Laolu spoke to the true conditions of the Nigerian youth and the hurdles they have to contend with on a daily basis.

The songs in turn served to amplify via social media and relevant platforms, the critical voices of many with regard to the treacherous SARS police unit. This set of audio materials woke up a new awareness that embodied the anger and the long-repressed pain of the victims' families and survivors of police brutality. The works drew the attention of world-governments, of well placed individuals, and of human rights organisations to the long and brutal reign, the unattended allegations of assaults, and the horrifying actions of the police force's special unit. This is captured by Chike and Dice Ailes's expert use of street slangs and Nigerian pidgin English to portray the unadulterated circumstances of life in Nigeria as it is experienced daily. The numerous violations captured in the lyrics paint a gruesome picture rendered ever direr by the hypocrisy of the ruling class, embodied in Chike's song by the chilling voice recording of the member of the house of representatives.

This plethora of violations, clearly captured in the audio and visual works in this article, drew the sympathy and outrage of artists across countries who began to express their views and opinions in support of the #EndSARS protest. This outpouring of creative expression, alongside the physical marches across major cities in Nigeria and the world, led to seemingly fervent attempts by the Nigerian government to curb the progress of the protesters. Yet as the authorities desperately tried to quell the uprising, the protest movement began to develop further into an act of memorialization, with many powerful artists lending their voice, resources and physical participation to the cause. This in turn gave rise to images that went beyond the physical posters brandished at the protests sites and began to transcend geographical boundaries by permeating and lingering in newsrooms, and on social media. Images such as those of Flagboy and many others served to put pressure on the government to ad-

³⁶ Agwu 2020.

dress the concerns of the protest. The confidence and fearlessness displayed by Flagboy inspired and communicated confidence to fellow protesters in the overarching goal of the protest. This in combination with the lyrics found in songs such as “20.10.20 (Wahala Dey)” by Chike and many others, which became anthems of the movement, helped in capturing and maintaining the vibrant spirit of the protest and its demands on the Nigerian government.

The work of Laolu Onabanjo further served to push the #EndSARS agenda by portraying and engaging the social conditions of the Nigerian people beyond the issues of police brutality and including in its visual discourse general issues of corruption, the lack of electricity and water, the rising cost of living, and the general absence of social justice in the Nigerian scene. The works and sounds which gained a significant following became a beacon of hope for a nation, which had long remained oppressed and voiceless. The creative expressions of the #EndSARS protests demanded a return to the fundamental values of democracy and a government that seeks the good of its citizenry.

The overall artistic efforts of the creatives in the Nigerian industry helped to address the people’s social conditions with a view to easing them out of a long running corrupt leadership. The participation of celebrated individuals in the protest helped convey to the masses a collective stance in the struggle for a better Nigeria. Meanwhile, the protests have ended; what lives on untainted is the “beauty of creativity behind the protests as well as the promise of change, which remain the subject of deep discussion in Nigerian social, creative, literary and academic circles”.³⁷

Adiwu, Talatu Onkala holds a PhD in Painting from Ahmadu Bello University, Zaria and is currently a Senior Lecturer at the Department of Fine Arts, University of Maiduguri. She has participated in several exhibitions and workshops within the country. Talatu’s research interests circle around artistic explorations that involve nature, social issues/commentary, art pedagogy, as well as contemporary art practices within and outside Nigeria. Other areas of interest include research data collection and field surveys in partnership with NGOs whose focus is on peace initiatives, sustainable development and the restructuring of settlements for IDPs. She is a keen observer and holds further interest in Research and Data management/analysis.

Bibliography

ABASS, Temidayo (2021): “The Lone Flag-bearer: An Icon of Nigeria’s EndSARS Protests Fights on”, in *The National News*, 19.02.2021, <https://www.thenationalnews.com/world/africa/the-lone-flag-bearer-an-icon-of-nigeria-s-endsars-protests-fights-on-1.1169212> [21.10.2020].

ADEDIRAN, Ifeoluwa (2020): “Another #EndSARS Protester Shot Dead”, in *Premium Times*, 12.10.2020, <https://www.premiumtimesng.com/news/headlines/420205-just-in-another-endsars-protester-shot-dead.html> [21.10.2020].

ADEMOROTI, Niyi (2020): “What It Means When the Police Say They Are Dissolving SARS”, in *BellaNaija*, 11.10.2020, <https://www.bellanaija.com/2020/10/what-it-means-when-the-police-say-they-are-dissolving-sars/> [21.10.2020].

AGWU, Enekwachi (2020): “Nigeria: #EndSARS. The Art Behind the Protest”, in *Contemporary And*, 16.11.2020, <https://contemporaryand.com/magazines/the-art-behind-the-protest/> [06.12.2022].

AILES, Dice [Shasha Damilola Aleshinloye] (2020): “No One”, Lyrics in <https://www.lyrics.com/lyric-If/2548099/Dice+Ailes/No+one+%5BAlbum%5D> [21.10.2020].

³⁷ Agwu 2020.

- AILES, Dice [Shasha Damilola Aleshinloye] (2020): “No One”, official audio, published on 15.10.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ajXhFQCZgDs> [06.12.2022].
- Amnesty International (2020): “Nigeria: Killing of #EndSARS Protesters by the Military Must Be Investigated”, <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2020/10/killing-of-endsars-protesters-by-the-military-must-be-investigated/> [21.10.2020].
- AUSTIN, Beatrix, FISCHER, Martina, and GIESSMANN, Hans J. (eds.) (2011): *Advancing Conflict Transformation, the Berghof Handbook II*, Opladen and Farmington Hills, Michigan: Barbara Budrich Publishers, 24.
- BAMIDELE, Michael (2020): “#EndSars: Beyonce, Rihanna Nicki Minaj Speak Out”, in *Guardian Nigeria*, 21.10.2020, <https://guardian.ng/life/endsars-beyonce-rihanna-and-nicki-minaj-speak-out/> [21.10.2020].
- BellaNaija (2020a): “New Music – Dice Ailes ‘No One’”, in *BellaNaija*, 15.10.2020, <https://www.bellanaija.com/2020/10/dice-ales-no-one-audio/> [21.10.2020].
- BellaNaija (2020b): “Desmond Elliot’s Statement on Social Media & #EndSARS Protests Is Causing Quite the Reaction”, in *BellaNaija*, 29.10.2020, <https://www.bellanaija.com/2020/10/desmond-elliott-social-media-statement/> [30.10.2020].
- BEYONCÉ [@BeyGood] (2020), Tweet, *Twitter*, 21.10.2020, <https://twitter.com/beygood/status/1318794128566542336> [06.12.2022].
- The Cable* (2020): “FG Accepts 5-Point Demand of #EndSars Protesters”, 13.10.2020, <https://www.thecable.ng/breaking-fg-accepts-5-point-demand-of-endsars-protesters> [14.10.2020].
- CHIKE [Chike-ezekpeazu Osebuka] (2020a): “20.10.20 (Wahala Dey)”, Lyrics in <https://genius.com/Chike-201020-wahala-dey-lyrics> [21.10.2020].
- CHIKE [Chike-ezekpeazu Osebuka] (2020b): “20.10.20 (Wahala Dey)”, official music video, published on 07.11.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=jhegSqiQjgQ> [21.10.2020].
- DEBIEL, Tobias and KLEIN, Axel (eds.) (2020): *Fragile Peace: State Failure, Violence and Development in Crisis Regions*, London and New York: Zed Books.
- IKEDA, Daisaku (2015): “Prelude”, in *Music, Power and Liberty: Sound, Song and Melody as Instruments of Change*, ed. by Olivier Urbain and Craig Robertson, London and New York: I. B. Taurus in association with The Toda Institute for Global Peace and Policy Research).
- Impunity and Corruption: SARS Operatives Extra-Judiciously Extort and Kill Nigerian Youths*, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Cg0OV3uDLUQ> [21.10.2020].
- OMONOB, Kingsley and ERUNKE, Joseph (2017): “Anti-SARS Campaign: IG Orders investigations of anti-robbery Squad”, in *Vanguard*, 04.12.2017, <https://www.vanguardngr.com/2017/12/anti-sars-campaign-ig-orders-investigation-anti-robbery-squad/> [04.12.2017].
- SALAUDEEN, Aisha (2017): “Nigerians Want Police’s SARS Force Scrapped”, in *Aljazeera*, 15.12.2017, <https://www.aljazeera.com/news/2017/12/15/nigerians-want-polices-sars-force-scrapped> [13.10.2020].
- SENBANJO, Laolu [@laolunyc] (2020): “DEMOCRAZY – #ENDSARS”, Post, *Instagram*, 17.10.2020, <https://www.instagram.com/p/CGc8Sq9FsVk/> [17.10.2020].

TOMIWA (2020): “Dice Ailes – ‘No One’ #EndPoliceBrutality”, in *Tooexclusive*, 15.10.2020, <https://tooexclusive.com/download-mp3/dice-ailles-no-one-endpolicebrutality/> [17.10.2020].

YOMI, Kazeem (2020): “How a Youth Led Digital Movement Is Driving Nigeria’s Largest Protest in a Decade”, in *Quartz Africa*, 13.10.2020, <https://qz.com/africa/1916319/how-nigerians-use-social-media-to-organize-endsars-protests/> [06.12.2022].

Magnificat anima mea in exilium.

Zur Musikpraxis der Einsiedler Mönche während ihres Exils (1798–1804)

Eva-Maria Hamberger, Julius-Maximilians-Universität Würzburg/Schola Cantorum Basiliensis¹

DOI: [10.36950/sjm.39.3](https://doi.org/10.36950/sjm.39.3)

Keywords: Convent of Einsiedeln, Magnificat, Music in Exile

Abstract: *In 1798 the monks of the Benedictine convent of Einsiedeln had to flee from the French revolutionary troops invading their village and abbey, losing not only their home, but also their beloved instruments and musical manuscripts. The flight led them to the small monastery of St. Gerold in Austria. Einsiedeln was proud of its musical culture; therefore, the exile represented both a mental and musical caesura. Based on Magnificat compositions written by the monks themselves between 1760 and 1800 it is possible to trace some of the adjustments made in exile. In Einsiedeln composers such as P. Justus Burach wrote both small-scale pieces for four voices and continuo, as well as larger works for two choirs. The same dual repertoire can be found in the hand of P. Marcus Zech with pieces for four voices plus continuo, as well as masterful works in cantata style for orchestra, choir and soloists. P. Marian Müller also wrote large-scale works in a similar cantata style. In contrast, the earliest compositions written in exile, such as those by P. Marcus Landtwing, pursue the tradition of Burach's and Zech's smaller compositions, while the cantata style is no longer appropriate to the new context. On the basis of this repertoire analysis one can observe how the Einsiedeln monks reacted to the new environment of St. Gerold while striving to develop their own musical traditions.*

Einleitung

Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

Meyne seel erhebt den Herrn vñ meyn geyst frewet sich ynn Gott meynem heyland.²

Mit diesen Worten beginnt das Magnificat, jener Lobgesang Mariens, mit welchem sie dem Lukasevangelium zufolge auf den Willkommensgruss ihrer Cousine Elisabeth antwortet und der sowohl den liturgischen als auch den musikalischen Höhepunkt der katholischen Vesper bildet. Wurde – und wird – der Gesang an Werktagen zumeist einstimmig und in Alternatim-Praxis gesungen, so entstanden für Sonn- und Feiertage über die Jahrhunderte eindrucksvolle Kompositionen. Dabei sind von Cantus-firmus-Sätzen auf Grundlage der gregorianischen Magnificat-Töne bis hin zu freien Chor- und Orchesterwerken nahezu alle Satztechniken vertreten. Der Text, der sich bei genauerer Betrachtung als eine Kompilation alttestamentarischer Verse herausstellt, bietet sich dabei sowohl für die Alternatim-Praxis als auch für eine Vertonung in verschiedenen Abschnitten und Sätzen geradezu an.³

Auch in der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln (Kanton Schwyz) kommt dem Magnificat nicht zuletzt aufgrund der grossen Marienverehrung, deren sichtbares Zentrum die in der sogenannten Gnadenkapelle verehrte „Schwarze Madonna“ bildet, eine aus Lindenholz geschnitzte Schutzmantelmadonna aus dem 15. Jahrhundert, eine besondere Bedeutung zu. Das im 13. Jahrhundert zur Reichsabtei erhobene Kloster

1 Email Adresse der Autorin: cembalo91@gmail.com.

2 Lk 1, 46–47 (Vulgata); Übersetzung: LUTHER 1522: fol. XLlr.

3 Vgl. hierzu u. a. KAUT und SCHNEIDER 1997: 1191–1192; KIRSCH und SCHLAGER 2016 [1996].

war im 18. Jahrhundert für seine musikalischen Darbietungen bekannt und brachte aus den eigenen Reihen zahlreiche Komponisten hervor.⁴ Im Bestreben, das weithin gerühmte musikalische Niveau zu halten, wurden lange Zeit sogar nur Anwärter in Betracht gezogen und als Novizen aufgenommen, welche über hohe sängerische und/oder instrumentaltechnische Fähigkeiten verfügten.⁵ Auch die damals nur etwa 30 Schüler betreuende Klosterschule legte grossen Wert auf die musikalische Erziehung ihrer Zöglinge, waren diese doch unverzichtbar für die Aufführung von Kompositionen mit hohen Stimmen.⁶

Im Zeitraum von 1760 bis 1804 wurde das Kloster von drei Äbten regiert: Nikolaus II. Imfeld (Abt von 1734–1773), Marian Müller (Abt von 1773–1780) und Beat Küttel (Abt von 1780–1808).⁷ Während Abt Nikolaus und Abt Marian selbst musikalisch aktiv waren und Letzterer auch als Komponist in Erscheinung trat (Marian Müller wurde sogar zum Kompositionsstudium nach Mailand geschickt), wurde mit Beat Küttel ein in künstlerischer Hinsicht eher nüchterner Abt an die Spitze des Klosters gewählt. Es finden sich zwar Hinweise darauf, dass er ebenfalls musikalisch aktiv war (so zählt ihn etwa der Stiftsarchivar P. Othmar Ruepp [1739–1801] an mehreren Stellen als „Bassstreicher“ unter die „Musicanten Patres“).⁸ Die Zeit der gross angelegten und musikalisch reich ausgeschmückten Messen und mehrere Stunden dauernden Vespers neigte sich unter seiner Herrschaft dennoch dem Ende zu.

Allerdings darf dies nicht allein der Person Beat Küttels zugeschrieben werden. Bereits unter Abt Marian waren Bestrebungen und eifrige Schritte in Richtung einer katholischen Aufklärung gemacht worden (z. B. in Naturwissenschaften wie Physik, der Imkerei oder auch im Schulwesen).⁹ Man war bestrebt, den Vorwürfen entgegenzuwirken, die Klöster würden mit Prunk und Pracht über ihre eigentlichen nicht erfüllten Aufgaben hinwegtäuschen und hätten ohnehin in einer „vernünftigen Welt“ keine Daseinsberechtigung mehr. Im Zuge dessen wurden die prunkvollen musikalischen Darbietungen eingedampft, man versuchte sich (erfolgreich) an deutschsprachigen Kirchenliedern und Messen und suchte durch eine den Menschen verständlichere Liturgie den Zugang zum „einfachen Mann“ wie „zur einfachen Frau“.

Dennoch gerieten die Klöster allgemein immer mehr in die Kritik – immerhin liess sich von aussen betrachtet das monastische „Ora et labora“ mit all seinen geheimnisvollen Pflichten und Zwängen innerhalb der Klausur nur schwer mit einer aufgeklärt selbstbestimmten und sowohl für die Gemeinschaft als auch das denkende Individuum nützlichen Tätigkeit verknüpfen. Spätestens mit dem Ausbruch der Französischen Revolution führte dies zu einer antiaufklärerischen Haltung vonseiten der Mönche und ihres Abtes Küttel. Schliesslich sahen sie in der Aufklärung einen Mitauslöser für die Umbrüche, welche ihre gewohnten Feudalrechte und die gottgewollte Ordnung der Welt ins Chaos stürzten.¹⁰

Im Lauf der Französischen Revolution wurde Einsiedeln darum eine Anlaufstelle für geflüchtete Geistliche, die in ihrer französischen Heimat sprichwörtlich um ihr Leben fürchten mussten. Man wusste also oft aus erster Hand Bescheid über die Vorgänge und die Angriffe auf den Glauben und die katholische Kirche im westlichen Nachbarland, was dazu führte, dass die Einsiedler schliesslich „von der Kanzel und im Beichtstuhl“¹¹ eifrig gegen die Revolution mobil machten. Dies sollte nicht lange vor den Revolutionären verborgen bleiben, sodass diese – als die Helvetische Revolution von Westen her

4 Zur Geschichte des Klosters Einsiedeln im 18. Jahrhundert siehe Böck 1989: 95–180, SALZGEBER 2006: 131–170, HELG 2006, HELG 2019, FÄSSLER 2019.

5 An dieser Stelle sei auf das Diarium von Abt Beat Küttel verwiesen, der an mehreren Stellen bedauernd erwähnt, dass sich das Kapitel zuweilen aufgrund ihrer Musikalität für die Aufnahme von Novizen und Scholaren ausgesprochen habe, deren moralische und geistliche Kompetenz ihm hingegen eher fragwürdig erscheine, siehe z. B.: KAE, A.HB.75.17, KÜTTEL, *Diarium*, 599–600; vgl. auch HELG 2019: 10.

6 Auch wenn sich in verschiedenen Diarien und Rechnungsbüchern immer wieder Erwähnungen von erwachsenen „Diskantisten“ finden, dürften die Knaben die meisten der Sopranpartien übernommen haben.

7 HENGELER 1933: „Nikolaus Imfeld von Sarnen“, „Marian Müller von Aesch“ und „Beat Küttel von Gersau“.

8 „P. Beatus Küttel Decanus Baßstrieher“, in: KAE, A.HB.67; RUEPP 1778–79: 134.

9 FÄSSLER 2019: Insb. Kapitel 3.6.1 „Vorsichtige Aufnahme der Interessen und Postulate der Aufklärung unter Abt Marian Müller (1773–1780)“: 133–175.

10 FÄSSLER 2019.

11 Abt Cölestin Müller (1772–1846), zit. nach FÄSSLER 2019: 367–368.

langsam über die Schweiz hereinbrach¹² – Anfang Mai 1798 zum Sturm auf die ihnen verhasste Benediktinerabtei bliesen.

Nur Stunden bevor an die 6000 Mann in das Klosterdorf einmarschierten, hatten die letzten Mönche das Kloster verlassen. Das Ziel ihrer Flucht war vorerst die seit dem 13. Jahrhundert zu Einsiedeln gehörende Propstei St. Gerold im Grossen Walsertal in Österreichs westlichem Bundesland Vorarlberg.¹³ Hier trafen die in verschiedenen Kleingruppen geflüchteten Mönche wieder zusammen, ehe sie sich auf den Weg in befreundete Klöster machten. In der Propstei, welche normalerweise nur von wenigen Mönchen und Bediensteten bewohnt wurde, konnten die knapp 100 Einsiedler unmöglich dauerhaft bleiben. Dennoch entwickelte sie sich zum geistigen und geistlichen Zentrum, schliesslich war sie der „letzte Strohalm“ und eigene Besitz, an den sich die Einsiedler klammern konnten, nachdem ihre Abtei 1798 säkularisiert worden war.

Von musikalischer Seite stellt sich natürlich die Frage, wie die Einsiedler auf die veränderten Bedingungen während des Exils reagierten, und ob sich unter dem Eindruck von Krieg und Flucht entstandene musikalische Konsequenzen erkennen lassen. Anhand verschiedener Magnificat-Vertonungen, welche ausschliesslich von Einsiedler Konventualen komponiert wurden, soll deshalb mehreren Fragen nachgegangen werden: Stellten die Mönche ihren Kompositionsstil im Exil in St. Gerold komplett um? Erfanden sie sich sozusagen neu? Oder: Konnten sie auf bereits Altbekanntes zurückgreifen? Dann hätte das Exil auch musikalisch nicht den „bedeutenden Umbruch“ in der Klostergeschichte erwirkt, welcher der Periode von 1798–1804 aus der Retrospektive des 19. Jahrhunderts gerne angedichtet wurde.¹⁴

1766 – Kontraste im Jahr der „Grossen Engelweihe“

Da, wie bereits erwähnt, die aufwändig und pompös gefeierten, stunden- und tagelangen Feierlichkeiten gegen Ende des 18. Jahrhunderts seltener wurden, finden sich in den 1780er und 1790er Jahren auch weniger klostereigene Kompositionen. Dies ist aber auch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, wie viel Zeit und Energie es die Mönche gewiss kostete, den unaufhörlichen Pilgerstrom und die Masse der Flüchtlinge, die sich alle in Einsiedeln seelsorgerischen Beistand erhofften, zu betreuen. Dass das Komponieren da nicht mehr an allererster Stelle stand, ist verständlich.

In Ermangelung repräsentativer Magnificat-Kompositionen aus der Zeit unmittelbar vor dem Exil sollen die ersten Beispiele darum ein Rückgriff auf das Jahr 1766 sein, was auch die Möglichkeit gibt, den stilistischen Wandel bzw. das stilistische Nebeneinander im Einsiedler Repertoire während des 18. Jahrhunderts nachzuzeichnen.

1766 wurde in Einsiedeln unter Abt Nikolaus eine sogenannte „Grosse Engelweihe“ gefeiert. Das Fest der Engelweihe am 14. September beruht auf der Legende, Christus selbst habe mit seinen Engeln die Gnadenkapelle im Jahr 948 geweiht und wäre damit dem extra angereisten Bischof Konrad von Konstanz (um 900–975) um einen Tag zuvorgekommen. Fiel der 14. September auf einen Sonntag (wie es 1766 der Fall war), wurde die „Grosse Engelweihe“ besonders prunkvoll und ausgedehnt gefeiert. Im 18. Jahrhundert erstreckten sich die Feierlichkeiten über zwei volle Wochen vom 14. bis zum 28. September. Festprediger wurden eingeladen, zahlreiche Gäste und Schaulustige reisten ins Einsiedler Hochtal und dementsprechend wurde auch für musikalische Unterhaltung und eine reiche Ausschmückung der

12 REINHARDT 2014: 1164–1445, FÄSSLER 2019: 389–514.

13 Zur Geschichte der Propstei St. Gerold siehe: RUSCH 1870; SALZGEBER 1997: 81–96; REICHLIN 2014.

14 Das beinahe entschuldigende und erklärende „Schönreden“ der Revolutionsjahre findet sich vor allem in den nachträglich verfassten Fluchtberichten einzelner Mönche sowie in Schriften zur Klostergeschichte, die im 19. Jahrhundert entstanden und in welchen versucht wurde, das eigene Handeln (und insbesondere die als „feiger Landesverrat“ deutbare Flucht) zu rechtfertigen. Siehe z. B. die Reiseberichte von P. Adelrich Rothweiler (KAE, A.LT.2), Br. Mathäus Grob (KAE, A.LT.3) oder P. Michael Dosenbach (KAE, A.LT.5).

Liturgie gesorgt.¹⁵ In ebendiesem Jahr entstanden die beiden hier vorgestellten Magnificat-Vertonungen von P. Justus Burach (1706–1768). Leider vermerken die Manuskripte nur das Kompositionsjahr 1766, jedoch nicht den Anlass, für den die Stücke komponiert wurden. Es wäre allerdings durchaus möglich, dass in einer der 14 Vespere während der Feierlichkeiten auch einmal eines dieser Werke zur Aufführung gelangte.

Burach war sowohl als Kapellmeister tätig als auch ein höchst gelobter Organist.¹⁶ Von ihm stammt eine Sammlung von Antiphon-Begleitungen für Orgel,¹⁷ welche auf das Jahr 1755 datiert ist. Auffallend ist dabei, wie nahezu jedem Ton des Gregorianischen Gesangs¹⁸ ein Basston mitsamt eigener Harmonie und Bezifferung zur Seite gestellt wurde, wodurch ein dichter, homophoner Satz entsteht. Es ist anzunehmen, dass die Mönche diesen Satz ebenfalls vierstimmig sangen – eine Praxis, die im deutschsprachigen Raum vielfach belegt ist und sich in Einsiedeln durch die auffallend genaue Bezifferung bestätigt sieht, welche stets die gregorianische Melodie in der Oberstimme der rechten Hand verortet.¹⁹

Das *Magnificat a 4tro* CH-E 427,8 ist eine klein besetzte Vertonung des Lobgesangs Mariens für vier Stimmen und Continuo.



Abb. 1. Titelblatt der Continuo-Stimme des autographen *Magnificat a 4tro*, CH-E 427,8 mit Incipit.

Dem damaligen klosterinternen Usus folgend finden sich für die Begleitung sowohl eine Orgel-, als auch eine Violoncello-Stimme. Unklar ist, ob die Stimme für das Streichinstrument tatsächlich auf dem Violoncello oder vielleicht sogar auf dem Violone aufgeführt wurde. Teilweise vermerken die Einbände das Instrument als „Violone“ oder „Kontrabasso“, während die von derselben Hand geschriebene Einzelstimme dann den Titel „Violoncello“ trägt und vice versa. Es kann davon ausgegangen werden, dass beide Alternativen für die Einsiedler als klanglich zufriedenstellend und somit gleichberechtigt

15 Zur Legende der Engelweihe siehe JÄGGI 2022. Zur musikalischen Gestaltung der Grossen Engelweihe siehe RIEDO 2010: 177–216.

16 HENGELER 1933.

17 CH-E MW 577.

18 Hier gilt zu beachten, dass es sich nicht mehr um gregorianische Choräle im Sinne der römischen Tradition handelt, sondern vielmehr um einen eigenen Einsiedler Choralstil, welcher als Antwort auf die Neuordnung der Kirchenmusik infolge des Tridentinischen Konzils (1545–1563) entstand.

19 Vgl. hierzu z. B. FELLERER 1932. Die Autorin kann zudem aus praktischer musikalischer Erfahrung mit den Choral-Kompositionen der Einsiedler Mönche bestätigen, dass sich eine Aufführung der Gesänge sowohl durch einstimmigen Gesang mit Orgelcontinuo als auch im vierstimmigen Chorsatz mit Orgelbegleitung als praktikabel und klanglich überzeugend erwiesen hat.

nebeneinander existierten. Anders als man vermuten könnte, handelt es sich bei CH-E 427,8 nicht um eine vierstimmige Vertonung und Aussetzung eines der acht Magnificat-Töne. Vielmehr ist es ein meist homophoner Satz in Es-Dur, dessen Charakter von den Aussenstimmen Canto und Basso bestimmt wird. Die beiden Mittelstimmen dienen als Füllstimmen (vgl. Notenbsp. 1, S. 52–53).

Einer langsamen Adagio-Einleitung folgt ab der Textzeile „Et exultavit spiritus meus“ ein beschwingtes Allegro im Dreier-Metrum. Die Orgelstimme stellt sich bereits in Takt 12 als Basso seguente heraus. Bemerkenswert ist hier zudem die extrem genaue Bezifferung, die den beiden Oberstimmen folgt. Kurze solistische Abschnitte unterbrechen den Chorsatz, wobei auffällt, dass dem Canto stets mindestens eine weitere Stimme im Duett oder Terzett zur Seite gestellt wird. Könnte die höchste Stimme von einem oder mehreren Knaben gesungen worden sein, der bzw. die noch nicht sattelfest genug war(en), um alleine zu singen?

Wesentlich brillanter zeigt sich im Gegensatz dazu die Cantostimme des ersten Chores aus Burachs *Magnificat à 2 Choris Concertanti* (vgl. Notenbsp. 2, S. 54–55). Schon nach dem eröffnenden Magnificat-Ruf streut sie solistische Diminutionen zwischen die homophonen Einsätze der beiden Chöre. Auch im weiteren Verlauf des ersten Teiles darf sich die erste Cantostimme durch zahlreiche Soli hervortun.

Dieses Magnificat mit der Signatur CH-E 427,5 ist nicht nur vonseiten der Besetzung mit zwei Chören und dem bereits bekannten Continuo für Cello und Orgel grösser angelegt. Burach vertont diesmal den Text grosszügiger, unterteilt ihn in mehrere Abschnitte mit unterschiedlichen Texturen und Besetzungen. Eine Besonderheit stellen dabei die „Foglietti“ dar – kleine Handzettel, auf denen die Stimme des „Canto solo“ notiert ist, welche sich ab dem zweiten Satz von der „Canto primo“-Stimme emanzipiert und nach einer Solo-Arie über die Textzeile „Quia respexit“ im dritten Satz („Quia fecit mihi magna“) in Dialog mit den beiden Chören tritt.



Abb. 2. Foglietto mit dem „Quia respexit“. CH-E 427,5.

Notenbsp. 1. P. Justus Burach: Magnificat a 4tro. Partitur der Takte 1–34, CHE 427,8.
 Alle Editionen: Eva-Maria Hamberger

Magnificat a 4tro

Justus Burach

Adagio **Allegro**

tt. tt.

Canto
 Mag-ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus

Alto
 Mag-ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus

Tenore
 Mag-ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus

Basso
 Mag-ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus

Violoncello

Orgel

Tutti.

9

me - us, spi - ri - tus me - us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o

me - us, spi - ri - tus me - us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o

me - us, spi - ri - tus me - us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o

me - us, spi - ri - tus me - us

Edition: Eva-Maria Hamberger 2020

2

17

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cill - ae su - ae Ec - ce e - nim ex hoc be -

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cill - ae su - ae ec - ce en - im ex hoc be -

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cill - ae su - ae ec - ce e - nim ex hoc be -

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cill - ae su - ae ec - ce e - nim ex hoc be -

6 — — 6 — — $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{7}{4}$ \flat 3 3 3 3 3 7 — \sharp 3 3 3 3 3

26

- a - tam me di - cent om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes,

- a - tam me di - cent om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes,

- a - tam me di - cent om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes,

- a - tam me di - cent om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes, *S.* Qui - a *po*

$\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ \sharp 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ \flat — *S.*

Notenbsp. 2. P. Justus Burach: Magnificat Ex C. à 2 Choris Concert. Con Fogliettis.
Partitur der Takte 1–13, CH-E 427,5.

Magnificat Ex. C. à 2 Choris Concert. Con Fogliettis

Auth.e P. Justo Burach



The musical score is arranged in two systems. The first system includes the Soprano (Sr.) part and the four voices of the Primo Chori (Alto, Tenore, Basso). The second system includes the four voices of the Secundi Chori (Alto, Tenore, Basso) and the Violoncello and Organo parts. The lyrics are: "Mag - ni - fi - cat, mag - ni - fi - cat, mag - ni - fi - cat". The score features various musical notations including clefs, time signatures, and dynamic markings.

2

7

ii. *S.*

a - ni-ma me - a, mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a, mag -

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a Do-mi-num,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a Do-mi-num,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a Do-mi-num,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a Do-mi-num,

ii. *S.*

ii. *S.*

Auch wenn das Manuskript keinen Hinweis darauf gibt, für welchen Anlass die Komposition bestimmt war, können doch aus dem Bericht über die Grosse Engelweihe 1766 von P. Othmar Ruepp aufführungspraktische Dinge abgeleitet werden. So schreibt er: „am ersten Sonntag waren alle Hora auf beeden Orgel gesungen [...] nur die Complet war im Chor“.²⁰ Dies bestätigt, dass sich die beiden Chöre wohl auch ausserhalb der Engelweihfestlichkeiten in mehrchöriger Manier auf den in der Einsiedler Klosterkirche zahlreich vorhandenen Emporen verteilten, wobei offenbar jedem Chor eine eigene Orgel zur Verfügung stand. Dadurch konnte man die gewünschten räumlichen Effekte der Doppelchörigkeit erzielen. Die kleineren Messen und Stundengebete, die keinen derart ausgeprägt repräsentativen Charakter hatten wie das Hochamt und die Vesper, wurden hingegen in der Abgeschiedenheit des Chores und in räumlicher Distanz vom Hauptschiff mit den weltlichen Messgängern gesungen. Die sehr genauen Tutti- und Solo-Markierungen sowie die ebenfalls bezifferte Cellostimme deuten in CH-E 427,5 darauf hin, dass zwei Orgeln zum Einsatz kamen, von denen eine in den Solo-Stellen aussetzte, wobei der Cellist aus denselben Noten spielte wie der Organist.

Einen Wermutstropfen stellen die auffälligen Unachtsamkeiten von Schreiberseite dar, die sich insbesondere im zweiten Chor dieses Magnificats häufen. Mehrere Takte anhaltende Quintparallelen zwischen Canto und Alto lassen sich eindeutig auf einen unaufmerksamen Kopisten zurückführen, der dieselben Noten in unterschiedlichen Schlüsseln notierte. Einen solchen Fauxpas hätte sich Burach selbst wohl nicht erlaubt.

Klein versus gross – Besetzungsextreme

Gleichzeitig mit dem doppelchörigen Stil Burachs finden sich dieselben Besetzungsextreme in einer orchestralen Schreibweise im Repertoire der Einsiedler, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Standard wurde. Diese langsame Abkehr von der Doppelchörigkeit und die zunehmende Anwendung des hochbarock-konzertanten Stils mit gross besetztem Orchester, virtuosen Solopartien und teilweise ausufernd langen Instrumentaleinleitungen vor dem ersten Einsatz des Chores ist bezeichnend für die Einsiedler „Trendwende“ im 18. Jahrhundert.

Im Gegensatz dazu finden sich bis in die 1790er Jahre hinein immer noch klein besetzte Magnificat-Vertonungen für vier Gesangsstimmen und Continuo, allerdings sind diese nicht mehr so zahlreich vertreten wie noch bei Burach. Dennoch erinnert das *Magnificat à 4tro Senza Sinfonia. in A#* (CH-E 280,17) von P. Marcus Zech (1727–1770) an den Schreibstil Burachs. Möglicherweise ist das 1769 entstandene Werk sogar an die Kompositionen des Klosterorganisten angelehnt. Anders als Burach wagt es Zech, die hohen Stimmen im Duett ohne begleitenden Continuo-Bass beginnen zu lassen und ihnen stattdessen eine obligate Colla-parte Orgel zur Seite zu stellen. Die Vermutung liegt nahe, dass hier wiederum Knabenstimmen zum Einsatz kamen, die in den solistischen Abschnitten die Unterstützung durch die Orgel gebrauchen konnten. Die Nähe zu Burach ist beispielsweise an der sehr detaillierten Bezifferung und insbesondere am Bassverlauf in den Takten 15–19 erkennbar: Der pochende Achtelbass, gefolgt von einem Orgelpunkt, findet sich auch bei Burach an mehreren Stellen wieder (vgl. Notenbsp. 3, S. 58–59). Im Gegensatz zu Burachs zuvor beschriebener Komposition tauchen bei Zech mehr Chromatismen auf und eine Tendenz zur Teilung des Chorsatzes in Ober- und Unterstimmen ist zu erkennen.

Zwei Beispiele für die grösseren Besetzungen stammen von Abt Marian Müller (1724–1780) selbst.²¹ Neben dem Chorsatz inklusive Solisten und einem Streichersatz kommen zwei Oboen, zwei Trompeten und das obligatorische Orgelcontinuo zum Einsatz. Beide Beispiele stehen in D-Dur, was nicht weiter verwunderlich ist. Das Kloster kaufte wohl knapp zuvor zwei Trompeten in D, die es nun gebührend einzusetzen galt. Diese These lässt sich dadurch begründen, dass abgesehen von vier Ausnahmen²²

20 KAE, A.QE.5, RUEPP 1766, fol. 5v.

21 Allerdings sind fast alle Kompositionen Müllers auf die Zeit vor seiner Abtwahl datiert.

22 Von Müller ist ein Magnificat in G-Dur überliefert, von Zech stammen zwei Werke in Es-Dur und eines in F-Dur.

alle Magnificat-Vertonungen der Einsiedler Klosterkomponisten, welche Trompeten vorsehen, in D stehen.

Beide Werke Müllers beginnen mit auffallend langen Orchestereinleitungen: beim *Magnificat a piu Stromenti* aus dem Jahr 1771 (CH-E 562,1) mit einer Länge von 29 Takten; beim *Magnificat a piu Stromenti* für das Fest des Hl. Urban am 25. Mai 1760 (CH-E 562,4) erklingen gar 31 Takte vor dem ersten Choreinsatz. Erstaunlich ist auch die grosse Experimentierfreude mit verschiedenen Besetzungen für die weiteren Textzeilen nach dem im Tutti vorgetragenen Eröffnungssatz „Magnificat anima mea“. So überrascht das frühere Werk von 1760 mit einer Arie über die Zeile „Suscepit Israel puerum suum“ für Soprano Solo mit obligater Orgel, der Müller sogar eine Registrierung mit „Voce umana“ vorschreibt.



Abb. 3. Erste Seite der Orgelstimme des „Suscepit Israel“, CH-E 562,4.

Der aussergewöhnlich grosse Umfang der Koloraturen wirft gleich zwei Fragen auf: Zum einen, von wem dieses Solo wohl gesungen wurde und zum anderen, auf welchem Stimmton die Orgeln intoniert waren. Letzteres lässt sich leider nicht restlos klären, da sämtliche Instrumente des Klosters aus der betreffenden Zeit während der Revolution zerstört oder im Lauf der Jahre durch modernere ersetzt wurden. Dennoch wäre die Partie durch einen tieferen Stimmton (etwa um 392 oder 415 Hz) für falsettierende Männer singbar. Ein höherer Stimmton würde für den Einsatz von Knaben- oder gar Kastratenstimmen sprechen. Zwar scheint auf den ersten Blick die Vermutung naheliegend, dass die anspruchsvolle Solopartie nicht von einem der Schulknaben gesungen wurde, da u. a. der innerhalb eines einzigen Taktes zu bewältigende Umfang von über zwei Oktaven (z. B. in Takt 39f.) für eine Knabenstimme doch sehr gross scheint (vgl. Notenbsp. 4, S. 60).

Notenbsp. 3. P. Marcus Zech: Magnificat à 4tro Senza Sinfonia. Partitur der Takte 1–28, CH-E 280, 17.

Magnificat à 4tro Senza Sinfonia. in A#

P. Markus Zech OSB

Presto

Soprano: *S.* Mag - ni - fi - cat Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus spi - ri - tus me -

Alto: *S.* Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, et e - xul - ta - vit spi - ri - tus spi - ri - tus me -

Tenore: *Magnificat.* Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus spi - ri - tus me -

Basso: *Magnificat.* Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus spi - ri - tus me -

Violoncello: *Presto.* Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus spi - ri - tus me -

Organo: *Solo.* Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus spi - ri - tus me -

8

Soprano: *S.* us, in De-o sa-lu - ta - ri De-o sa-lu - ta - ri me - o Qui - a res - pex - it hu - mi - li - ta - tem an - cill - ae su - ae

Alto: *S.* us, in De-o sa-lu - ta - ri De-o sa-lu - ta - ri me - o Qui - a res - pex - it hu - mi - li - ta - tem an - cill - ae su - ae,

Tenore: us, in De-o sa-lu - ta - ri De-o sa-lu - ta - ri me - o

Basso: us, in De-o sa-lu - ta - ri De-o sa-lu - ta - ri me - o

Violoncello: us, in De-o sa-lu - ta - ri De-o sa-lu - ta - ri me - o

Organo: us, in De-o sa-lu - ta - ri De-o sa-lu - ta - ri me - o

Edition: Eva-Maria Hamberger 2020

2

15 *tt.*
 Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes
tt.
 Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes
tt. *S.*
 Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes Qui - a fe - cit
S.
 Ec - ce en - im ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes Qui - a fe - cit mi - hi mag - na
 6 — — 5 6 — 5 # 4 3# 7 4 9 8 7 6 5 3# 6 # 3 3

22
 et san - ctum no - men ei - us.
 et san - ctum no - men ei - us
S.
 mi - hi mag - na qui po - tens est et san - ctum no - men ei - us. Et mi - se - ri - cor - di - a ei - us à pro - ge - ni - e
S.
 mi - hi mag - na qui po - tens est et san - ctum no - men ei - us. Et mi - se - ri - cor - di - a ei - us à pro - ge - ni - e
 8 - 6 7 6 # 3# 7# # — # — # —

Notenbsp. 4. P. Marian Müller: Magnificat a piu Stromenti. Partitur der Takte 35–54, CH-E 562,4. Dass es sich in dem Satz nicht nur um einzelne Spitzentöne handelt, sondern sich die Koloraturen fast ausschliesslich im oberen Bereich der zweigestrichenen Oktave bewegen, ist an dieser Passage deutlich zu erkennen.

24

35

Mi-se-ri-cor - di-ae su - ae, mi-se-ri - cor - di-ae su - ae, re-cor-da -

39

43

-tus, re - cor - da - - - - - tus, mi - se - ri - cor - di-ae su -

49

-ae.

52

Allerdings gibt es durchaus Beispiele für hochvirtuose Arien für Knabensopran, die dem Müller'schen „Suscepit“ ähnlich sind.²³ Zudem waren die Einsiedler sehr stolz auf das Niveau ihrer Chorknaben. Müller könnte die Arie also durchaus einem ihrer besten Zöglinge auf den Leib geschrieben haben. Dass einer der als „Discantisten“ bezeichneten Patres die Stimme übernahm, die Arie im Falsett sang und somit für die tiefen Töne auf die Bruststimme zurückgreifen konnte, scheint aufgrund der Länge und der doch anhaltenden Höhe der Stimme, welche selbst für geübte Falsettisten anstrengend wird, unwahrscheinlich.²⁴ Als letzte Möglichkeit wäre noch der (Gast-)Auftritt eines Kastraten in Betracht zu ziehen. Schliesslich hatte man via Mailand gute Beziehungen nach Italien; in den 1740er Jahren war sogar ein kastrierter Sänger auf Klosterkosten zum Gesangsstudium nach Mailand geschickt worden.²⁵ Für die Besetzung mit einem Kastraten sprechen die Niederschrift des Satzes in einer separaten Orgel- und Gesangsstimme (quasi als Einzelsatz, losgelöst von der restlichen Komposition) sowie die auffallende Änderung in der Stimmenbezeichnung. Das „Suscepit Israel“ stellt nämlich den einzigen Satz in Müllers Magnificat-Kompositionen dar, den er mit „Soprano“ überschreibt. Selbst für das als (Chor-) Solo angelegte „Quia fecit“ im selben Werk verwendet er die Bezeichnung „Canto“ für die höchste Gesangsstimme.



Abb. 4. Deckblatt der separaten Orgelstimme des „Suscepit Israel“ mit der Bezeichnung „a Organo Obligato e Soprano Solo“. Darunter die Initialen P. Marian Müllers, die das Manuskript als Autograph ausweisen, CH-E 562,4.

1771 experimentierte Müller für das „Esurientes implevit bonis“ erneut mit der Besetzung. Die beiden Oboisten haben zur „Flute traverse“ zu wechseln und die Violastimme teilt sich in Viola 1 und Viola 2 auf. Somit wird der Streichersatz scheinbar zu einer hochbarock-französisch anmutenden Fünfstimmigkeit erweitert. Tatsächlich treten die beiden Violen im Verlauf des Stückes immer wieder in Dialog mit den beiden Flöten, während die „Viola seconda“ die erste Viola verdoppelt bzw. sich unter die Continuo spielenden Bassstreicher mischt, sobald die Musik vom Flöten-Violen-Dialog zum orchestral begleitenden Streichersatz wechselt.

23 Man denke hierbei an die unzähligen Sopran- und Alt-Arien aus dem Bach'schen Kantatenwerk, die von den Thomanern aufgeführt wurden, oder auch an die Oper *Apollo et Hyacinthus* (KV 38) von Wolfgang Amadeus Mozart aus dem Jahr 1767. In dieser sind vier von sechs Rollen mit Knabenstimmen besetzt.

24 Für diese Hinweise danke ich Dr. Sven Schwannberger recht herzlich.

25 „Dieser tagen ist der Castrierte Discantist Xaveri NN. von Mayland mit den[en] P[atres] von Bellenz allhero kom[men]—welder nunmehr 2 Jahr zu Mayland gewesen, und alda sich in d[em] gsang qualificiret in des Gottshauses kösten, damit man ein beständig[en] Diskantist in hier hat.“ KAE, A.HB.19, *Diarium Einsidlense* 1746, fol. 74r. Zitiert nach: BACCIAGALUPPI 2017: 101–102. Leider verliert sich die Spur des hier erwähnten Xaver kurze Zeit später.

Da Müller in diesem Satz bei den Sängern auf die Tenorstimme verzichtete, kann die These aufgestellt werden, dass der Tenorsolist wohl zugleich Bratschist war und für diesen Satz aus dem Gesangsensemble ins Orchester wechselte. Diese Multifunktionalität der „Musicantenpatres“ lässt sich an verschiedenen Stellen gut belegen, nicht nur anhand der in ihrem Nachruf oder in Diarien aufgezählten Instrumentalkünste. Die wenigsten unter ihnen beherrschten demzufolge nur ein Instrument. Zudem sehen zahlreiche Partituren der Einsiedler Mönche für die ruhigeren, pastoralen Mittelsätze einen Wechsel von der Oboe zur Traversflöte vor.²⁶ Es kann folglich davon ausgegangen werden, dass die Bläser in der Regel alle Instrumente der Holzbläser-Familie spielen konnten.

Kontrafakturen – eine „Einsiedler Spezialität“

Mit einer noch grösseren Besetzung als Müller wartet der bereits bekannte P. Marcus Zech auf. Sein *Magnificat Con Sinfonia* setzt neben Chor und Solisten, Streichersatz, Oboen, Traversflöte, Trompeten und Orgel noch zwei Hörner in D voraus. Was sich jedoch bei all seinen Magnificat-Kompositionen beobachten lässt, ist das Fehlen eines Viola-Parts. Zwar enthalten manche Archivumschläge mit seinen Kompositionen eine Violastimme, doch ist diese auffallend oft auf anderem Papier und von späterer Hand notiert. Vermutlich wurde die Einzelstimme in diesen Fällen aufgrund der Annahme, dass selbige verloren ging, nachträglich ergänzt. Dem Magnificat CHE 280,19 scheint die Stimme harmonisch jedenfalls nicht abzugehen.

Was uns hier begegnet, ist eine in Einsiedeln weit verbreitete und bereits gut dokumentierte Praxis: jene der Kontrafaktur.²⁷ Diese taucht in Zechs Magnificat allerdings nicht in Form der Umtextierung eines weltlichen Werkes auf, sondern als Alternativtext innerhalb einer von vornherein als liturgisches Werk angelegten Eigenkomposition aus dem Kloster. Bereits im eröffnenden *Magnificat*-Satz erhalten Sopran und Tenor eine zweite Textzeile mit dem „Lauda Sion“ unterlegt, wobei die Übertragung des Kontrafaktur-Textes hinsichtlich der Silbenaufteilung an einigen Stellen Fragen aufwirft.

Abb. 5. P. Marcus Zech:
Magnificat Con Sinfonia.
1. Seite der Canto-Stimme
mit dem eröffnenden
Magnificat sowie der
alternativen Textunterlegung
mit „Lauda Sion“,
CHE 280,19.



²⁶ Ein Umstand, der in vielen Fällen bei der Erfassung durch RISM leider übersehen wurde, da der Instrumentenwechsel nicht auf dem Titelblatt bzw. der ersten Seite der jeweiligen Stimmen, sondern erst im Verlauf des Stückes angezeigt wird.

²⁷ HANKE KNAUS 2010: 71–84.

Zudem erscheint es seltsam, weshalb auf die Umtextierung der Alt- und Bassstimme verzichtet wurde. Sollte das „Lauda Sion“ möglicherweise nur als Duett aufgeführt werden? Im weiteren Verlauf des Stückes tauchen in mehreren Sätzen und auch in allen Stimmen weitere Alternativtexte auf, wobei es sich nicht um einen zusammenhängenden Gesamttext handelt – der Fronleichnamssequenz „Lauda Sion“ folgt beispielsweise später als Unterlegung des „Gloria patri“ eine Zeile aus dem „Te Deum“ („te Ergo quaesumus“). Eben dieser Satz, der auf die Besetzung Violine 1/2, Continuo und zwei Soloinstrumente – „Violino principale“ und „Traversiere Concertante“ – als Begleitung für das Sopran-Alt-Duett reduziert ist, enthält sowohl am Ende der Orchestereinleitung als auch für das Finale zwei ausgeschriebene Kadenzen für die Concerto-Stimmen, die auf zwei separaten, in die Orgelstimme eingelegten Notenblättern erhalten sind.

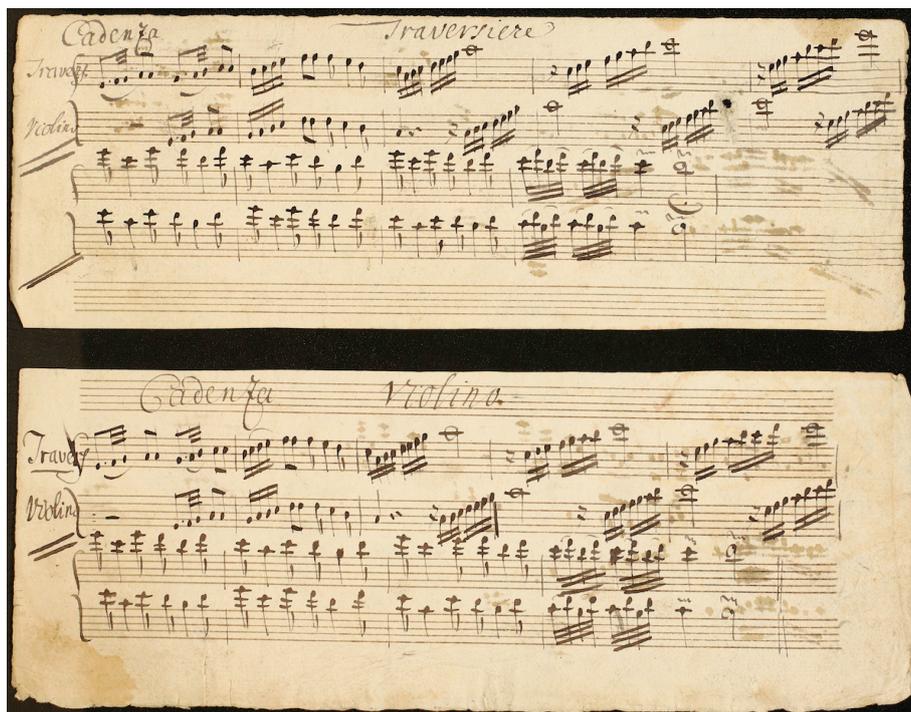


Abb. 6. Kadenz für Violino principale und Traversflöte am Ende der Orchestereinleitung des „Gloria patri“, CH-E 280,19.

Zech war wohl bewusst, dass es für ein Duo kaum möglich ist, aus dem Stegreif gemeinsam eine Kadenz zu improvisieren,²⁸ weshalb er diese lieber festlegte. Interessant sind dabei zwei Beobachtungen: Einerseits verwendete Zech an beiden Stellen für die Kadenzen kein musikalisches Material aus der zuvor gehörten Einleitung bzw. des Duetts. Vielmehr sind seine Kadenzen ein Wechselspiel aus Tiraden, Dreiklangsbrechungen und kurzen Motiven, die entweder von beiden Instrumenten gleichzeitig im Terzabstand vorgetragen werden oder sich als virtuos Ping-Pong-Spiel zwischen Violine und Traversflöte gegenseitig aufschaukeln. Andererseits sind die Kadenzen – insbesondere im getragenen Duktus des vorgeschriebenen „Adagio molto“ – zu lang, um sie „auf einen Atem“ zu spielen, wie es in der überwiegenden Zahl der im Barock entstandenen Anleitungen zum Kadenzspiel propagiert wird.²⁹

28 Auf diesen Umstand verweist auch Quantz im XV. Hauptstück – „Von den Cadenzen“ in seinem *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*. QUANTZ 1780: 157–158.

29 QUANTZ 1780: 156.

Das Exil – schon Dagewesenes oder gänzlich Neues?

Solch grosse Besetzungen mit Blechbläsern, mehrfachem Orgelcontinuo, vielstimmigem Streicherapparat und einer Verteilung des Ensembles auf mehrere Emporen waren nachvollziehbarerweise im Exil in St. Gerold nicht mehr realisierbar. Nicht nur die räumlichen Gegebenheiten schränkten die Einsiedler ein, es muss auch davon ausgegangen werden, dass keine bzw. kaum Instrumente auf der Flucht mitgenommen wurden. Die wenigen erhaltenen Fluchtberichte erzählen davon, wie lediglich das Nötigste in ein quadratisches Tuch eingeschlagen wurde, bevor man sich Hals über Kopf auf den Weg machte. Instrumente mitzutragen hätte die Flucht über Stock und Stein nur unnötig behindert. Zudem waren die Instrumente nicht das Privateigentum der Mönche, sondern Klosterbesitz, weshalb sie im persönlichen „Fluchtpaket“ der Patres nichts zu suchen hatten.³⁰ Auch waren die wertvollsten Musikalien von Kapellmeister P. Anton Fornaro (1753–1828) bereits vor der Flucht fernab des Grossen Walsertales, namentlich im Euthal (SZ), in Sicherheit gebracht worden. Somit standen den Patres ihre geliebten (meist italienischen) Werke nicht mehr zur Verfügung.³¹

Wie könnte also die musikalische Praxis der Einsiedler Mönche nach ihrer Ankunft in St. Gerold ausgesehen haben? Im Gegensatz zu Salve-Regina-Vertonungen, die untrennbar mit der Gnadenkapelle verbunden sind und somit im Exil keine Rolle mehr spielten, wurde die Vesper und somit als deren Herzstück das Magnificat weiterhin gebetet und gesungen. So verwundert es nicht, dass sich die erste Magnificat-Komposition eines Klosterkomponisten knapp nach dem Eintreffen der Mönche in St. Gerold findet. Es handelt sich um einen vierstimmigen Satz mit Orgelcontinuo von P. Markus Landtwing (1759–1813).



Abb. 7. P. Marcus Landtwing: *Magnificat Chorale, alternandum cum 4. Vocibus.* Organo-Stimme, CH-E 530,8.

Anhand der Besetzung könnte man davon ausgehen, das Werk müsse Ähnlichkeiten mit jenen Burachs und Zechs aufweisen. Tatsächlich ist Landtwings Komposition näher am gregorianischen Choral als die gezeigten Beispiele seiner Vorgänger und versucht zudem, den gregorianischen Duktus beizubehalten. Allerdings weicht auch er recht schnell von der Choralvorlage ab.

Das *Magnificat Chorale, alternandum cum 4. Vocibus* (CH-E 530,8) ist datiert auf den 14. August 1798, also etwas mehr als drei Monate nach der Flucht und auf den Vortag zu Maria Himmelfahrt.

³⁰ Herzlichen Dank an P. Thomas Fässler für diese Hintergrundinformationen.

³¹ Siehe CH-E ML 523, MOREL, fol. 100v–101r.

Da das Datum nicht näher spezifiziert wird, stellt sich die Frage, ob es sich dabei um das Kompositionsdatum oder den Tag der „Uraufführung“ handelt. Es ist durchaus denkbar, dass dieses Magnificat in der ersten Vesper des Marienfeiertages am Vorabend des 15. August gesungen wurde. Der Beginn scheint dem ersten Magnificat-Ton zu folgen. Allerdings weicht das Ende des Wortes „Dominum“ vom Choralton ab und führt den Satz harmonisch nach e-Moll zurück (vgl. Notenbsp. 5–6, S. 66–67). Anders als bei Burach und Zech ist nicht der vollständige Magnificattext vierstimmig vertont, sondern, wie der Titel bereits ankündigt, nur die geraden Verse alternierend mit dem einstimmig gesungenen Choral. (Diese Alternatimtechnik mit abwechselndem Choral und Chorsatz wird heute noch an Sonn- und Feiertagen von den Einsiedler Mönchen in beiden Vespere praktiziert.) Das Orgelcontinuo bleibt dabei in der Textur sowohl im Choral als auch im vierstimmigen Satz unverändert. Anhand der isolierten Orgelstimme lässt sich also nicht festmachen, ob man sich gerade in einem Choral- oder einem Chorvers befindet.

Im Archiv der Einsiedler Musikbibliothek findet sich ein weiteres, ähnliches *Magnificat in VIII Tono* von Landtwing mit der unmittelbar folgenden Signatur CH-E 530,9. Dieses ist zwar nicht datiert, wurde aber mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls in St. Gerold bzw. im Exil komponiert. Darauf deuten das Format der Quelle und die Nähe zu CH-E 530,8 hin. Der Satz dürfte zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein, da Landtwing je zwei Klarinetten und zwei Hörner vorsieht. Diese müssen die Mönche also in der Zwischenzeit irgendwo erstanden oder als Stiftung geschenkt bekommen haben. Auch hier folgt Landtwing nur scheinbar dem achten Magnificat-Ton. Die Oberstimme des alternierenden Chorsatzes weicht schon ab dem Wort „spiritus meus“ von der gregorianischen Vorlage ab.

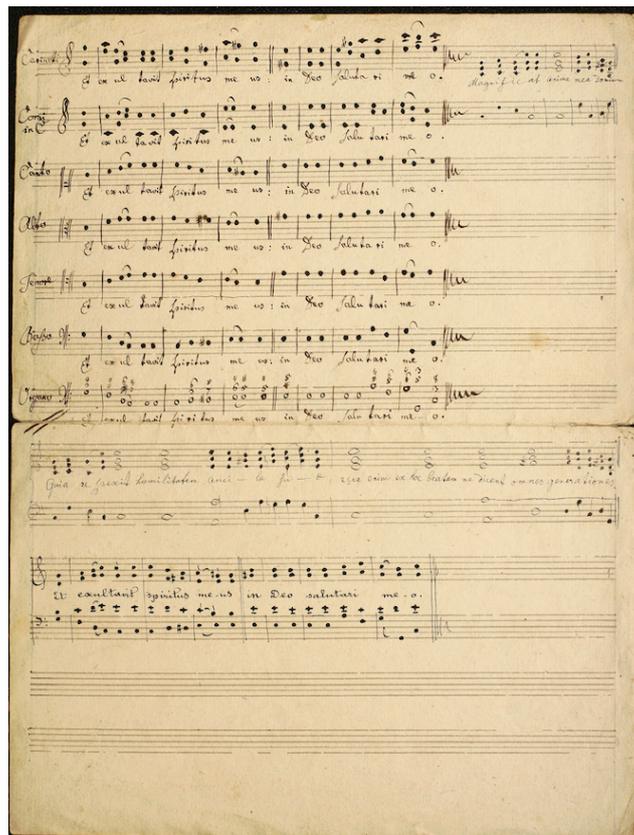
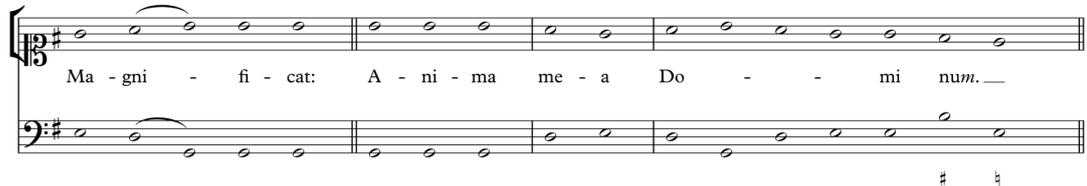


Abb. 8. Manuskriptseite in Partitur. Bemerkenswert ist die Aussetzung der Continuo-Begleitung in den ungeraden Textzeilen, vgl. Notenbsp. 7, S. 68.

Notenbsp. 5. Partitur der ersten drei Textzeilen des Magnificat Chorale, CH-E 530,8.

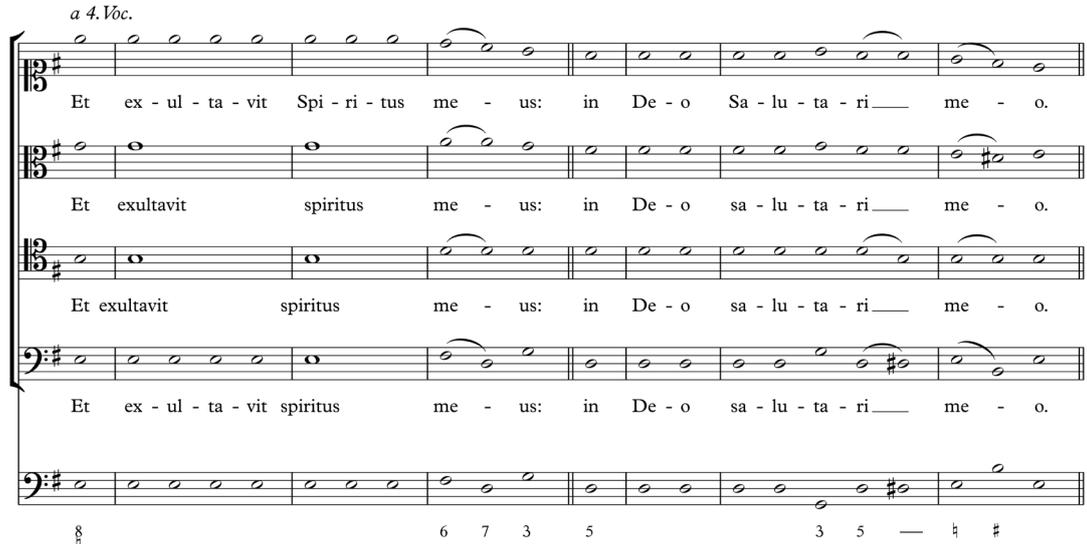
Magnificat Chorale, alternandum cum 4. Vocibus.

Chorus.



Ma - gni - fi - cat: A - ni - ma me - a Do - - mi num. ___

a 4. Voc.



Et ex - ul - ta - vit Spi - ri - tus me - us: in De - o Sa - lu - ta - ri___ me - o.

Et exultavit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri___ me - o.

Et exultavit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri___ me - o.

Et ex - ul - ta - vit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri___ me - o.

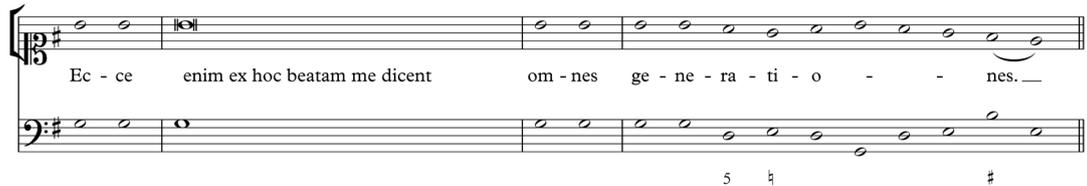
8 6 7 3 5 3 5 — 4 #

Chorus.



Qui - a___ re - spe - xit humilitatem an - cil - la su - a:

4 5 3 5 6 4 3



Ec - ce enim ex hoc beatam me dicent om - nes ge - ne - ra - ti - o - - nes. ___

5 4 #

Notenbsp. 6. Vergleich des Beginns mit dem ersten Magnificat-Ton. Die Abweichung der Oberstimme von der Vorlage in der zweiten (und somit in jeder vierstimmig gesetzten) Textzeile ist offensichtlich.

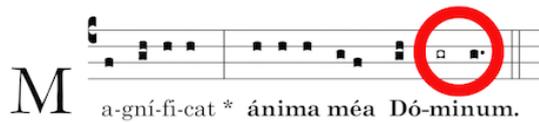
Magnificat Chorale, alternandum cum 4. Vocibus.

Chorus.



Ma - gni - fi - cat: A - ni - ma me - a Do - - mi num

M a-gní-fi-cat * ánima méa Dó-minum.




2. Et exs-ultávit spíritus méus * in Déo salutari mé-o.

a 4. Vóc.



Et ex - ul - ta - vit Spi - ri - tus me - us: in De - o Sa - lu - ta - ri me - o.

Et exultavit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Et exultavit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Et ex - ul - ta - vit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

8 6 7 3 5 3 5 — 4 #

Notenbsp. 7. P. Marcus Landtwing: Magnificat in VIII. Tono. Partitur der ersten drei Textzeilen, CH-E 530,9.

Magnificat in VIII Tono

Ma - gni - fi - cat anima me - a Domi - num.

Clarinetti
Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Corni in C
Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Canto
Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Alto
Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Tenore
Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Basso
Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Organo
3 3 6 3 6 5 4 6 5 5 5 5 5 5 6 4 3 3

Qui - a re - spexit humilitatem an - ci - lae - su - ae, ecce enim ex hoc beatem me dicent omnes ge - ne - ra - ti - o - nes

Geradezu abenteuerlich muten teilweise die harmonischen Modulationen von G-Dur am Beginn hin zu E-Dur an der Mittel-Zäsur bis C-Dur am Ende der Zeile an. Allerdings ist Landtwing in bester Gesellschaft und ganz einer Art „Einsiedler Harmonie-Tradition“ verpflichtet. Bereits bei Burach finden wir im *Antiphonae*-Begleitbuch auf genau diesen Magnificat-Ton ein Continuo mit drei verschiedenen Varianten für das Ende der geraden Verse und auch das berühmte „Einsiedler Salve“ kann mit den für heutige Ohren seltsam anmutenden Harmonien und ungewohnt häufigen Querständen mithalten.³²

Bislang bleibt noch die Frage offen, wer schlussendlich die hohen Stimmen der beiden St. Gerolder Magnificate gesungen haben könnte. Knabenstimmen scheiden aus, da die Einsiedler ihre Togaten³³ bereits vor der Flucht nach Hause zu ihren Familien geschickt hatten und es unwahrscheinlich erscheint, dass die St. Gerolder Knaben, um deren Schulbildung man sich zu kümmern begann, zu diesem Zeitpunkt bereits ausreichend ausgebildet worden waren. Das Transponieren des Satzes in eine für Männerstimmen singbare Lage ist durch die Mitwirkung der Bläser ausgeschlossen, wodurch nur noch entweder Diskantisten oder Frauenstimmen für die Canto- und Alto-Partien in Frage kommen. Letzteres scheint zwar auf den ersten Blick für einen Männerorden abwegig, könnte aber durch ein Zitat von P. Otmar Ruepp 1792 gestützt werden. Er fordert nämlich im Vorwort zu der einzigen sich heute noch in St. Gerold befindenden Musikhandschrift I 386 Folgendes:

Sowohl Knaben als auch Mädchen sollen [die Gesänge] in den Schulen sehr gut lernen, so wie auch alle Männer und Frauen, wie der Psalmist sagt: Junge Männer und junge Frauen, die Alten mit den Jüngeren sollen den Namen des Herrn loben sowie den Namen Mariens und aller Heiligen, im Chor und mit der Orgel und einst im Himmel in Ewigkeit. Amen.³⁴

Ihm ging es dabei vor allem um die Gesänge der Messe und der Vesper, die die Gemeinde mitsingen durfte und sollte, wobei er ein starker Verfechter des lateinischen Gebets (im Vergleich zum aufkommenden „teutonischen Gesang“) war. Somit würde das Magnificat als Teil und Höhepunkt der Vesper zu ebenjenen von „Knaben und Mädchen, Männern und Frauen“ gesungenen Gesängen zählen.

Konklusion

Obwohl die Einsiedler Mönche besonders am Beginn und in der Mitte des 18. Jahrhunderts sehr wohl Wert und viel Augenmerk auf grosse, aufwendig besetzte Magnificat-Vertonungen legten und es den Anschein erweckt, dass der Kantatenstil³⁵ mit Chor, Solisten und Orchester sich zunehmend gegen die mehrhörige Schreibweise durchsetzte und zum Standard wurde, sind die im frühen Exil entstandenen Magnificat-Sätze in ihrer Schlichtheit und „Minimalbesetzung“ durchaus in einer klostereigenen Tradition verwurzelt und stellen somit weder einen kompletten Bruch mit dem bereits Bekannten noch etwas völlig Neues dar. Zwar wählte Markus Landtwing mit der Orientierung am Magnificat-Ton einen anderen Kompositionsstil als seine komponierenden Vorgänger Burach und Zech, die wie gezeigt unabhängig von der gregorianischen Vorlage komponierten. Die Harmonik und Generalbassausstattung Landtwings folgt jedoch klar einer „Einsiedler Tonsprache“.

Die veränderten Bedingungen in der Propstei St. Gerold mit dem geringeren Platzangebot im Kirchen- bzw. Chorraum für die „Musicanten-Patres“, die fehlenden Musikalien und Instrumente stellten die Mönche am Anfang des Exils gewiss auf die Probe und mögen beim ein oder anderen Pater

32 BURACH 1755: [unpaginiert fol. 88v] sowie HELG 2006: 58–69.

33 Die Bezeichnung der Einsiedler für ihre Stiftsschüler ist abgeleitet von der schwarzen Toga, die die Knaben trugen.

34 „Addiscant autem et pueri in Scholis, & Virgines meliori modo; ut dein omnes Viri, & Mulieres seu, ut Psalmista ait: Juvenes & Virgines, Senes cum junioribus laudent Nomen Domini [...] & Nomen Mariae, & omnium Sanctoru[m] in Choro & Organo; & tandem in Caelo in aeternum. Amen.“ Bibliothek der Propstei St. Gerold, I 386: RUEPP 1792 (ohne Paginierung).

35 Zur Definition der Kantate siehe die zeitgenössische Darstellung im *Musikalischen Lexikon* von Heinrich Christoph Koch: „Kantate. Ein lyrisches Gedicht, welches in verschiedene abwechselnde Sätze eingekleidet mit Instrumentalbegleitung gesungen wird. Die abwechselnden Sätze, woraus das Ganze besteht, sind, die Arie mit ihren Abarten, und das Recitativ oder Akkompagnement, nebst dem Arioso, zwischen welche in den größern Gattungen dieses Kunstproduktes auch oft Chöre eingestreut werden.“ KOCH 1802: 300.

(musikalische) Krisen ausgelöst haben. Die Mönche waren notgedrungen dazu bereit, auf kleinere Kompositionen in ihnen bekannten Besetzungen ohne zusätzliche Instrumente auszuweichen. Dennoch war der Wunsch nach neuem musikalischem Material und grösseren Instrumentalensembles so stark, dass sie sich mit der Zeit ein beachtliches Instrumentarium und auch wieder Notenmaterial erwarben, wie beispielsweise die in St. Gerold datierten und somit sicher auch dort aufgeführten Abschriften von Sinfonien aus dem Stift Schlägl (Niederösterreich)³⁶ oder auch gross besetzte Pastoralmusiken aus dem Kloster Stams (Tirol)³⁷ belegen. Ebenso gut dokumentiert ist die rege Sammeltätigkeit jener Einsiedler Mönche, die in österreichischen und süddeutschen Klöstern Aufnahme fanden und in den dortigen Musikbibliotheken eifrig Musik kopierten.³⁸

Ein Musizieren auf mehreren Emporen wie im Mutterkloster oder auch das Spiel mit zwei bis vier Orgeln waren aus logistischen Gründen in St. Gerold nicht möglich, die schrittweise Erweiterung des Ensembles von der am Anfang des Exils genutzten vierstimmigen Choral-Schola mit Orgel zur Aufführung von Messen mit Solisten und *ad libitum*-Instrumenten³⁹ bis hin zur erwähnten Sinfonie mit vollem Streichersatz inklusive Hörnern und Oboen dürfte aber bereits bald nach der Ankunft der Mönche in St. Gerold eingesetzt haben. Allein an der Gattung des Magnificats kann also gezeigt werden, dass die Einsiedler bemüht waren, auch im Exil den eigenen musikalischen Standard zu erhalten. Weitreichende Reformpläne in Bezug auf die Kirchenmusik wurden hier zwar womöglich geschmiedet, aber erst Jahre nach der Rückkehr ins Kloster Maria Einsiedeln in die Tat umgesetzt.

Eva-Maria Hamberger studierte Cembalo, Klavier und Fortepiano in Österreich und an der Schola Cantorum Basiliensis. Ihr Interesse und Engagement gilt der Kammermusik, der Musikwissenschaft sowie der Musikvermittlung. Im Rahmen ihrer Dissertation forscht sie über das Musikleben der Einsiedler Mönche in ihrem Exil in Sankt Gerold während der Französischen Revolution.

Bibliographie

Quellen

Bibliothek der Propstei St. Gerold, I 386: RUEPP, Otmar: „Vorwort“, in: *Minus Chorale Cantus Ecclesiastici Gregoriani ad usum Chori & Organi Monasterii, Præposituræ, & Parochiæ Sant Gerold [...]*, St. Gerold: 15. April 1792.

CH-E 280,19: ZECH, Markus: *Magnificat Con Sinfonia [...] del S. M. Zech*.

CH-E 427,5: BURACH, Justus: *Magnificat ex C. à 2. Choris Concert Con Fogliettis*.

CH-E 427,8: BURACH, Justus: *Magnificat a 4tro*.

CH-E 530,8: LANDTWING, P. Marcus (zweifelhaft): *Magnificat Chorale, alternandum cum 4. Vocibus*.

CH-E 530,9: LANDTWING, P. Marcus: *Magnificat in VIII. Tono*.

CH-E 562,4: MÜLLER, Marianus: *Magnificat a piu Stromenti*, 1758.

CH-E ML 523: MOREL, Gall: *Notizen über die Musik in Einsiedeln*, Varia Musica.

CH-E MW 577: BURACH, Justus (1755): *Antiphonæ & c., Pro Organo, Ad horas & Vesperas*.

36 CH-E 5, 10.

37 CH-E 574, 3.

38 HELG 2019: 83–91; NEUMAYR 2011: 265–285.

39 Zum Beispiel die „Missa figurata dall’Organo e due Soprani“ von Conrad Tanner (CH-E 197,4) oder die „Missa a Canto, Alto, Basso/Due Violini/Con Organo.“ von Joseph (?) Schreiner (CH-E 613,5).

KAE, A.HB.19: *Diarium Einsidlense*.

KAE, A.HB.67: RUEPP, Othmar: *Diarium*, Bd. 2, 1778–1779.

KAE, A.HB.75.17, KÜTTEL, Beat: *Diarium*.

KAE, A.LT.2: *Beitrag zur Geschichte der Flucht der Einsiedler Patres im April 1798. Aus dem Munde des P. Adelrich Rothweiler aufgefasst den 1. März 1845*, von P. Gallus Morel.

KAE, A.LT.3: *Flucht aus dem Gotßhauß Einsiedlen*, v. Br. Mathä Grob.

KAE, A.LT.5: DOSENBACH, Michael (1789): *Reisebeschreibung von Bludenz nach Augsburg in Schwaben*, 2ter Theil.

KAE, A.QE.5: RUEPP, Otmar (1766): *Große Engelweihe C*.

KOCH, Heinrich Christoph (1802): Art. „Cantate“, in: *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Frankfurt am Main: August Hermann dem Jüngern, 300–301, <https://archive.org/details/MusikalischesLexikon1802/page/n165/mode/2up> [05.10.2022].

LUTHER, Martin (1522): *Das Newe Testament Deutzsch*, Wittenberg: Cranach, Lukas d. Ä./Döringe Christian.

QUANTZ, Johann Joachim (1780): *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau: Johann Friedrich Korn d. Ä.

Literatur

BACCIAGALUPPI, Claudio (2017): *Artistic Disobedience. Music and Confession in Switzerland, 1648–1762*, Leiden u. Boston: Brill.

BÖCK, Hanna (1989): *Einsiedeln. Das Kloster und seine Geschichte*, Zürich u. München: Artemis Verlag.

FÄSSLER, Thomas (2019): *Aufbruch und Widerstand. Das Kloster Einsiedeln im Spannungsfeld von Barock, Aufklärung und Revolution*, Egg bei Einsiedeln: Thesis.

FELLERER, Karl Gustav (1932): *Beiträge zur Choralbearbeitung und Choralverarbeitung in der Orgelmusik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.*, Strassburg: Heitz & Cie.

HANKE KNAUS, Gabriella (2010): „Theaterstyl‘ und ‚Kirchenstyl‘. Zur Kontrafakturpraxis in den kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz“, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums. Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz), 23./24. Nov. 2007*, hrsg. von Giuliano Castellani, Bern u. a.: Peter Lang, 71–84.

HELG, Lukas (2006 [1988]): *Das Einsiedler Salve Regina. Eine musikalische Studie von P. Lukas Helg*, 2. erw. Aufl., Einsiedeln: Druckerei Franz Kälin.

HELG, Lukas (2019): *Ein himmlisch Werk. Musikalische Schätze aus dem Kloster Einsiedeln. Dokumente zur Ausstellung im Museum Fram vom 25. Mai bis 29. September 2019*, Einsiedeln: Franz Kälin AG.

HENGGELER, Rudolf (1933): *Professbuch der fürstl. Benediktinerabtei U. L. Frau zu Einsiedeln. Festgabe zum tausendjährigen Bestand des Klosters von P. Rudolf Henggeler O.S.B.*, http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_professbuch.php [05.10.2022].

JÄGGI, Gregor: „Ausführliche Geschichte der Engelweihe“, in: *Homepage des Klosters Einsiedeln*, <https://www.kloster-einsiedeln.ch/geschichte-engelweihe/> [05.10.2022].

- KAUT, Thomas und SCHNEIDER, Franz (1997): Art. „Magnificat“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 6: *Kirchengeschichte bis Maximianismus*, begr. von Michael Buchberger, hrsg. von Walter Kasper, Basel u. a.: Verlag Herder, 1191–1192, <https://archive.org/details/Lexikon-fur-Theologie-und-Kirche/Lexikon-fur-Theologie-und-Kirche-LThK3---Band-6%2C-eds.-Michael-Buchberger%2C-Walter-Kasper%2C1997/mode/2up>. [05.10.2022].
- KIRSCH, Winfried und SCHLAGER, Karlheinz (2016 [1996]): Art. „Magnificat“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14590> [05.10.2022].
- NEUMAYR, Eva und LAUBHOLD, Lars E. (2011): „Die Quellen der Salzburger Dommusik in der Musikbibliothek des Benediktinerklosters Maria Einsiedeln (Schweiz)“, in: *Mitt(h)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 151, 265–285, https://www.zobodat.at/publikation_volumes.php?id=50708 [05.10.2022].
- REICHLIN, Kolumban (2014): *Propstei St. Gerold. Ihre wechselvolle Geschichte im Detail*. Zusammenstellung der Propsteigeschichte auf der ehemaligen Homepage der Propstei. Download durch die Autorin 2018.
- REINHARDT, Volker (2014 [2006]): *Die Geschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis heute*, 5. aktual. Aufl., München: C.H.Beck.
- RIEDO, Christoph (2010): „Um die Music mit gröserer auferbauligkeit, und mindrer unordnung und ausschweifungen diese hochfeierliche zeit hindurch vollführen zu können“. Einblicke in die Organisation der Musik in der Benediktiner-Abtei Einsiedeln in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Beispiel der ‚Grossen Engelweihe‘“, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums. Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz), 23./24. Nov. 2007*, hrsg. von Giuliano Castellani, Bern u. a.: Peter Lang, 177–216.
- RUSCH, Johann Baptist (1870): *Geschichte St. Gerolds des Frommen und seiner Propstei in Vorarlberg. Nach urkundlichen und literarischen Quellen chronologisch dargestellt von Johann Bapt. Rusch zu Appenzell*, Wien: K.K. Hof- und Staatsdruckerei.
- SALZGEBER, Joachim (1997): „Zur Geschichte der Propstei St. Gerold von 950–1994“, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 108, 81–96.
- SALZGEBER, Joachim (2006): *Das Kloster Einsiedeln*, Einsiedeln: ea Druck+Verlag.

Tumbando muros – Chanting Down the Walls: **Musik, Migrationspolitik, Menschenwürde**

Helena Simonett, Hochschule für Musik Luzern¹

DOI: [10.36950/sjm.39.4](https://doi.org/10.36950/sjm.39.4)

Keywords: Mexico-US Border, Worker’s Music, US Immigration Policy

Abstract: The complex relationship between people and places has increasingly become a subject of scholarly inquiry with the rapid growth of globalizing processes since the 1990s. Place attachment and memories are central to coming to terms with one’s fate, especially for people displaced from their homelands by economic or ecological crises and political conflicts. Music plays an important role in coping with insuing inequalities and feelings of powerlessness. For example, politically engaged bands often build on musical styles and genres located in specific listening traditions to musically challenge an unjust judicial system by subverting auditory spaces. This article focuses on Los Jornaleros del Norte, a California-based band that assumes power in a socio-acoustic space by “Chanting Down the Walls” of detention centers and prisons where migrants from Mexico and Central America are incarcerated, awaiting their deportation.

Die von der Musikethnologie (und Musiksoziologie) verfochtene Kontextualisierung der Musik im kulturellen, sozialen und politischen Leben wird in der heutigen Musikforschung allgemein anerkannt. Doch wie der Musikphilosoph Roger Savage zu bedenken gibt: „Music’s social, cultural, and even political relevance is inseparable from its capacity to refashion affective dimensions of our everyday experiences and to renew our manner of inhering in the world. As such, music’s worlding power is the ground of the interfaces between music’s expressive vehemence and social life.“² Der Wert und die Bedeutung der Musik ist also nicht allein in ihrer sozialen Signifikanz zu suchen, sondern in ihrer weltbildenden Kraft.³ Das heisst, es ist die Fähigkeit der Musik, die affektiven Dimensionen unserer Alltagserfahrungen zu verstärken und neu zu gestalten.⁴ Diese Aussage ist besonders wichtig für die Analyse populärer Lieder, die sich oftmals nur auf eine Textexegese beschränkt.⁵ Denn, wie Savage weiter erläutert:

Feelings of belonging precede the objectification of agents’ multiply intersecting social positions in this regard. These feelings attest to the priority of the experience of belonging to a history, culture, and tradition. The priority of this experience is borne out by the fact that we are affected by the histories, cultures, and traditions of which we are a part.⁶

Diese sinnliche Erfahrung der Zugehörigkeit zu einer Geschichte, Kultur und Tradition ist für alle Menschen bedeutsam. Die Erkenntnis, dass Menschen Orte nicht einfach nur bewohnen, sondern sie erleben und ihnen soziale Bedeutung verleihen (auch aus geographischer Distanz), wird als „sense of place“ (Ortssinn) beschrieben. Die komplexe Beziehung zwischen Menschen und Orten ist seit der rasanten Zunahme globalisierender Prozesse in den 1990er Jahren Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen geworden, insbesondere in Diaspora-Studien, Human- und Sozialgeographie und

1 Emailadresse der Autorin: helena.simonett@hslu.ch.

2 SAVAGE 2021.

3 Vgl. auch DeNORA 2000.

4 THOMPSON und BIDDLE 2013; vgl. auch COLLING und THOMPSON 2013.

5 NAPIER und SHAMIR 2018; CHRISTENSON et al. 2019.

6 SAVAGE 2021.

Anthropologie.⁷ Die Ortsbezogenheit und die Erinnerungen, sowie das historische Gedächtnis sind gerade für Menschen, die durch ökonomische oder ökologische Krisen und politische Konflikte aus ihrer Heimat vertrieben wurden, zur Verkraftung ihres Schicksals zentral. Menschen erinnern sich an Orte, die sie verlassen haben, auf emotionale Art und Weise: Das Nicht-Greifbare (Geschichten, Musik, Klänge und Düfte) ruft das Greifbare (Menschen und Orte) hervor. Klang ist ein besonders wirksamer Auslöser von Erinnerungen, die in Geschichte, Kultur und Tradition verortet sind. Darauf bauen auch politisch engagierte Bands, die mit ihrem Musikstil und ihrer Genreauswahl gezielt Menschen ansprechen, die in diesen Hörtraditionen verortet sind und deshalb besonders stark auf die Musik reagieren. In Mexiko gehören dazu die traditionellen Musikstile, die sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Regionen entwickelt haben, wie zum Beispiel die vom diatonischen Knopfgriffakkordeon dominierte „música nortea“ (Musik aus dem Norden).

La línea, die Grenzlinie: Ausländer*innen im eigenen Land

In nur wenigen Zeilen fassen die in Kalifornien beheimateten Los Tigres del Norte, die wohl erfolgreichste mexikanische Band aller Zeiten, in ihrem 2001 veröffentlichten Lied, „Somos más americanos“ („Wir sind amerikanischer“), die Grenzgeschichte zusammen: „Sie schrien mich schon tausendmal an, ich solle in mein Land zurück, weil ich nicht hierhergehöre. Ich möchte den Gringo erinnern: Nicht ich habe die Grenze überquert – die Grenze hat mich überquert“ und so „bin ich zum Ausländer im eigenen Land“ geworden.⁸

Die heute 3000 km lange Grenzlinie zwischen den USA und Mexiko wurde nach mehrjährigem Krieg 1848 zu Ungunsten letzterer Nation neu gezogen. Knapp die Hälfte des damaligen mexikanischen Staatsgebietes⁹ fiel den Vereinigten Staaten zu, die sich nun entlang des Rio Grande (Río Bravo del Norte) vom Golf von Mexiko und danach einer auf dem Schreibtisch gezogenen Linie quer durch die Chihuahua- und Sonora-Wüste bis zur Pazifikküste erstreckte und die heutigen Bundesstaaten Kalifornien, Nevada, Arizona, Utah sowie Teile von New Mexico, Colorado und Wyoming einschloss. Nur eine Generation davor hatte Mexiko nach langen und blutigen Kämpfen die Unabhängigkeit von der Kolonialmacht Spanien erlangt (1810–1821) und weniger als zwei Jahrzehnte später sollten die drei europäischen Mächte, Frankreich, Spanien und das Vereinigte Königreich, gemeinsam versuchen, das junge Land zu rekolonialisieren. Als Folge der siegreichen Intervention wurde der jüngere Bruder von Kaiser Franz Joseph I. von Österreich, Erzherzog Ferdinand Maximilian 1864 zum Kaiser Mexikos ernannt, jedoch nur drei Jahre danach entmacht.

Seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wird über die aus der Aneignung der nordmexikanischen Territorien resultierenden Konfrontationen, Spannungen und Schicksale in den Grenzgebieten gesungen. Das wohl bekannteste Beispiel ist die Geschichte des Farmarbeiters Gregorio Cortéz, der des Pferdediebstahls bezichtigt und wegen Mordes am Sheriff wochenlang von den Texas Rangern verfolgt wurde. Cortézes legendäre Flucht und sein Widerstand gegen die US-Behörden machte ihn zu einer Inspiration für die mexikanische Bevölkerung im Grenzgebiet, die seiner Taten in einem populären Lied, dem „Corrido de Gregorio Cortéz“, gedachten. Der texanische Folklorist Américo Paredes widmete dem Volkshelden und seinen Balladen 1958 gar ein ganzes Buch.¹⁰

7 Für letztere ist der Band von FELD und BASSO 1996 wegweisend.

8 Originaltext: „Ya me gritaron mil veces que me regrese a mi tierra porque aquí no quepo yo. Quiero recordarle al gringo: Yo no crucé la frontera, la frontera me cruzó [...] Soy extranjero en mi tierra“. „Somos Más Americanos (En Directo Desde Los Angeles MTV Unplugged)“ <https://www.youtube.com/watch?v=0ue-YP-wvsY> [30.11.2021]. Über 3 Millionen Abonnenten folgen der Band auf ihrer offiziellen YouTube-Seite. Vgl. RODRIGUEZ 2009.

9 Alta California und Nuevo México; Texas wurde bereits 1845 von den USA annektiert.

10 Zu hören ist eine historische Aufnahme dieser Ballade auf *Corridos y Tragedias de la Frontera* 1994. Das Doppelalbum enthält ein von Chris Strachwitz, Philip Sonnichsen und James Nicolopolulos verfasstes 167-seitiges Büchlein in englischer Sprache mit Hintergrundinformationen zu den Aufnahmen und den Songtexten. <https://folkways-media.si.edu/docs/folkways-art-work/ARH07019.pdf> [30.11.2021].

Historia(s) – Geschichte(n): *Corrido* und *canción* als Ausdruck mexikanischer Identität

Die Liedform der textorientierten Ballade bietet sich förmlich an, Geschichten weiterzugeben. Historisch gesehen ist der *corrido* eine mexikanische Volksballade, die auf die spanische Balladentradition der *romance* zurückgeht und während der Kolonisierung in die Neue Welt getragen wurde.¹¹ In ihrer poetischen Form und ihren erzählerischen Themen blieb die mexikanische Volksballade im Wesentlichen ihren Wurzeln der iberischen erzählenden Poesie treu, obwohl es auch einige nicht erzählerische Beispiele gibt, wie einfache Liebeslieder oder politische Kommentare, die ebenfalls als *corridos* bezeichnet wurden. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden verschiedene Begriffe wie *romance* (Romanze), *historia* (Geschichte), *narración* (Erzählung), *ejemplo* (Beispiel), *tragedia* (Tragödie), *recuerdos* (Erinnerungen), *versos* und *coplas* (Verse) synonym oder ergänzend zum Begriff *corrido* verwendet. Die Unterscheidung zwischen diesen verschiedenen Bezeichnungen erfolgte aufgrund der Themen der Kompositionen, nicht ihrer Musik.¹² Der Begriff selbst ist möglicherweise eine Verkürzung von *romance corrido*, einer „durchgesungenen Ballade“. Seine Umwandlung in eine eigenständige mexikanische Form soll während des mexikanischen Unabhängigkeitskampfes anfangs des 19. Jahrhunderts stattgefunden haben. Über den Zeitraum, der für die Entstehung des *corridos* ausschlaggebend war, kann allerdings nur spekuliert werden – vor allem deshalb, weil sowohl die spanische Ballade als auch der mexikanische *corrido* im Wesentlichen mündliche Traditionen waren, die sich nur gelegentlich in gedruckter Form wiederfanden. Im Gegensatz zu den mexikanischen *corrido*-Forschenden, die davon ausgingen, dass das Genre auf mexikanischem Territorium entstand und sich dort weiterentwickelte, vertritt Paredes die Ansicht, dass das texanisch-mexikanische Grenzgebiet der eigentliche Geburtsort der Balladentradition sei.

Zeitgleich mit der Konsolidierung des *corridos* entwickelte sich das einfache Lied (*canción*) in ein eigenständiges mexikanisches Genre, das sich sowohl musikalisch als auch sprachlich durch seine lyrische und oft sentimentale Qualität auszeichnete.¹³ Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde in der mexikanischen Musikwissenschaft gar als das „Goldene Zeitalter des mexikanischen Liedes“ bezeichnet.¹⁴ Wie der *corrido* erlangte die *canción* während der mexikanischen Revolution an politischem Aufwind: Manuel M. Ponce, der als wichtigster Komponist der frühen nationalistischen Bewegung in die mexikanische Musikgeschichte eingegangen ist, verdankte seine frühe Popularität und kommerziellen Erfolg seinen volksliedartigen *canciones mexicanas* (z. B. „Estrellitas“ [„Sternchen“] 1912, eines seiner berühmtesten Lieder).¹⁵ Das postrevolutionäre Mexiko bevorzugte einen anspruchsloseren und ländlich geprägten Liedtypus, welcher nun als *canción ranchera*¹⁶ (ländliches Lied) bezeichnet wurde und sowohl die unlängst verstädterten Landmassen als auch die bürgerlichen Stadtbewohner anzusprechen vermochte. Als momentane Wiederherstellung eines schlichten und romantisierten Volkserbes lösten die *rancheras* Gefühle von Nostalgie und Patriotismus und damit des Mexikanischseins schlechthin aus.

11 SIMONETT 2014b.

12 Da die zentrale Funktion des *corridos* darin besteht, eine Geschichte oder ein Ereignis von lokalem oder nationalem Interesse zu erzählen, haben sich renommierte *corrido*-Forscher wie CASTAÑEDA 1943, MENDOZA 1954, SIMMONS 1957 und PAREDES 1958 vor allem mit der Entwicklung des Genres und seiner Bedeutung als soziales und literarisches Dokument beschäftigt.

13 SIMONETT 2014a.

14 MENDOZA 1961; MORENO RIVAS 1989. Das Repertoire der mexikanischen Populärmusik lässt sich seit ihren Anfängen nicht immer scharf von demjenigen der Volksmusiktraditionen und der Kunstmusik abgrenzen. In der Tat waren die populären Musikgenres in Mexiko oft städtische Wiedergaben von Volksmusikgenres, während die beliebtesten „Volkslieder“ an die europäische romantische Musik anlehnten, die Mitte des Jahrhunderts einen hohen Bekanntheitsgrad erreichte, als sie in der Oper und in den gehobenen Salons sowie in den Dörfern und städtischen Vierteln zu hören war. In der spanischen Sprache bedeutet *música popular* (wörtlich: populäre Musik) so viel wie Volksmusik (auch *música del pueblo*) und bezieht sich oft auf die musikalischen Ausdrucksformen der Landbevölkerung oder auf städtische kommerzielle Genres mit einem ländlichen Unterschichtenhintergrund (SIMONETT 2010).

15 SAAVEDRA 2009.

16 *Rancho* ist in Mexiko ein Landgut mit Hof.

In den 1930er Jahren trug neben Radio und Schallplatten auch das aufkommende Kino zur Bildung einer national-mexikanischen Identität bei.¹⁷ Interpretiert von einem Mariachi Ensemble förderte die *comedia ranchera* (Westernkomödie) – das langlebigste Genre des mexikanischen Kinos – die Popularisierung der *canción ranchera* in allen Bevölkerungsschichten.¹⁸ Sänger-Schauspieler wie Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante und José Alfredo Jiménez wurden in der Goldenen Epoche des mexikanischen Kinos zu Superstars. Die bekannte Sängerin Lucha Reyes ebnete den Weg für eine Reihe von *ranchera*-Königinnen wie Lola Beltrán, Amalia Mendoza und Lucha Villa.¹⁹

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich eine verfeinerte Version der *canción ranchera*, die *canción romántica* (das romantische Lied) und traf damit vor allem den Geschmack der städtischen Mittelschicht. Die *tríos románticos*, die romantischen, gitarrenbegleiteten Trios (Los Panchos, Los Montejo und Trío Monte Albán) popularisierten den Bolero und seine Mischform, den *canción-bolero*. Obwohl die *canción* vorwiegend mit dem nach der Revolution zum nationalen Musikstil erhobenen Mariachi Ensemble in Verbindung gebracht wird, wurde Mexikos Liedrepertoire von allen regionalen mexikanischen Musikensembles interpretiert. Eine Kombination aus kulturel-nationalistischen Projekten und einer gut entwickelten Infrastruktur der Massenmedien trug dazu bei, einen Komplex nationaler Gefühle zu schaffen, der auf bilateraler Ebene die staatliche Führung unterstützte und breite nationale (und letztlich transnationale) Märkte für kulturelle Produkte zu eröffnen vermochte.²⁰

Sowohl der *corrido* als auch die *canción* sind fest im mexikanischen Bewusstsein verankert. Sie spielen auch heute eine entscheidende Rolle für eine gefühlsmässige Gruppenzugehörigkeit respektive nationale Identität. Es überrascht deshalb nicht, dass die populärsten (transnationalen) mexikanischen Bands, wie die bereits erwähnten Los Tigres del Norte, im *ranchera*-Genre angesiedelt sind. Die Mitglieder dieser Gruppe stammen ursprünglich aus dem nördlichen Sinaloa, einem Bundesstaat an der mexikanischen Pazifikküste, zogen aber Ende der 1960er Jahre nach San Jose, Kalifornien, wo sie als Tagelöhner arbeiteten und am Wochenende zum Tanz aufspielten. Nachdem Los Tigres Anfang der 1970er Jahre ihren ersten grossen Hit verbuchten (ein *corrido* über ein Drogenschmuglerpaar), wurde sie zu einer der meistverkauften Gruppen auf dem US Latin-Markt.²¹ Durch die Beibehaltung der *corrido*-Liedform appellieren Los Tigres an ein an mündliche Traditionen gewöhntes Publikum. Ihre auf diatonischem Knopfgriffakkordeon, Bassgitarre (*bajo sexto*, eine mexikanische Gitarre mit sechs Doppelsaiten), Kontrabass und Schlagzeug gespielte Musik, die sogenannte *música norteña*, ist besonders beliebt bei neulich eingewanderten Mexikaner*innen und bei jenen, die sich ausserhalb der US-amerikanischen Gesellschaft befinden (in der Regel aufgrund fehlender Papiere und niedrigen Einkommens) und die eine starke Verbindung zu ihrem Heimatland und ihrer mexikanischen Identität pflegen.²² Durch ihre Lieder zu Wortführern des Volkes (*la voz del pueblo*) geworden, engagiert sich die Band auch politisch. So beteiligten sie sich zum Beispiel am Boykott des US-Bundesstaates Arizona, der 2010 ein höchst umstrittenes Landesgesetz zur Bekämpfung irregulärer Einwanderung unterzeichnete (Support Our Law Enforcement and Safe Neighborhoods Act, Arizona Senate Bill 1070),²³ und an einer Kampagne, die Latinos und Latinas in den USA ermutigte, bei den Präsidentschaftswahlen 2012 ihre Stimme

17 HAYES 2000; DOREMUS 2001; HENRIQUES 2011.

18 JÁUREGUI 1990.

19 Zum Beispiel die Filme *Allá en el rancho grande* mit Tito Guízar und Esther Fernández (Dir. Fernando de Fuentes; Musik von José López Alavez, 1936); *La tierra del mariachi* mit Lucha Reyes (Dir. Raúl de Anda, 1938); *¡Ay Jalisco, no te rajes!* mit Jorge Negrete und Gloria Marín (Dir. Joselito Rodríguez; Musik von Manuel Esperón, 1941); *El rancho alegre* mit Miguel Aceves Mejía (Dir. Rolando Aguilar; Musik von Felipe Bermejo, 1941); *Como México no hay dos* mit Tito Guízar (Dir. Carlos Orellana; Musik von Rosalino Ramos, 1945).

20 TURINO 2003: 200; SHEEHY 2006.

21 Ein Live-Mitschnitt einer 1978 Aufführung von „Contrabando y traición“ (Schmuggel und Verrat) ist zu sehen auf <https://www.youtube.com/watch?v=p0-yfPXMtk> [30.11.2021]. MARTÍNEZ 1995.

22 RAGLAND 2009.

23 Dieses Gesetz wurde auch als „Show me your papers“ bezeichnet, da es die Strafverfolgungsbehörden von Arizona verpflichtete, bei routinemässigen Verkehrskontrollen von Personen die Vorlage eines Nachweises über den legalen Einwanderungsstatus zu verlangen. Es handelte sich dabei um die strengste Anti-Einwanderungsgesetzgebung der USA und um eine

für Barack Obama abzugeben. Ebenfalls spielten sie 2013 an einer Kundgebung zur Einwanderungsreform auf der National Mall in Washington. Als Reaktion auf Donald Trumps beleidigende Äusserungen über mexikanische Einwanderer riefen sie 2015 zum Boykott aller Geschäfte des republikanischen Präsidentschaftskandidaten auf²⁴ und forderten die Zuschauer*innen der Latin Grammys auf, keine Rassisten zu wählen. Neben diesen medienwirksamen Auftritten der Superband gibt es eine Anzahl von lokalen Bands, die sich musikalisch für die Menschen, die Opfer einer inhumanen Grenzpolitik geworden sind, einsetzen.

El muro – die Mauer: Grenzwälle statt Brücken

Während des letzten Jahrzehnts hat sich die humanitäre Krise an der USA-Mexiko Grenze drastisch verschärft. Diese Grenze, die Nordamerika willkürlich und unerbittlich in „Erst-“ und „Drittweltland“²⁵ teilt, ist ein anhaltendes Politikum, sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Mexiko.

„Mexiko schickt nicht seine besten und klügsten Köpfe. Sie schicken ihre Schlimmsten: Drogendealer, Vergewaltiger und Mörder“, behauptete der damalige Präsidentschaftskandidat Donald Trump zu Beginn seiner Kampagne.²⁶ Kaum im Amt, unterzeichnete er ein Dekret um sein Wahlkampfversprechen, „a beautiful wall“ an der Südgrenze zu errichten, umzusetzen. Doppelt so hoch wie die Berliner Mauer sollte sie werden, um „Illegale“ und „Kriminelle“ von den USA fernzuhalten.²⁷ Mit der Erklärung eines nationalen Notstands an der Südgrenze umging Trump die Blockade des US-Kongresses und veranlasste, dass Milliarden aus dem Verteidigungshaushalt für sein Bauvorhaben freigegeben wurden.²⁸ Der Konflikt um das Thema Migration zwischen den beiden Nachbarstaaten verschärfte sich im Oktober 2018 zusätzlich durch einen Flüchtlingsstrom aus Zentralamerika. Rund 2000 Menschen, vorwiegend Frauen und Kinder, hatten sich angesichts der Hoffnungslosigkeit in ihren Ursprungsländern Honduras, El Salvador und Guatemala aufgemacht, eine neue Lebensperspektive in den Vereinigten Staaten zu suchen. In einer Serie von wütenden Tweets forderte der US-Präsident Mexiko auf, die Karawane durch die Schliessung seiner Südgrenze zu Guatemala zu stoppen: Mexiko sollte sozusagen als vorgelagerter Grenzposten die Migrant*innen abhalten, damit sie die USA nicht erreichen könnten. Obwohl Mexiko für Zentralamerikaner*innen ein Transitland ist, vervielfachte sich die Zahl der Flüchtlingsanträge in Mexiko, was „zumindest indirekt auch mit der Migrationspolitik der US-Regierung zusammenhängen [dürfte], die im vergangenen Jahr vermehrt Ausweisungen und Deportationen vorgenommen hat. So stieg die Zahl der Abschiebungen aus den USA in zentralamerikanische Länder bereits in den ersten Tagen des Jahres 2020 weiter an“.²⁹

Die „Null-Toleranz-Politik“ der Trump-Administration gegenüber Migrant*innen und seine menschenverachtende Rhetorik führte zu zahlreichen Protesten – viele davon künstlerischer Art.³⁰ Eine dieser Reaktionen war auch die Idee, eine Radiostation für die (grösstenteils papierlosen mexikanischen und zentralamerikanischen) Tagelöhner*innen einzurichten. Radio Jornalera (Tagelöhner-Radio) wurde vom National Day Laborer Organizing Network (NDLON) initiiert – eine 2001 in Kalifornien gegründete Organisation, welche die Verbesserung der Lebensbedingungen der Tagelöhner*innen anstrebte. Pablo Alvarado, Mitbegründer des NDLON erklärte in einem Interview, dass die Idee für das Radio entstand,

Massnahme, von der viele befürchteten, dass sie leicht zu einem Racial Profiling führen könnte. Zwei Jahre später wurde das Gesetz vom Obersten Gerichtshof teilweise für ungültig erklärt.

24 LEVEILLE 2015.

25 DAC 2021; das Development Assistance Committee ist Informationsquelle für die Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (OECD).

26 YE HEE LEE 2015.

27 ZILM und DEMMER 2020.

28 *Deutsche Presse-Agentur* 2019.

29 HILLENBRAND 2020. Bilder der Flüchtlingsströme aus Zentralamerika, und neuerdings auch Haiti, sind uns allen aus den Tagesnachrichten bekannt; CLAUSING 2021.

30 CONTRERAS 2018.

als Trump an die Macht kam: „Wir brauchten unser eigenes Kommunikationsmittel, wir mussten unsere eigenen Inhalte schaffen. Denn CNN, MSNBC und Fox [US Mainstream-Medien] werden nie über uns berichten oder dem gerecht werden, was die Migrant*innen denken, also müssen wir unsere eigenen Inhalte schaffen.“³¹

Ein Lagerraum des NDLOJ Jobcenters in Pasadena, Los Angeles wurde kurzerhand als Radiostudio umfunktioniert. Innerhalb weniger Monate entwickelte es sich zu einer wichtigen Anlaufstelle für Migrant*innen. Die Radiosendungen befassen sich mit Themen, mit denen sich die Hörer*innen täglich konfrontiert sehen: Rechte von Arbeitnehmer*innen und Einwander*innen, Polizeireform, bezahlbarer Wohnraum, und seit dem Jahr 2020 auch Corona.³² Hört man in die über die Cloud zugänglichen Radiosendungen hinein, so fällt schnell auf, dass regionale mexikanische Musikstile zu den Favoriten zählen. Die wöchentlich ausgestrahlte Sendung *El baúl de los recuerdos* (Truhe der Erinnerung) erweckt „mit jeder Note die Gerüche und Empfindungen des goldenen Zeitalters von Mexiko. Es ist die Musik der Erinnerung an den Gesang unserer Eltern, unserer Vorfahren – nostalgische Musik wie Las Jilguerillas [ranchera-Duo der Schwestern Imelda und María Amparo Higuera], Carlos y José [norteño-Musiker], José Alfredo Jiménez [Mariachi-Sänger] und Volksmusik, die Gefühle vergangener Zeiten entfachen“.³³ Es ist eine Musik, die Brücken baut.

Tubando muros – Mauern niedersingen: Los Jornaleros del Norte

Eng mit der Radiostation verbunden ist die *norteño*-Gruppe Los Jornaleros del Norte (wörtlich „Die Tagelöhner des Nordens“), deren Musik seit ihrer Gründung 1995 zum Soundtrack der mexikanischen Arbeiter- und Einwanderungsbewegung in den USA geworden ist. Die Mitglieder der Band, einige von ihnen selbst Tagelöhner, sind NDLOJ Aktivist*innen. „There are times when you have to protest in the streets with signs or participate in acts of civil disobedience to get a point across“, meint Omar León, der Akkordeonist, Keyboardspieler und Sänger der Band „But there are also times when you have to pull out your accordion and sing to get people to listen to your message.“³⁴

2014 initiierte die Band eine Reihe von Auftritten vor dem Metropolitan Detention Center in Los Angeles, einem Bundesgefängnis, in dem von den US Einwanderungs- und Zollbehörden, die ICE (Immigration and Customs Enforcement), verhaftete Insassen auf ihren Prozess warten. Sie nannten diese Kampagne, mit der sie gegen die aggressive Abschiebungspolitik der Obama-Administration und ihrer Untätigkeit bei der Einwanderungsreform protestierten, „Chant Down the Walls“. Mit ihren Liedern stehen sie für die Würde der betroffenen Menschen ein, die durch die umstrittene amerikanische Anti-Immigrationspolitik als „illegale“ ausgegrenzt werden. Los Jornaleros del Norte sind überzeugt, dass ihre Musik hilft, den Gefangenen ein Gefühl von Normalität zu vermitteln, Würde und Hoffnung zu wahren, den Gefängnisalltag zu vergessen oder mit anderen Gefangenen und der Aussenwelt zu kommunizieren. Für Los Jornaleros sind es Live-Veranstaltungen wie „Chant Down the Walls“, wo sich die Musik als eine verbindende und humanisierende Kraft manifestiert.

Eines ihrer bekanntesten Lieder, „Serenata a un indocumentado“ („Ständchen für einen Papierlosen“), beruht auf einem Einzelschicksal, das stellvertretend für tausend andere steht. Bei einer „Chant Down the Walls“-Veranstaltung vor dem Bundesgefängnis bemerkte León eine Frau, die ihre Kinder mitgebracht hatte, um ihren inhaftierten Mann an seinem Geburtstag zu besuchen. Obwohl sie das Gebäude nicht betreten durfte, hatte sie Blumen und Luftballons für ihren Mann dabei. Von draussen teilte sie ihm mit diesen Zeichen mit, dass sie ihn liebte.³⁵ Diese Begegnung inspirierte León, eine Serenade zu

31 Zitiert in TIYANSAN 2019 (sowohl diese als auch alle folgenden Übersetzungen aus dem Spanischen sind von der Autorin).

32 VELARDE 2020.

33 Programmbeschreibung auf der Webseite der Radiostation: <https://radiojornalera.org/radio-shows> [30.11.2021].

34 Zitiert in ZAHEDI 2015

35 ZAHEDI 2015. Siehe auch die offizielle Webseite der Band: <http://losjornalerosdelnorte.com/videos/story-los-jornaleros-del-norte> [30.11.2021].

schreiben – eine Serenade mit umgekehrten Geschlechterrollen, denn das traditionelle mexikanische Ständchen wird ausschliesslich vom Mann dargeboten.

Im März 2015 veröffentlichten Los Jornaleros del Norte „Serenata a un indocumentado“, ihr erstes und bisher einziges Musikvideo.³⁶ Es beginnt mit einem Blick auf die beleuchtete Fassade des mächtigen Metropolitan Detention Centers, die im Hintergrund ertönenden Polizeiautosirenen versetzen das Publikum akustisch nach Downtown Los Angeles. Ein Text auf Spanisch und Englisch wird eingeblendet:

Across the United States, immigrants are locked up
 In prisons like this one [Musik setzt ein]
 Through tiny windows, detainees get one last glimpse
 Of America before being deported
 Families often gather outside [...]
 Sometimes to offer support
 Sometimes to wave goodbye
 And sometimes to fight for their freedom

Die instrumentale Einleitung, gespielt auf Akkordeon, Gitarre und Bassgitarre, ist typisch für das *ranchera*-Genre, mit seiner lyrischen Melodie im Dreivierteltakt. Die Kamera schweift nun auf das Gesicht der Sängerin Loyda Alvarado, die ihren Blick nach oben auf die Fenster des Gefängnisses gerichtet hat und mit ihrer kräftigen, sonoren *ranchera*-Stimme singt: „Asómate a la ventana, te traje una serenata [...]“ – „Begib dich zum Fenster, ich habe dir ein Ständchen mitgebracht. Wenngleich du gefangen bist, singt die, die dich liebt.“ Kurz darauf schwenkt die handgeführte Kamera zu den Musikern und fokussiert alternierend auf ihre Instrumente und Gesichter. Wie die Sängerin schauen auch sie auf die Gebäudefassade. Die Stimmung ist ernsthaft feierlich, die Musik getragen.

Die zweite Strophe des Liedes prangert die amerikanische Gesellschaft und ihren populistischen Migrationsdiskurs an: „Welche ungerechten Gesetze, die versuchen, uns zu trennen. Sie verurteilen uns als Kriminelle, weil wir keine Papiere besitzen. Sie wissen nicht, dass unsere Hände sie alle ernähren“. Mit dieser Aussage aus der Perspektive einer betroffenen Person wird das Mainstream-Narrativ über papierlose Migrant*innen als Kriminelle effektiv gekontert: Nicht Straftäter*innen sind sie, sondern die Versorger*innen aller. Was passieren würde, wenn eines Tages sämtliche mexikanischen Bewohner*innen Kaliforniens verschwänden, zeigt der von Sergio Arau produzierte satirische Film, *A Day without Mexicans* (2004), auf ganz eindrücklich Art: Auf den kompletten Stillstand der neuntgrößten Volkswirtschaft der Welt folgen Chaos und Tragödie.³⁷

Papierlose sind nicht Illegale, wie sie allgemein in den Mainstreammedien bezeichnet werden, sondern Menschen mit Gefühlen, wie alle anderen auch. In der dritten Strophe artikuliert die Erzählerin ihre Trauer, ihre Verletzlichkeit, ihre Wut, ihre Angst und ihre Verzweiflung. Sie drückt ihre Bereitschaft aus, ohne Angst zu kämpfen und für die Gerechtigkeit zu sterben.

Die letzte Strophe ist an den Präsidenten der Vereinigten Staaten gerichtet: „Mis hijos desconsolados me preguntan por su padre, y yo no puedo mentirles. La situación es muy grave. Usted, Señor Presidente, ¿Huérfanos quiere dejarlos?“ (Meine leidgeprüften Kinder fragen mich nach ihrem Vater und ich kann sie nicht anlügen. Die Lage ist sehr ernst. Sie, Herr Präsident, Sie wollen sie als Waisen zurücklassen?). Effektiv würden die Kinder nach einer Abschiebung der Eltern durch den Gesetzesvertreter ICE zu Waisen gemacht: Eine Tatsache, die die Bandmitglieder mit dem Tragen von T-Shirts mit dem Slogan „ICE out of LA!“ kontern, respektive anprangern.

³⁶ RIVAS 2015, https://www.youtube.com/watch?v=leEOcFsw6_A [30.11.2021].

³⁷ Wie die amerikanische Wirtschaft von sogenannten „illegalen“ Immigrant*innen profitiert, fasst GARCIA 2012 zusammen.

Im Hintergrund ist für wenige Sekunden ein handbemalter Karton mit dem Schriftzug, „I dream!“ zu erkennen, eine Anspielung auf den sogenannten DREAM-Act (Development, Relief, and Education for Alien Minors Act), eine Gesetzesinitiative für die Kinder von Einwanderer*innen ohne legale Dokumente und Präsident Obamas Versprechen, diesen jungen Menschen, die in den USA aufgewachsen sind, einen legalen Status zu verschaffen.

Visuell eindrücklich sind die an die Fassade des Metropolitan Detention Centers projizierten Gesichter: Wir, die draussen stehen, respektive zuschauen, können die stummen Stimmen nicht hören, aber hinter jedem der Gesichter steckt ein menschliches Schicksal und viel Leid und Trauer.

Das Lied endet. Während die Musiker und die Sängerin sich langsam vom Gefängnis abwenden und weggehen, erscheint eine Bildunterschrift: „Este video fue filmado el día en el que presidente Obama anunció acción diferida para los inmigrantes. Los rostros que proyectamos en la pared son de jornaleros y jornaleros que fueron excluidos. Merecemos igualdad. #NI1MAS Deportación.“ (Dieses Video wurde an dem Tag gedreht, an dem Präsident Obama einen Aufschub für [abgewiesene] Immigrant*innen ankündigte. Die auf die Wand projizierten Gesichter sind von Tagelöhnerinnen und Tagelöhnern, die ausgeschlossen wurden. Wir verdienen Gleichberechtigung [#keine einzige Deportation mehr]).

Der salvadorianische Gitarrist der *Jornaleros del Norte*, Pablo Alvarado, sagte über die Lieder dieser Band: „When you recover an oppressive experience through arranged lyrics and then you bring it back to the people, that experience becomes everyone’s experience. It’s hard to explain... It’s just magical.“³⁸ Musik dient als Mittel, um der durch Einwanderungsgesetze erzwungenen Realität der Angst und Unsichtbarkeit entgegenzuwirken und Menschen ohne gültige Einwanderungsdokumente ihre Menschlichkeit und Erfahrungen in einem grösseren Raum sicht- und hörbar werden zu lassen.

Con el canto penetramos muros – Mauern mit Gesang durchdringen: Das Auditive des Politischen

„Das Auditive bezeichnet das Hörbare unter den Bedingungen des Politischen, d. h. als ein sozio-akustisches Feld, in dem sich Macht und Widerstand entfalten“, schreibt David Wallraf.³⁹ Denn Musik drückt nicht nur Gefühle und menschliche Erfahrungen aus, sondern gestaltet auch soziale Räume. „Noise und Musik, Sounds, Geräusche und Lärm durchqueren und strukturieren das Soziale, ihre Analyse ermöglicht die Formulierung einer politischen Akustik, die über die politischen Inhalte, die mit Musik transportiert werden können, hinausweist.“⁴⁰ Die verschiedenen, in realen Räumen existierenden und miteinander konkurrierenden, akustischen Kräfte sind die Grundlage von Wallrafs Machttheorie des Auditiven, „in der Musik, Sounddesign und die Klangflächen des Alltagslebens als Schauplätze von Machtkämpfen und Widerstandsbewegungen gedacht und die Übergänge von Souveränitäts- zu Disziplinar- und Kontrollgesellschaft im Register des Hörbaren“ untersuchbar gemacht werden können.⁴¹

In den 27 Jahren ihres Bestehens haben *Los Jornaleros del Norte* nur gerade ein professionelles Musikvideo produziert („Serenata a un indocumentado“) und 5 CDs mit eigenen Liedern eingespielt. Als offizielle Hausband der Tagelöhner Organisation NDLO sind die *Jornaleros del Norte* Teil einer Widerstandsbewegung gegen den allgegenwärtigen Missbrauch der verfassungsmässigen Rechte von Einwander*innen und die Willkür der von der ICE durchgeführten Strafverfolgungsmassnahmen, die sich vom Grenzgebiet bis ins Landesinnere erstrecken.⁴²

38 Zitiert in ZAHEDI 2015.

39 WALLRAF 2021: 165. Die Überschrift dieses Abschnitts ist eine Anlehnung an den Untertitel von Wallrafs Buch: *Noise und die Akustik des Politischen*.

40 WALLRAF 2021: 7.

41 WALLRAF 2021: 9.

42 Auch das Operationsgebiet der Grenzpatrouille (Teil der Customs and Border Protection, CBP) erstreckt sich bis 150 Kilometer von Land- oder Seegrenze aus. Dazu gehören ganze Bundesstaaten wie Florida und Maine sowie fast alle grossen Ballungsgebiete der USA. Die Militarisierung der Grenzregion durch die CBP hat zu unkontrollierten Übergriffen geführt, die von Rassendiskriminierung bis hin zu exzessiver Gewalt reichen (ACLU 2021).

Dabei stellt die ICE laut eines Berichts der Organisation für Gerechtigkeit für Immigrant*innen staatlichen und lokalen Strafverfolgungsbehörden sogenannte *immigration detainers* (Immigrationshaftbefehle) aus, die gegen das Bundeseinwanderungsgesetz und die verfassungsrechtlichen Schutzbestimmungen verstossen.⁴³ Diese Zusammenarbeit mit der Polizei führt landesweit zu Racial Profiling, d. h. auf ethnischen Merkmalen basierende Personenkontrollen.⁴⁴ So kann ein defektes Auto Rücklicht für die lokale Polizei Anlass genug sein, eine diskriminierende Personen- und Fahrzeugkontrolle durchzuführen. Oft werden polizeiliche Kontrollen auf Zufahrtsstrassen zu Wohnvierteln ethnischer Minderheiten durchgeführt, auch wenn das Verhalten der angehaltenen Personen keinen Anlass für eine solche gibt; d. h. man muss sich nicht strafbar gemacht haben, um einer Personalkontrolle unterzogen zu werden. Diese Willkür schürt nicht nur das Misstrauen der Einwanderergemeinschaften gegenüber der örtlichen Polizei, Menschen ohne gültige Ausweise leben in dauernder Angst, von der ICE aufgegriffen zu werden. Ihr Bewegungsraum wird sozusagen von der Sirene eines Streifenwagens eingegrenzt.

Nichtgesetzeskonforme Situationen herrschen auch in dem von der ICE geführten Einwanderungsgefängnisssystem, das nicht nur ordentliche Verfahren zur Farce macht, sondern auch Menschenleben gefährdet. Männer, Frauen und Kinder, die von der Customs and Border Protection (CBP) Behörde oder der ICE aufgegriffen werden und keine gültigen Ausweise vorweisen können, droht ein Abschiebungsverfahren. Zwischenzeitlich werden sie in einem der mehr als 200 Gefängnissen des ICE-Haftsystems festgehalten, das nach einem Strafvollzugsmodell aufgebaut und betrieben wird, was in direktem Widerspruch zum zivilen Charakter des Einwanderungsgewahrsams steht.⁴⁵ Die American Civil Liberties Union bemängelt, dass die überwiegende Mehrheit der Inhaftierten keinen Rechtsbeistand erhält und dass es keine Vorschriften oder durchsetzbare Standards für die Haftbedingungen gibt. Viele der Abschiebungstaktiken der ICE nehmen den Menschen sogar das Recht auf eine faire Anhörung vor Gericht. Die Vollzugspraktiken der ICE verursachen hohe soziale Kosten, reissen Familien auseinander und untergraben das Vertrauen in die Strafverfolgung.

Mit Worten und Musik bekämpfen Los Jornaleros del Norte diese Missstände. In ihren Live-Auftritten, bei denen sie gegen Familientrennungen, ungerechte Inhaftierungen, unmenschliche Haftbedingungen, die Kriminalisierung von *people of color* und sinnlose Abschiebungen ansingen, setzen sie bewusst auf die per se unpolitische *ranchera*-Musik, die aber wegen ihrer Identifizierbarkeit als „typisch mexikanisch“ zum politischen Mittel wird. Der Machtasymmetrie bewusst machen sie sich auf den öffentlichen Plätzen vor Haftanstalten hörbar. „Con el canto penetramos muros“ lautet einer ihrer Slogans, denn der Klang ihrer Stimmen und Instrumente vermag die Gefängnismauern zu durchdringen. Als Antwort schreiben die Inhaftierten oft Botschaften auf Pappkarton, winken durch die vergitterten Fenster oder reflektieren das Sonnenlicht auf Spiegeln, um den Menschen draussen zu signalisieren, dass sie sie gehört haben. Los Jornaleros del Norte bewirken mit ihrer Musik, was das System den Inhaftierten verwehrt: Menschenwürde.

Helena Simonett promovierte an der UCLA in Ethnomusikologie und arbeitet seit 2017 in der Forschungsabteilung der Hochschule Luzern – Musik. Sie ist Autorin von *Banda: Mexican Musical Life across Borders* (2001) und *En Sinaloa nació* (2004) und Herausgeberin von *The Accordion in the Americas* (2012) und *A Latin American Music Reader* (2016).

⁴³ NIJC 2021a.

⁴⁴ Auch relativ harmlos scheinende Personalüberprüfungen können Menschen traumatisieren, vor allem wenn sie wiederholt und regelwidrig stattfinden. „Rassistisches Profiling stellt ganze Bevölkerungsgruppen unter einen Generalverdacht und stempelt sie als Kriminelle oder illegale Einwanderer ab. Dies ruft bei den betroffenen Personen chronische Gefühle der Erniedrigung, Nicht-Zugehörigkeit, Verbitterung oder Misstrauen hervor“. *humanrights.ch* 2013.

⁴⁵ Viele der Migrant*innen werden in Bezirks- oder Gemeindegefängnissen untergebracht. Der Rest wird in speziellen Haftanstalten festgehalten, die von der ICE betrieben oder an private Gefängnisgesellschaften untervergeben werden, darunter auch Familienhaftanstalten (NIJC 2021b).

Bibliographie

- ACLU, American Civil Liberties Union (2021): „ICE and Border Patrol Abuses“, <https://www.aclu.org/issues/immigrants-rights/ice-and-border-patrol-abuses> [30.11.2021].
- FELD, Steven und BASSO, Keith H. (Hrsg.) (1996): *Senses of Place*, Santa Fe: School of American Research Press.
- GARCIA, Charles (2012): „Imagine a Day without a Mexican“, in: CNN, 04.03.2012, <https://edition.cnn.com/2012/03/02/opinion/garcia-illegal-immigrants/index.html> [30.11.2021].
- CASTAÑEDA, Daniel (1943): *El Corrido Mexicano. Su Técnica Literaria y Musical*, Mexico City: Editorial Surco.
- CHRISTENSON, Peter G., DE HAAN-RIETDIJK, Silvia, ROBERTS, Donald F. und TER BOGT, Tom F.M. (2019): „What Has America Been Singing About? Trends in Themes in the U.S. Top-40 Songs: 1960–2010“, in: *Psychology of Music* 47/2, 194–212.
- CLAUSING, Peter (2021): „Geflüchteten-Krise an der Südgrenze von Mexiko verschärft sich weiter“, in: *amerika21: Nachrichten und Analysen aus Lateinamerika*, 18.09.2021, <https://amerika21.de/2021/09/254137/migrationskrise-tapachula-sept-2021> [30.11.2021].
- COLLING, Lincoln J. und THOMPSON, William F. (2013): „Music, Action, and Affect“, in: *The Emotional Power of Music. Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, hrsg. von Tom Cochrane, Bernardino Fantini und Klaus R. Scherer, Oxford: Oxford University Press, 197–212.
- CONTRERAS, Felix (2018): „Protesting Trump’s Immigration Policy Through Song“, in: *National Public Radio*, 07.11.2018, <https://www.npr.org/sections/latino/2018/07/11/626537505/protesting-trumps-immigration-policy-through-song?t=1611929962853> [30.11.2021].
- Corridos y Tragedias de la Frontera. First Recordings of Historic Mexican-American Ballads* (1928–1937), Arhoolie Folklyric 7019/7020 (1994).
- DAC, Development Assistance Committee (2021): „Liste von Entwicklungsländern und -gebieten in Bezug auf DFG-Verfahren“, https://www.bmz.de/resource/blob/71106/5dd2860984e515773365b544f6454f33/DAC_Laenderliste_Berichtsjahr_2021.pdf [30.11.2021].
- DENORA, Tia (2000): *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Deutsche Presse-Agentur (2019): „Trump kündigt nationalen Notstand an“, in: *Zeit Online*, 15.02.2019, <https://www.zeit.de/news/2019-02/15/trump-kuendigt-nationalen-notstand-an-190214-99-992910> [30.08.2022].
- DOREMUS, Anne T. (2001): *Culture, Politics, and National Identity in Mexican Literature and Film, 1929–1952*, New York: Peter Lang.
- HAYES, Joy Elizabeth (2000): *Radio Nation. Communication, Popular Culture and Nationalism in Mexico, 1920–1950*, Tucson: University of Arizona Press.
- HENRIQUES, Donald (2011): „Mariachi Reimaginings. Encounters with Technology, Aesthetics, and Identity“, in: *Transnational Encounters. Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, hrsg. von Alejandro L. Madrid, Oxford: Oxford University Press, 85–110.

- HILLENBRAND, Leticia (2020): „Humanitäre Krise in Mexiko: Zahl der Flüchtlingsanträge hat sich mehr als verdoppelt“, in: *amerika21: Nachrichten und Analysen aus Lateinamerika*, 06.01.2020, <https://amerika21.de/2020/01/236084/fluechtlinge-zentralamerika-mexiko-usa> [30.11.2021].
- humanrights.ch (2013): „Rassistisches Profiling. Begriff und Problematik“, in: *Rassismus – Dossier*, 07.01.2013, <https://www.humanrights.ch/de/ipf/menschenrechte/rassismus/dossier/rassistisches-profiling/begriff-und-problematik> [30.11.2021].
- JÁUREGUI, Jesús (1990): *El mariachi. Símbolo musical de México*, Mexico City: Banpaís.
- LEVEILLE, David (2015): „Giants of Mexican Music Take on Trump“, in: *The World*, 07.08.2015, <https://www.pri.org/stories/2015-08-07/giants-mexican-music-take-trump> [30.11.2021].
- MARTÍNEZ, Jesús (1995): „Tigers in a Gold Cage. Binationalism and Politics in the Songs of Mexican Immigrants in Silicon Valley“, in: *Ballad and Boundaries. Narrative Singing in an Intercultural Context*, hrsg. von James Porter, Los Angeles: UCLA Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, 325–338.
- MENDOZA, Vicente T. (1954): *El Corrido Mexicano. Antología, Introducción y Notas*, Mexico City: Fondo de Cultura Económica.
- MENDOZA, Vicente T. (1961): *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORENO RIVAS, Yolanda (1989): *Historia de la música popular mexicana*, 2. Aufl., Mexico City: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes and Alianza Editorial Mexicana.
- NAPIER, Kathleen und SHAMIR, Lior (2018): „Quantitative Sentiment Analysis of Lyrics in Popular Music“, in: *Journal of Popular Music Studies* 30/4, 161–176.
- NIJC, National Immigrant Justice Center (2021a): „Immigration Detainers“, <https://immigrantjustice.org/issues/immigration-detainers> [30.11.2021].
- NIJC, National Immigrant Justice Center (2021b): „Immigrant Detention and Enforcement“, <https://immigrantjustice.org/issues/immigration-detention-enforcement> [30.11.2021].
- PAREDES, Américo (1958): *„With His Pistol in His Hand“. A Border Ballad and Its Hero*, Austin: Texas University Press.
- RAGLAND, Cathy (2009): *Música Norteña. Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*, Philadelphia: Temple University Press.
- RIVAS, Alex (2015): „Serenata a un indocumentado by Los Jornaleros del Norte“, *NDLONvideo*, 16.03.2015, https://www.youtube.com/watch?v=leEOcFsw6_A [30.11.2021].
- RODRIGUEZ, Mariana (2009): „¡Somos Más Americanos!“. The Music of Los Tigres del Norte as Grass Roots Activism“, in: *Transforming Cultures eJournal* 4/1, 236–247, <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/TfC/article/view/1067> [30.11.2021].
- SAAVEDRA, Leonora (2009): „Manuel M. Ponce’s ‚Chapultepec‘ and the Conflicted Representations of a Contested Space“, in: *The Musical Quarterly* 92/3–4, 279–328.
- SAVAGE, Roger W. H. (2021): „Aesthetic Experience, Social Interfaces, and the Phenomenology of Music“, in: *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music Cultures*, hrsg. von Harris M. Berger, Friedlind Riedel und David VanderHamm, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190693879.001.0001/oxfordhb-9780190693879-e-8> [30.11.2021].

- SHEEHY, Daniel E. (2006): *Mariachi Music in America. Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford: Oxford University Press.
- SIMMONS, Merle E. (1957): *The Mexican Corrido as a Source for Interpretive Study of Modern Mexico (1870–1950)*, Bloomington: Indiana University Press.
- SIMONETT, Helena (2010): „A View from the South. Academic Discourse across Borders“, in: *Journal of Popular Music Studies* 22/1, 79–84.
- SIMONETT, Helena (2014a): Art. „Canción mexicana (canción ranchera)“, in: *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Genres: Caribbean and Latin America*, hrsg. von John Shepherd und David Horn, Bd. 9, New York: Bloomsbury, 128–133.
- SIMONETT, Helena (2014b): Art. „Corrido“, in: *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World. Genres: Caribbean and Latin America*, hrsg. von John Shepherd und David Horn, Bd. 9, New York: Bloomsbury, 548–551.
- THOMPSON, Marie und BIDDLE, Ian (2013): „Introduction. Somewhere Between the Signifying and the Sublime“, in: *Sound, Music, Affect. Theorizing Sonic Experience*, hrsg. von Marie Thompson und Ian Biddle, London: Bloomsbury, 1–24.
- TURINO, Thomas (2003): „Nationalism and Latin American Music. Selected Case Studies and Theoretical Considerations“, in: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 24/2, 169–209.
- TIYANSAN, Ediz (2019): „Immigrant-Run Radio Station Helps Migrants Adjust to Changing US Political Climate“, in: *CGTN America*, 19.09.2019, <https://america.cgtn.com/2019/09/19/immigrant-run-radio-station-helps-migrants-adjust-to-changing-us-political-climate> [30.11.2021].
- VELARDE, Luis (2020): „An Immigrant-run Radio Station is Helping Fill the Language Gap on Coronavirus Response“, in: *The Washington Post*, 26.03.2020, https://www.washingtonpost.com/video/national/an-immigrant-run-radio-station-is-helping-fill-the-language-gap-on-coronavirus-response/2020/03/26/0f728901-cf55-4e45-9195-c5a8f93950bb_video.html [30.11.2021].
- WALLRAF, David (2021): *Grenzen des Hörens. Noise und die Akustik des Politischen*, Bielefeld: transcript.
- YEE HEE LEE, Michelle (2015): „Donald Trump’s False Comments Connecting Mexican Immigrants and Crime“, in: *The Washington Post*, 08.07.2015, <https://www.washingtonpost.com/news/fact-checker/wp/2015/07/08/donald-trumps-false-comments-connecting-mexican-immigrants-and-crime> [30.08.2022].
- ZAHEDI, Sarah (2015): „Meet Los Jornaleros del Norte, A Band Empowering Migrant Workers“, in: *Neon Tommy*, 28.01.2015, <http://www.neontommy.com/news/2015/01/using-music-inspire-social-movements-los-jornaleros-del-norte-sing-empower-migrant-work.html> [30.11.2021].
- ZILM, Kerstin und DEMMER, Anne (2020): „Trumps Bollwerk gegen Einwanderer“, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 20.10.2020, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/mauer-zu-mexiko-trumps-bollwerk-gegen-einwanderer-100.html> [30.08.2022].

Wladimir Vogel e l'accoglienza dei musicisti nella Svizzera italiana tra le due guerre

Carlo Piccardi, *Ricerche Musicali nella Svizzera italiana*, Lugano¹

DOI: [10.36950/sjm.39.5](https://doi.org/10.36950/sjm.39.5)

Keywords: Wladimir Vogel, Italian-speaking Switzerland, Dodecaphony, Exile, Music and Politics

Abstract: *Since the Risorgimento period, Italian Switzerland was known as a place that sometimes welcomed people persecuted by illiberal regimes. One of those who found refuge there during the Nazi-fascist period was Wladimir Vogel, a Russo-German composer who was taken in, first at Comolugno (in the Onsernone Valley) and then at Ascona, in the home of Wladimir Rosenbaum and Aline Valangin. Having participated in the Workers' Music Movement, he had to flee Berlin when Hitler came to power, and until after the war he was given only a Swiss tourist visa, not a work permit. It was a difficult situation, but he was helped by Aline Valangin, who later became his wife. She assisted him in organizing, at Comolugno on 14 August 1936, a music course that hosted Willi Reich in a series of classes on twelve-tone music – the first occasion in Switzerland for examining Schoenberg's method. Having come in contact with the Italian Swiss Radio in Lugano, Vogel was able to present some of his works. From that position, he was able to direct his efforts toward Italy, where he established an important relationship with Luigi Dallapiccola. The most significant initiative took place in Locarno on 12 December 1948, at the preparatory meeting for the First International Congress on Twelve-Tone Music, which was to be held in Milan, 4–7 May 1949, and which Vogel organized in collaboration with Riccardo Malipiero; this was the first occasion for an international meeting of "radical" composers.*

La Svizzera italiana vanta una tradizione di accoglienza risalente agli anni del Risorgimento, quando intellettuali e artisti perseguitati dai regimi autoritari dominanti in Italia vi trovarono rifugio e sostegno, non solo note personalità quali Giuseppe Mazzini e Carlo Cattaneo, ma anche musicisti quali Emanuele Muzio, Giuseppe Araldi, Giovanni Grillenzoni.² La situazione si ripeté alla fine del XIX secolo con l'ospitalità assicurata agli anarchici e, in seguito ai moti milanesi del maggio 1898 soffocati a colpi di cannone dal generale Bava Beccaris, con l'auto-esilio luganese di figure quali il compositore Romualdo Marenco e lo scrittore e librettista Ferdinando Fontana.³ L'avvento e le vicende del fascismo produssero un'altra ondata di espatriati compresi i musicisti Vittore Veneziani, Alceo Galliera, Rubens Tedeschi, Giuseppe Di Stefano, Renato Capecchi, Cesare Siepi.⁴ Contemporaneamente il nazismo incrementò la presenza di figure costrette all'emigrazione, che vi giunsero trovandovi sia una tappa di passaggio (Bertolt Brecht, Ernst Toller, Kurt Tucholsky, ecc.) sia una destinazione definitiva (Stefan George, Georg Kaiser, Kurt Kläber, Margarete Steffin, Erich Kästner, Eric Maria Remarque e altri).⁵

Un ruolo importante ebbero iniziative che potevano venire da privati cittadini, fra cui si distinsero i coniugi Wladimir Rosenbaum e Aline Valangin, i quali accolsero molti artisti fuggiaschi dalla Germania nazista dapprima nella loro casa di Zurigo poi alla Barca, la casa patrizia settecentesca da loro posseduta a Comolugno in Valle Onsernone. Centro della vita culturale zurighese, a causa dei tragici eventi politici, il loro salotto letterario divenne ben presto un riferimento obbligato per numerosi perseguitati,

1 Indirizzo email dell'autore: carlo.piccardi@bluewin.ch.

2 PICCARDI 2011: 305–311, 317–324.

3 PICCARDI 2011: 329–332.

4 PICCARDI 2018: 360–361 e PICCARDI 2020: 76–80.

5 PICCARDI 2018: 292–297.

mentre la loro residenza di campagna in Ticino, per il fatto di dare meno nell'occhio delle autorità, si prestava meglio al riparo che assicurarono alle molte personalità accolte: il regista della Kroll-Oper Hans Curjel (1884–1956), l'architetto Erich Mendelsohn (1887–1953), Heinrich von Brentano (1904–1964), Max Ernst (1891–1976), Meret Oppenheim (1913–1985) e altri.⁶ Nel 1935 vi comparve una personalità di rilievo, Elias Canetti (1905–1994), il quale, al di là della galleria fitta di personaggi dell'ambiente intellettuale e artistico della Vienna degli anni Trenta magistralmente tratteggiati ne *Il gioco degli occhi*, rese conto dell'ospitalità ricevuta dalla coppia Rosenbaum-Valangin sia a Zurigo sia alla Barca. La Barca di Comologno fu anche luogo di accoglienza di fuorusciti italiani in lotta col fascismo, *in primis* Ignazio Silone, il quale con la Valangin intrattenne anche una relazione amorosa.⁷

La personalità di quel contesto che lasciò il segno più profondo fu sicuramente Wladimir Vogel (1896–1984), compositore russo-tedesco nato a Mosca ma emigrato in Germania alla fine della guerra mondiale, dove fu allievo di Ferruccio Busoni all'Akademie der Künste, affermandosi nell'ambiente berlinese sul versante della valorizzazione delle componenti costruttive del linguaggio, frequentando gli ambienti artistici che ampliavano gli interessi al di là della musica quali il gruppo *Sturm* e la *Novembergruppe*, quest'ultima importante anche per le implicazioni politiche assegnate al moderno artista che spinsero Vogel a comporre canti e cori operai. Partecipò attivamente all'*Arbeitermusikbewegung* schierandosi con l'ala rivoluzionaria guidata da Hanns Eisler che si identificava nella rivista "Kampfbund".⁸ La sua affermazione fu raggiunta con le *Zwei Etüden für Orchester* (1930) diretti per la prima volta da Hermann Scherchen (e in seguito da Ernest Ansermet, Wilhelm Furtwängler, ecc.) e con il successivo oratorio *Wagadu*, che tuttavia non poté godere della prevista prima esecuzione berlinese a causa dell'avvento del nazismo che costrinse il musicista all'esilio. Gli anni dal 1933 alla seconda guerra mondiale segnarono la sua affermazione internazionale, in particolare con la sua partecipazione attiva ai festival della Società Internazionale della Musica Contemporanea (Firenze, Barcellona, Varsavia, ecc.), ma nel contempo costituirono un periodo di precarietà esistenziale determinata dal suo statuto di profugo. Giunto in Svizzera nel 1933 ospite di Hermann Scherchen a Riva San Vitale, vi poteva risiedere solo con visto turistico, obbligato a lasciare il suolo elvetico ogni tre mesi e con la proibizione di svolgere attività remunerata. Pur soggiornando a Parigi, Bruxelles e in altri luoghi, il legame con la Svizzera prese il sopravvento, soprattutto grazie all'aiuto ottenuto da privati; fra questi due personalità che più tardi avrebbero animato la vita culturale asconese, i coniugi Wladimir Rosenbaum e Aline Valangin appunto. Divenuto compagno della Valangin, separatasi dal marito, non solo si installò a Comologno, ma giunse ben presto a organizzarvi dal 1° luglio al 15 agosto 1936 un corso estivo che, accanto a lezioni affidate a personalità importanti quali Manfred Bukofzer, Alan Bush, Alois Hába e al proprio corso di composizione, ospitava Willi Reich in una serie di lezioni sulla dodecafonia. Teoricamente in un breve arco di tempo il pubblico ticinese si trovava a essere confrontato con una realtà estetica inedita e gravida di sviluppi radicali, che in verità non scalfì per nulla l'impianto tradizionalistico della vita culturale locale ma che rappresentò un primo varco nella condizione di arroccamento caratterizzante la musica svizzera di quegli anni. In verità il sospetto di "criptocomunista" che lo accompagnava gli aveva creato difficoltà fin dai suoi primi soggiorni basilesi, a causa della politica particolarmente restrittiva verso gli artisti fuorusciti la cui autorizzazione di residenza era sottoposta al parere della Società degli Scrittori Svizzeri, più rigida della stessa polizia nel preavvisare il permesso di lavoro.⁹ Tale situazione è testimoniata dallo sfogo del compositore in una lettera del 3 settembre 1939 alla mecenatessa basilese Anni Müller-Widmann:

6 OESCH 1967: 61–64.

7 VALANGIN 1998 [1967].

8 PICCARDI 1999.

9 PICCARDI 1999: 99–100.

L'impotenza di intraprendere qualcosa, per conseguire la mia indipendenza materiale e morale, l'essere condannato a non poter partecipare alla costruzione della propria vita e di quella dei miei simili, è la cosa più difficile; alla fine è ciò che mi logora anche intimamente. Cosa mi giova la libera aria svizzera, se mi muovo e vivo quasi in uno spazio vuoto d'aria, considerato e apprezzato come "Wladimir Vogel" solo da chi ne è a conoscenza in ricordo delle mie realizzazioni, che così tanti ora mi passino appresso senza accorgersi di me, per i quali il mio nome e io stesso non dicono nulla, privato dei diritti e condannato all'inattività, consegnato alla grazia o allo sfavore, all'amore e all'odio. La ragione mi suggeriva e suggerisce: è la guerra. Tu sei come internato, tu sei né amico né nemico, né libero né il contrario. Tu devi resistere, cominciare di nuovo, nuovo – di fronte a chi?¹⁰

La situazione più tollerante nel cantone a sud delle Alpi ne rese possibile l'organizzazione, che poté addirittura beneficiare del contributo finanziario del Dipartimento della Pubblica Educazione cantonale addirittura con il patrocinio del suo direttore, il consigliere di stato Enrico Celio,¹¹ ottenuto grazie ai buoni uffici dello scrittore di origine onsernonese Augusto Ugo Tarabori, segretario di concetto dello stesso dipartimento, con il quale Vogel era in relazione e che trascorreva parte del suo tempo nel vicino villaggio di Spruga.

In ogni modo l'aver scelto il Ticino come luogo di residenza a partire dal 1936 dopo il suo abbandono della Germania nazista avvicinò immediatamente Vogel alla Radio della Svizzera italiana (RSI), in cui trovò motivazione come luogo di produzione musicale e dalla quale fu ospitato a più riprese. A ciò risale la composizione delle *Tre liriche sopra poemi di Francesco Chiesa* a detta del compositore scritte su invito di Radio Monte Ceneri "für die am 3. März stattfindenden Francesco-Chiesa-Feier".¹² Le *Tre liriche* andarono in onda la sera del 14 marzo nell'interpretazione del baritono Fernando Corena accompagnato al pianoforte da Leopoldo Casella. Poiché Vogel soggiornava con visto turistico senza possibilità di ottenere un permesso di lavoro, la "commissione" della RSI non poté nemmeno essere seguita da onorario alcuno.

Della sua precaria condizione di quegli anni diede testimonianza nella lettera del 24 ottobre 1940 a Marguerite Hagenbach:

Seguendo il Suo consiglio di vivere ancor più modestamente, ho ridimensionato le mie spese: dalla scorsa primavera non ho più acquistato alcun oggetto, al di fuori di carta da musica, matite, inchiostro... Da qualche settimana ho smesso di fumare. La corrispondenza, prima tanto copiosa, si limita ora alle lettere a Lei e, più raramente ad Anni [Anni Müller-Widmann]. Dal parrucchiere, invece di ogni mese, andrò solo una volta ogni tre mesi, tanto più che ad Ascona si è abituati a strane apparizioni. (Caffè e ristoranti non entrano nemmeno in considerazione...). Quanto ai capi d'abbigliamento, userò fino all'ultimo quanto possiedo. Basteranno per l'inverno. La sola cosa che mi rimane da limitare: l'uso di carta da musica – ho già iniziato in estate, scrivendo gli schizzi a matita e cancellandoli dopo la copiatura in modo da poter riutilizzare più volte lo stesso foglio... Ma per le belle copie in più esemplari devo comperare la carta, o sospendere la mia produzione. Per la corrispondenza uso solo cartoline: è doloroso ma devo limitarmi. [...] Non mangio più carne – ogni tanto degli insaccati; cioccolato, ecc. sono da tempo puro lusso: gli 80.- Fr. che riceverò a partire dall'1.1.41 sono destinati unicamente all'economia domestica. [...] La somma depositata sul libretto di risparmio deve rimanere intatta sia per il controllo, sia per gli estremi casi di necessità – medico, malattia, ecc.¹³

10 "Die Ohnmacht, etwas zu unternehmen, um meine materielle und moralische Unabhängigkeit wieder zu erlangen, das Verurteiltsein, ich in keiner Weise an dem Konstruktiven des eigenen und damit des Lebens meiner Mitmenschen zu beteiligen, das ist das Schwerste, das was mich zuletzt auch innerlich aufressen wird. Was nützt mir die freie Schweizer Luft, wenn ich mich quasi in luftleeren Raum bewege und lebe und nur noch in Erinnerung an meine Taten von einigen Mitwissen als "Wladimir Vogel" betrachtet und geschätzt werde, aber dass so viele an mir jetzt vorübergehen, ohne mich überhaupt zu bemerken, für die mein Name auf Gnade oder Ungnade, auf Liebe oder Hass ausgeliefert. Die Vernunft sagte und sagt mir vor: es ist Krieg. Du bist eben interniert, Du bist weder Freund noch Feind, weder frei noch unfrei. Du musst ausharren, neu anfangen, neu - wenn gegenüber?", W. Vogel a Anni Müller-Widmann, 03.09.1939, in Geiger 1998: 54; dove non diversamente specificato le traduzioni sono a cura di chi scrive.

11 PICCARDI 1998: 252.

12 OESCH 1967: 82.

13 "Auf Ihren Rat, noch bescheidener zu leben, revidierte ich meine Ausgaben: seit dem Frühjahr habe ich keine gegenständlichen Anschaffungen gemacht, mit Ausnahme von Notenpapier, Bleistift, Tinte... Das Rauchen habe ich seit den letzten Wochen aufgegeben. Die früher so zahlreiche Korrespondenz ist bis auf die Briefe an Sie und seltener an Anni – eingestellt. Zum Coiffeur werde ich nun statt einmal monatlich – jeden 3 Monat gehen müssen, da man in Ascona an spassig aussehende

Fu quella comunque una rara occasione di incontro tra due realtà artistiche diverse e lontane, quasi incompatibili,¹⁴ ma di valore certamente simbolico nella difficile condizione esistenziale di un musicista che in Svizzera avrebbe trovato una seconda patria.

Non per niente nello stesso programma figuravano tre frammenti della prima parte del suo oratorio *Thyl Claes* nella versione per canto e pianoforte affidati al contralto Margherita De Landi e nella traduzione di Augusto Ugo Tarabori, sicuramente la prima segnalata in lingua italiana.¹⁵ La prima esecuzione della prima parte di questo importante lavoro tratto dal poema di Charles de Coster, riferito alla repressione dei protestanti della Fiandra da parte del potere spagnolo nel Cinquecento rivissuta come metafora dell'oppressione nazifascista (diventato quindi rappresentativo della situazione storico-politica di quegli anni), sarebbe avvenuta il 19 maggio 1943 a Radio Sottens di Ginevra sotto la direzione di Ernest Ansermet. Di Vogel Radio Monteceneri assicurò anche l'esecuzione del quintetto a fiati *Ticinella*¹⁶ e dei *Madrigaux* su testo di Aline Valangin per coro a cappella, la sua prima composizione integralmente dodecafonica che Edwin Loehrer avrebbe diretto più volte col rispettivo coro radiofonico a partire dal 1943.¹⁷

In quegli anni il compositore russo-tedesco, anche a causa del suo orientamento politico, poteva contare su pochi appoggi *in loco*. Fra i più importanti va menzionata l'ospitalità che gli fu riservata dal pubblicitista bernese Hermann Gattiker, creatore nel 1940 delle *Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik*, che svolsero un'importante funzione nella diffusione in Svizzera delle espressioni musicali più avanzate. Il 19 ottobre 1942 di Vogel furono eseguite in quel contesto alcune composizioni, fra cui le *Tre liriche sopra poemi di Francesco Chiesa* e tre brani dal *Thyl Claes* per soprano e pianoforte.¹⁸ D'altra parte precedentemente, nel maggio 1942, Gattiker aveva invitato Vogel a tenere nella Junkergasse 15 una conferenza sulla dodecafonia, anche questa non annunciata ufficialmente per lo stesso motivo. In quel caso il compositore parlò di Schönberg e delle proprie *10 Variétés sur une série de 12-tons non transposée*. Il fatto che tale argomento venisse trattato in questa forma, per il motivo indicato quasi nella clandestinità, veniva in un certo senso ad accentuare la dimensione criptica in cui si collocava tale problematica scelta stilistica, come anni dopo avrebbe testimoniato Ernst Krenek, considerando il confinamento di tale metodo di composizione in quegli anni:

Tanto maggiore la sorpresa del mondo musicale quando, dopo l'interruzione dei rapporti internazionali creata dalla guerra, si scoprì che un numero sorprendente di compositori di molti paesi aveva approfittato di quel periodo di orrenda stagione di bombardamenti, di fame e di terrore per tornare silenziosamente e di nascosto a quel metodo di composizione tanto disprezzato.¹⁹

Erscheinungen gewohnt ist. (Café und Restaurant sind sowieso nicht in Frage gestellt worden...) An Kleidungsstücken werde ich halt so allmählich alles auftragen, was da ist. Das reicht für den Winter. In Ganzen also bleiben nur noch einzuschränken: der Notenpapierverbrauch – dies tat ich schon in Sommer, indem ich die Skizzen mit Blei schrieb und nach Copierung ausradierte und weiter auf demselben Bogen Papier schrieb... Aber für die Reinschriften in mehreren Exemplaren muss ich Papier kaufen oder meine Produktion einstellen. Korrespondenz werde ich nun nur auf Karten und selten führen; das ist sehr schmerzvoll, aber man muss sich eben bescheiden. [...] Ich esse jetzt kein Fleisch mehr – ab und zu Wursterzeugnisse; Schokolade etc. sind schon lange purer Luxus; die 80.- Fr., die ich ab 1.1.41 bekommen werde, sind ganz für die Wirtschaft vorgesehen. [...] Die auf dem Sparkonto liegende Summe soll unangetastet bleiben für die Kontrolle und für den aller letzten Fall der Dringlichkeit – Arzt, Krankheit, u.s.w.", W. Vogel a Marguerite Hagenbach, 24.10.1940, in ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Lh 36: VOGEL 1940.

14 "Ho accettato un incarico non ufficiale e non retribuito per Radio Monteceneri ed ho cominciato a musicare versi del premiato F. Chiesa. In parte un terribile kitsch che riesce ancora sopportabile grazie alla bellezza della lingua" („Ich hatte einen unbezahlten und nicht offiziellen Auftrag für das Radio Monteceneri entgegengenommen und angefangen Vertonung von Versen des Preisträgers F. Chiesa. An sich ein zum Teil furchtbarer Kitsch, der wegen der schönen Sprache noch ertragbar wird"), W. Vogel a Marguerite Hagenbach, 30.01.1941, in ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Lh 47: VOGEL 1941.

15 *Radioprogramma*, 14.03.1941, d'ora in poi RP.

16 RP 13.12.1943.

17 RP 12.10.1943; 20.10.1944; 15.04.1945 e 29.03.1946 e PICCARDI 1986: 204–205.

18 LANZ 2006: 115–117, 216–218.

19 "The greater was the surprise of musical world when after the hiatus in international relations caused by the war it was discovered that an astounding number of composers in many countries had used the period of ghastly hibernation under bombs, starvation, and terrorism to turn quietly and surreptitiously to that much maligned method of composition", KRENEK 1953: 514 [trad. 1956: 12].

Tornando al rapporto con la radio, va considerato come nella condizione vissuta dal compositore essa era diventata lo strumento in grado di assicurargli l'irradiamento oltre i confini, importantissimo nel caso di Vogel relegato in fondo a una valle, dimostrato dall'intensa corrispondenza a quel tempo intrattenuta a distanza con Luigi Dallapiccola a Firenze, pure in quegli anni (e non a caso) impegnato nella svolta dodecafonica e nella necessità di rinsaldare un legame quasi di complicità tra i pochi che coltivavano nella solitudine una scelta linguistica che aggravava a livello comunicativo la condizione già problematica dell'isolamento geografico:

Mon très cher ami Vogel,

Merci pour votre charmante lettre du 12 courant et pour vos explications relatives au concerto du 10.5 à Radio Monte-Ceneri. J'attends donc un signe de vous pour me remettre à l'écoute : je suis très 'gespannt' à l'idée d'entendre vos *Madrigaux* [...].

Je lis avec plaisir que vous avez pu entendre ma petite causerie à Radio-Turin ; une causerie nécessaire chez nous *aujourd'hui* [...].

J'ai lu notre "Radiocorriere" avec la plus grande attention; mais son résumé des postes étrangères est bien réduit : Aucune poste française annonçait le 19 cour. votre *Thyl Claes* et d'ici ce n'est pas possible d'entendre Bruxelles. J'ai infiniment regretté (et ma femme avec moi) de n'avoir pas pu connaître votre ouvrage.²⁰

Quanto alla condizione di isolamento è significativa anche la testimonianza dello stesso Dallapiccola nella lettera a Vogel del 19 novembre 1945:

Avant-hier j'ai reçu votre aimable lettre du 10 courant et ce matin votre carte du 12. Je vous en remercie de tout cœur et je suis heureux que enfin nous pouvons reprendre nos contacts. Car vous ne savez pas que l'isolement pour moi, je veux dire pour un homme européen, a été bien plus affreux que la guerre, que la faim, que les persécutions.²¹

In proposito è rivelante il parallelismo di esperienze che vide la svolta verso la dodecaфонia nei due autori non solo negli stessi anni ma anche a fronte delle stesse motivazioni creative, nell'uno (Vogel) che ne maturò la scelta nella messa in musica di *Thyl Claes* inteso come reazione contro l'oppressione nazifascista, nell'altro (Dallapiccola nei *Canti di prigionia*) come risposta alle leggi razziali mussoliniane la cui adozione nel 1938 veniva a colpire la moglie Laura di origine ebraica,²² senza contare il fatto che il compositore italiano, per la successiva e altrettanto programmatica opera *Il prigioniero* (1943–1948) avrebbe attinto alla stessa fonte letteraria di Charles de Coster (*La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak*), ad implicare uno stesso significativo risolto ideologico.²³

Non per niente nella presentazione della prima esecuzione della suite da *Thyl Claes* all'XI Festival della Biennale di Venezia nel 1948 diretta da Hermann Scherchen, Dallapiccola in questo senso tratteggiò le coordinate che univano lavori di varia provenienza orientati per il loro radicalismo linguistico allo stesso fine:

Quando si farà la storia del nostro periodo, quando più che i giudizi pronunciati talora troppo in fretta conteranno i nomi di autori e titoli di opere, quando infine, esaurite le polemiche, eliminate le ragioni di una data presa di posizione, si potrà vedere tutto il nostro tempo nella sua giusta prospettiva, crediamo che, oltre al resto, di un fatto il futuro storico dovrà tenere conto. Che, cioè, i totalitarismi, nonostante gli incoraggiamenti e le minacce, non riuscirono a tirar dalla loro un solo musicista di primo piano e che, viceversa, l'opposizione trasse ispirazione appunto dalle sofferenze che i dittatori causavano agli uomini, creando una musica che già ora dispone di una definizione precisa: *protest music*. E allora non si potranno dimenticare opere come *Sur la mort d'un tyran* di Darius Milhaud (1936), *A Child of our Time* di Michael Tippett (1941), *Thyl Claes* di Wladimir Vogel (1937–1945), o come la novissima cantata di Schönberg *A Survivor from Warsaw* (1947). Anche la nostra epoca ha avuto ed ha musicisti che sanno vibrare all'unisono con gli uomini, e in prima linea tra questi sta Wladimir Vogel il quale durante otto anni, dal 1937 al 1945, dedicò la massima parte della sua attività alla composizione del *Thyl Claes*, grande oratorio epico diviso in due parti (*L'Oppressione*;

20 L. Dallapiccola a W. Vogel, Firenze 21.05.1946, in PICCARDI 1993: 73.

21 L. Dallapiccola, a W. Vogel, 19.11.1945, in ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Kd 21: DALLAPICCOLA 1945.

22 RUFFINI 2018: 26–34, 37–41, 59–63.

23 PICCARDI 1986: 200–203.

La Liberazione), il cui testo è tratto dal capolavoro della letteratura fiamminga, dalla *Légende de Thyl Eulenspiegel et de Lamme Goedzak* di Charles de Coster.²⁴

In merito alla portata politica del *Sopravvissuto di Varsavia* (e implicitamente dell'impianto dodecafonico che vi sta alla base) in un compositore dichiaratamente alieno dall'allinearsi con realtà di tendenza e di partito, le ragioni di fondo sono state al meglio chiarite da Frank Schneider, come estrema conseguenza del rigorismo etico del compositore nel registrare "il conflitto tra un ideale individuale e messianico di arte e di vita e il catastrofico fallimento della realtà sociale e politica".²⁵

Tale congiuntura era maturata nello stesso periodo in cui Hanns Eisler, capofila dell'ala radicale dell'*Arbeitermusikbewegung*²⁶ propugnante una musica funzionale su base tonale ma pur sempre allievo di Schönberg, cercava di integrare proprio in quegli anni il principio dodecafonico (in quanto progressivo) alla dimensione della militanza antifascista. Tale fu il compito dell'*Internationales Musikbüro* costituito nel 1932 a Mosca, di cui egli era diventato presidente nel 1935 con la funzione di coordinare le attività internazionali del movimento musicale dei lavoratori, programmato nel 1937 in un documento che Eisler firmò insieme con Ernst Bloch (*Avantgarde-Kunst und Volksfront*) con riferimento all'equazione: "Il fronte popolare ha bisogno dell'artista progressivo, l'artista progressivo ha bisogno del fronte popolare".²⁷ Orbene alla stessa connotazione antifascista che attraverso il metodo dei dodici suoni percorre le opere di Eisler di quel periodo (*in primis* la sua *Deutsche Symphonie*, iniziata nel 1936) è possibile ricondurre la conformazione dell'ultimo tempo del *Violinkonzert* (1937) di Vogel, ugualmente orientato a un'applicazione dimostrativa della dodecaфонia adattata nella semplificazione a un grado di comprensibilità mirante a un pubblico allargato (attraverso una disposizione lineare della serie e il suo inquadramento in un impianto armonico relativamente consonante).²⁸

Era il risultato di un ribaltamento di situazioni: se gli anni Venti avevano visto le forme oggettivistiche prevalere nella loro capacità di radicarsi nella società, ora, a fronte della rottura del patto sociale da parte dei regimi conservatori e totalitari che a quelle espressioni negavano l'accesso all'istituzione, la funzione di testimonianza viva della coscienza avanzata passava alla manifestazione più radicale, la meno compromessa e la meno condizionata dalle relazioni date. Con ciò la dodecaфонia venne in un certo senso a profilarsi come lingua franca degli emigrati, come espressione dell'emarginazione, di coloro che si trovano a vivere in una realtà sospesa e che di conseguenza erano portati ad attingere alle esperienze dei predecessori (quali gli esponenti della Scuola di Vienna) che all'origine si erano atteggiati e rinforzati come alternativi alle certezze delle relazioni imposte.²⁹

Infine va evidenziato il fatto che una composizione cruciale quali le *Tre Laudi* di Dallapiccola sia stata compiuta tra il 1936 e il 1937, terminata qualche mese prima del 9 giugno quando, a Bagnoles-de-l'Orne, da emissari del regime sarebbero stati assassinati Carlo e Nello Rosselli, dei quali da ragazzi (invitato dalla loro madre Amelia) a Firenze era stato insegnante privato di musica. A ciò Mario Ruffini ascrive "il nocciolo di una inevitabile abiura del mondo fascista" da parte del compositore e della moglie ebrea:

Le *Tre Laudi* – una delle più belle preghiere del Novecento musicale – sono il primo tassello di un ravvedimento che porterà il compositore e insieme l'uomo, congiuntamente a Laura, a un antifascismo radicale: la *libertà*, supportata dalla preghiera, diventa d'ora in poi il centro di ogni suo pensiero, musicale e non. La dodecaфонia sarà da questo momento il manifesto imprescindibile dell'antifascismo di Luigi Dallapiccola.³⁰

24 VLAD 1958: 154.

25 SCHNEIDER 1985: 44–45.

26 Vogel stesso negli anni berlinesi militò nella "Kampfgesellschaft der Arbeitersänger" accanto ad Hanns Eisler, Stefan Wolpe, Ernst Hermann Meyer, Karl Rankl, Manfred Bukofzer, Karl Vollmer, Manfred Ruck, contribuendo con composizioni funzionali all'agitazione politica di estrema sinistra, PHLEPS 1991 e PICCARDI 1999: 69–94.

27 DÜMLING 1990: 99–104.

28 LANZ 2009: 65–85.

29 PICCARDI 1998: 214.

30 RUFFINI 2016: 53.

Nel caso di Vogel, proveniente da esperienze di impegno nel fronte sociale, ciò avveniva cercando di non perdere di vista il pubblico destinatario: “C’est une démonstration de l’application du système d’une manière consonante, ou la plus proche d’une consonance proprement dite, donc avec des représentations valables pour encore un grand nombre de gens”.³¹

Quanto a *Ticinella* – per flauto, oboe, clarinetto, sassofono contralto e fagotto – nella scelta di svolgere singole elaborazioni di canti spontanei della regione (“Quel granellin di riso”, “Girometa de la montagna”, “Il cucù”, “Addio alla caserma”) essa è rivelatrice del contesto in cui Vogel si trovò a concepirla, quale tentativo di arrivare a una sintesi tra scrittura avanzata e matrice popolare riflettente il confronto tra l’origine metropolitana del compositore e la realtà addirittura di valle in cui l’esilio l’aveva confinato. Composta nel 1941 ad Ascona su alcuni motivi popolari ticinesi, *Ticinella* è forse la sua composizione più emblematica della difficoltà di manifestare apertamente la propria professione di fede politica. Concepito come omaggio al paese di accoglienza, tale quintetto lascia decifrare in trasparenza, in una forma di crittogramma musicale, temi delle composizioni che segnarono la sua affermazione in Germania. Attraverso l’allegretto canto militare degli svagati soldati ticinesi (“Addio alla caserma”), si profila il fosco presagio della sua *Ritmica ostinata*, che Hermann Scherchen aveva presentato nel 1932 in una versione monumentale per soli fiati con la Berliner Posaunisten-Vereinigung (*Sturmarsch*) ricordata per la subitanea acquisizione di una connotazione antifascista nella contrapposizione alle camicie bruno, che già marciavano al canto dei loro inni guerreschi per le strade della capitale tedesca.³² D’altra parte il compositore, in occasione della Festa dei musicisti svizzeri tenuta a Locarno tra il 31 maggio e il 2 giugno 1941, non aveva mancato di avvicinare Edwin Loehrer, maestro del coro della RSI già assunto a punto di riferimento per l’interpretazione dei madrigalisti italiani del Rinascimento, affidandogli i suoi *Madrigaux* su testo di Aline Valangin entrati poi nel repertorio del complesso nella versione italiana curata da Alberto Lùcia voluta dall’autore ad affermare in quel momento l’intenzione di collocarsi in area subalpina. A quel punto maturò l’orientamento verso l’Italia che nel dopoguerra si dimostrò il paese con istituzioni e pubblico più interessati alla sua musica, come rivelarono la presentazione della suite dal suo *Thyl Claes* all’XI Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia nel 1948 e l’intero oratorio al XII Maggio musicale fiorentino nel 1949, l’accoglimento delle sue composizioni da parte degli editori milanesi Ricordi e Suvini Zerboni, nonché il titolo di accademico di Santa Cecilia conferitogli a Roma nel 1954.³³

Per quanto riguarda la pratica dodecafonica è importante ricordare che negli anni prossimi alla guerra essa era ancora minoritaria in Europa. In particolare, nell’intreccio di politica e cultura, con l’avvento dei totalitarismi fu spinta ai margini, divenendo in un certo senso il veicolo dell’espressione dell’esilio interno per coloro che ne subivano direttamente l’oppressione e dell’esilio reale per chi scelse la condizione di profugo. Fu quindi in Svizzera negli anni Trenta inoltrati che Wladimir Vogel, dopo essersi profilato nella metropoli berlinese in cui aveva detenuto un ruolo primario integrato in una situazione di modernità condivisa ed equilibrata, visse il difficile passaggio proprio in termini linguistici. La dodecafonia, nella sostanza sovvertitrice del codice comunicativo, gli si impose gradualmente come espressione della lacerazione esistenziale provocata dallo sradicamento. Inizialmente sperimentata nel *Concerto per violino e orchestra* (1937) e messa a punto nei *Madrigaux* (1939), finì con l’essere adottata organicamente durante la composizione del *Thyl Claes*, concepito a Comolugno tra il 1937 e il 1942, l’oratorio drammatico chiaramente configurato come protesta contro l’oppressione, la cui seconda parte registra decisamente il passaggio a tale nuovo metodo compositivo radicale.³⁴ Viceversa la

31 W. Vogel a L. Dallapiccola, Comolugno 23.12.1939 in PICCARDI 1986: 203.

32 GEIGER 2005: 59–72.

33 PICCARDI 1986: 204–205. Per quanto riguarda il contributo di Vogel alla vita musicale nella Svizzera italiana è da ricordare il suo ruolo nella fondazione delle Settimane Musicali di Ascona nel 1946 e nella loro gestione, PICCARDI 2005: 43–44.

34 La prima esecuzione della seconda parte di *Thyl Claes* diretta da Ernest Ansermet avvenne a Radio Sottens il 19.02.1947 a Ginevra.

Svizzera, risparmiata dalle catastrofi politiche ma spinta a compattare la propria società per resistere alle pressioni esterne, tra le due guerre era stata portata a privilegiare in musica la via espressiva della modernità moderata che si riconosceva nel neoclassicismo e nel neo-oggettivismo, orientamenti che, in quanto fondati sulla priorità del principio funzionale rispetto alla componente ideologica, erano facilmente predisposti all'integrazione (alla mediazione) anziché alla contrapposizione.

Ciò spiega la ragione per cui non solo in Ticino ma anche in Svizzera passarono inosservati i menzionati corsi estivi organizzati da Vogel a Comolengo dal 1° luglio al 15 agosto 1936 in cui fra le altre figuravano appunto le lezioni sulla *musique à douze tons* tenute da Willi Reich, che si apprestava a emigrare a Basilea e poi a Zurigo dove avrebbe rivestito un ruolo importante per la cultura del paese. Con ciò in una sperduta vallata ticinese per la prima volta in Svizzera una dozzina di allievi alquanto casuali si trovarono riuniti a seguire l'illustrazione di un metodo compositivo che sarebbe stato ancora per molto tempo guardato con diffidenza per la valenza radicale che (messo al bando ufficialmente dalla Germania nazista) in quei momenti difficili aveva assunto come connotazione politico-esistenziale.³⁵ In verità se la dodecafonìa era una pratica accettata da poche individualità al di fuori del nucleo viennese originario (ancora marginale nella stessa Società Internazionale di Musica Contemporanea), tanto più trovò resistenza in Svizzera in quanto essa aveva assunto una valenza quasi sovversiva. Rare anche se significative vi furono le occasioni di confronto con tale realtà avanzata dell'arte dei suoni, comunque prevalentemente per merito di personalità provenienti dall'esterno, quale fu in particolare Hermann Scherchen nella sua funzione di direttore dell'Orchestra del Musikkollegium di Winterthur, il quale il 3 marzo 1943 alla presenza del compositore stesso diresse le *Variazioni op. 30* di Anton Webern, dopo che questa rilevante testimonianza dello sviluppo creativo del metodo era stata rifiutata a Ginevra da Ernest Ansermet e a Basilea da Paul Sacher.³⁶

Tale situazione non impedì che proprio da qui partisse l'iniziativa di ristabilire i rapporti interrotti dalla guerra tra i musicisti che avevano adottato il metodo schoenbergiano, dispersi e divisi a causa delle vicende politiche. Fu così che Wladimir Vogel il 12 dicembre 1948 (con il sostegno della Pro Locarno)³⁷ avrebbe convocato a Orselina una conferenza preparatoria del Primo Congresso Internazionale per la Musica Dodecafonica che si sarebbe tenuto a Milano dal 4 al 7 maggio 1949, riunendovi una significativa rappresentanza internazionale di compositori che già si erano distinti nel nuovo orientamento (Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Serge Nigg, Karl Amadeus Hartmann, Eunice Catunda, Hans Joachim Koellreutter, André Souris), a cui presenziarono i pochi svizzeri che erano della partita (Erich Schmid, Alfred Keller ed Hermann Meier) a cui si aggiunse Rolf Liebermann, oltre ai quali è da considerare anche il bernese Edward Staempfli (1908–2002) residente nel Luganese dal 1944, che partecipò come pianista ai concerti tenuti in margine alle sessioni (sia ad Orselina sia l'anno dopo a Milano) e il quale dal 1950 iniziò a comporre secondo il nuovo metodo.³⁸ Il congresso milanese, che Vogel organizzò in collaborazione con Riccardo Malipiero, benché superato negli anni successivi dalla linea del serialismo integrale nei corsi estivi che spostarono verso Darmstadt l'attenzione del mondo musicale, è da ricordare come una tappa importante quale riaffermazione nel dopoguerra del potenziale creativo della concezione compositiva radicale, filone della modernità che non si era piegato a compromessi e che soprattutto aveva mantenuto la distanza dalle vicende politiche, senza lasciarsi trascinare nel gorgo dei

35 Al corso partecipò anche Aline Valangin, la quale, oltre ad essere stata allieva di Carl Gustav Jung per cui esercitava la psicoanalisi, aveva studiato pianoforte. Allora la sua relazione con Vogel, anche se non ancora divorziata da Rosenbaum, era già molto intima. Ecco la sua significativa testimonianza di quella frequentazione: "Il corso ci ha avvicinati. La mia comprensione della musica era rimasta pressappoco a Debussy e a Ravel, ed ero piuttosto ostile alle composizioni moderne [...] È la fortuna che ci fa incontrare al momento giusto le persone giuste che ci affasciano e ci fanno progredire. Sono riuscita a riagganciare là dove le circostanze mi avevano procurato una rottura con la musica viva. Fui come stregata: anelavo solo a recuperare. Vogel era un buon maestro. Ci ha insegnato una lingua musicale nuova", in KAMBER 1990: 180 [trad. 2010: 231].

36 PICCARDI 2008/2009: 43 [trad. 2009: 82–83]. Sulla resistenza delle organizzazioni musicali svizzere negli anni Trenta e Quaranta ad ammettere l'esecuzione di opere dodecafoniche GARTMANN 2002: 20–36.

37 OESCH 1967: 205–269.

38 Sul Primo Congresso di Dodecafonìa DE BENEDICTIS 2013.

nazionalismi responsabili della devastazione del continente, riemergendo dalla tragedia con tutta la sua forza universalistica. Benché la conclusione del congresso di Milano rimanesse una generica professione di fede, alto fu il suo significato simbolico di ricerca di motivazioni al di là degli steccati nazionali.

Ci si potrebbe allora chiedere come mai, essendo stato concepito in Svizzera, tale incontro fosse organizzato all'estero, o perlomeno non avesse avuto in Svizzera le successive edizioni che invece si tennero a Darmstadt nel 1951 e a Salisburgo nel 1952. Il mancato aggancio con la ripresa internazionale del fervore artistico fu lo scotto che la musica, arte più di ogni altra legata al momento aggregante della società (in Svizzera in particolare), pagò nel lento processo di decantazione dello spirito di arroccamento in cui si erano irrigidite le sue pratiche durante il conflitto mondiale.³⁹

Carlo Piccardi, musicologo e critico musicale, membro del comitato scientifico di Musica/Realtà, per quasi quarant'anni è stato autore e responsabile dei programmi musicali e culturali della RSI – Radiotelevisione Svizzera di lingua Italiana. Dal 2002 al 2016 ha coordinato a Lugano il Progetto Martha Argerich. Fra le sue pubblicazioni *Maestri viennesi: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert* (Ricordi-LIM, 2011), *La rappresentazione della piccola patria – Gli spettacoli musicali della Fiera Svizzera di Lugano 1933–1953* (LIM-Casagrande, 2013) e *Il suono della guerra* (Il Saggiatore, 2022).

Bibliografia

Radioprogramma, 14.03.1941; 12.10.1943; 13.12.1943; 20.10.1944; 15.04.1945; 29.03.1946.

BORIO, Gianmario (1997): *Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der frühen Neuen Musik in Darmstadt, in Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, vol. I, a cura di Gianmario Borio e Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, 141–283.

DALLAPICCOLA, Luigi (1945): Lettera a W. Vogel, 19.11.1945, ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Kd 21.

DE BENEDICTIS, Angela Ida (2013): *Oltre il Primo Congresso di Dodecafonia. Da Locarno a Darmstadt*, in *Acta Musicologica* 85/2, 227–243.

DÜMLING, Albrecht (1990): *Zwölftonmusik als antifaschistisches Potential. Eislers Ideen zu einer neuen Verwendung der Dodekaphonie*, in *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts* (Studien zur Wertungsforschung 22), a cura di Otto Kolleritsch, Wien-Graz, Universal Edition, 92–106.

GARTMANN, Thomas (2002): *“Weitergehen, den Weg, den man vorgezeigt bekommt ...”*. Erich Schmid und die kulturpolitische Situation in der Schweiz 1933–1960, in *Arnold Schönbergs “Berliner Schule”* (Musik-Konzepte 117/118), a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, München, Edition text+kritik, 20–36.

GEIGER, Friedrich (1998): *Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984*, Hamburg, von Bockel Verlag.

GEIGER, Friedrich (2005): *“Ticinella”. Wladimir Vogel im Schweizer Exil*, in *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945*, a cura di Chris Walton e Antonio Baldassarre, Bern, Peter Lang, 59–72.

³⁹ BORIO 1997: 183–184. Anni dovettero ancora passare prima che i musicisti svizzeri si mettessero in linea con il resto d'Europa nel riconoscere il primato della dodecafonia e del successivo sviluppo del serialismo nel quadro dell'evoluzione estetica. Al di là del percorso personale di Frank Martin, il quale con il *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1* (1933–1934) incrociò il metodo schoenberghiano a modo suo (con la serie connotata in senso tonale ed usata tematicamente senza necessariamente svolgere un ruolo strutturale), i primi propugnatori della dodecafonia furono proprio gli allievi di Vogel: Rolf Liebermann, Hermann Meier, Jacques Wildberger, Robert Suter.

- KAMBER, Peter (2010 [1990]): *Geschichte zweier Leben. Wladimir Rosenbaum & Aline Valangin*, Zürich, Limmat Verlag [trad. *Storia di due vite. Wladimir Rosenbaum e Aline Valangin*, Locarno, Armando Dadò Editore].
- KRENEK, Ernst (1956 [1953]): *Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?*, in *The Musical Quarterly* 39/4, 513–527 [trad. *Decadenza della Dodecaфонia?*, in *Il Diapason* 6/3, 12–20].
- LANZ, Doris (2006): *Neue Musik in alten Mauern. Die "Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik" – Eine Berner Konzertgeschichte 1940–1967* (Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung 1), Bern, Peter Lang.
- LANZ, Doris (2009): *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 13), Kassel, Bärenreiter.
- OESCH, Hans (1967): *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern-München, Francke.
- PICCARDI, Carlo (1986): *Wladimir Vogel. Aspetti di un'identità in divenire*, in *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, a cura di Hans Jörg Jans, Basel, Paul Sacher Stiftung, 199–206.
- PICCARDI, Carlo (1993): *L'eterogeneità allo specchio. La musica nel laboratorio della radiofonia*, in *Musica/Realtà* 14/40, 51–82.
- PICCARDI, Carlo (1998): *Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafonici a congresso*, in *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, a cura di Sergio Miceli, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 205–269.
- PICCARDI, Carlo (2005): *Accordi in progressione – Radiografia di un festival*, in *Stagioni di grande musica 1946-2005*, a cura di Dino Invernizzi, Ascona, Settimane musicali di Ascona, 33–88.
- PICCARDI, Carlo (2008/2009 [2009]), *Music and Artistic Citizenship: In Search of a Swiss Identity*, in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft/Annales Suisses de Musicologie/Annuario Svizzero di Musicologia* 28–29, 259–310 [trad. *Musica e cittadinanza artistica: il caso svizzero*, in *Musica/Realtà* 30/89, 17–66].
- PICCARDI, Carlo (2011): *Correnti d'aria musicale. Storie di confine tra Svizzera e Italia*, in *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, a cura di Sabine Frantellizzi, Lugano-Milano, Giampiero Casagrande editore, 305–338.
- PICCARDI, Carlo (2018): *Presenze artistiche e culturali dal nord e il ruolo di Radio Monteceneri*, in *Lugano Città Aperta*, a cura di Pietro Montorfani, Giacomo Jori e Sara Garau, Lugano, Edizioni Città di Lugano, 289–376.
- PICCARDI, Carlo (1999): *Wladimir Vogel: la cifra politica berlinese oltre l'insegnamento di Busoni*, in *Ferruccio Busoni e la sua scuola*, a cura di Gianmario Borio e Mauro Casadei Turronei Monti, Lucca, LIM, 69–111.
- PICCARDI, Carlo (2020): *Compositori di spicco nei primordi della Radio della Svizzera italiana*, in *Archivio Storico Ticinese* 168, 50–81.
- PHLEPS, Thomas (1991): *"Ich war aber nie Parteimitglied". Zum kompositorischen Schaffen Wladimir Vogels um 1930*, in *Beiträge zur Musikwissenschaft* 33/3, 207–224.
- RUFFINI, Mario (2016): *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, Venezia, Marsilio.

- RUFFINI, Mario (a cura di) (2018): *Laura. La dodecaфонia di Luigi Dallapiccola dietro le quinte*, Firenze, Firenze University Press, <https://books.fupress.com/catalogue/laura-la-dodecaфонia-di-luigi-dalla-piccola-dietro-le-quinte/3739> [08.11.2022].
- SCHNEIDER, Frank (1985): "Chi parla di vincere? Sopravvivere è tutto". *Alcune osservazioni sull'impegno antifascista della scuola di Vienna*, in *Musica/Realtà* 6/18, 43–62.
- VALANGIN, Aline (1967 [1998]): *Antifascisti alla "Barca"*, in *Cartevive* 9/1, 9–13 [*Ragioni critiche*, 1/5, 11–12].
- VLAD, Roman (1958): *Storia della dodecaфонia*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni.
- VOGEL, Wladimir (1940): Lettera a Marguerite Hagenbach, 24.10.1940, ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Lh 36.
- VOGEL, Wladimir (1941): Lettera a Marguerite Hagenbach, 30.01.1941, in ZB Musikabteilung, Mus NL 116: Lh 47.

“Una storia che non è mai accaduta ed è certissima”: raccontando *Pantelleria* dei Masbedo

Vincenzina C. Ottomano, Università Ca' Foscari Venezia¹

DOI: [10.36950/sjm.39.6](https://doi.org/10.36950/sjm.39.6)

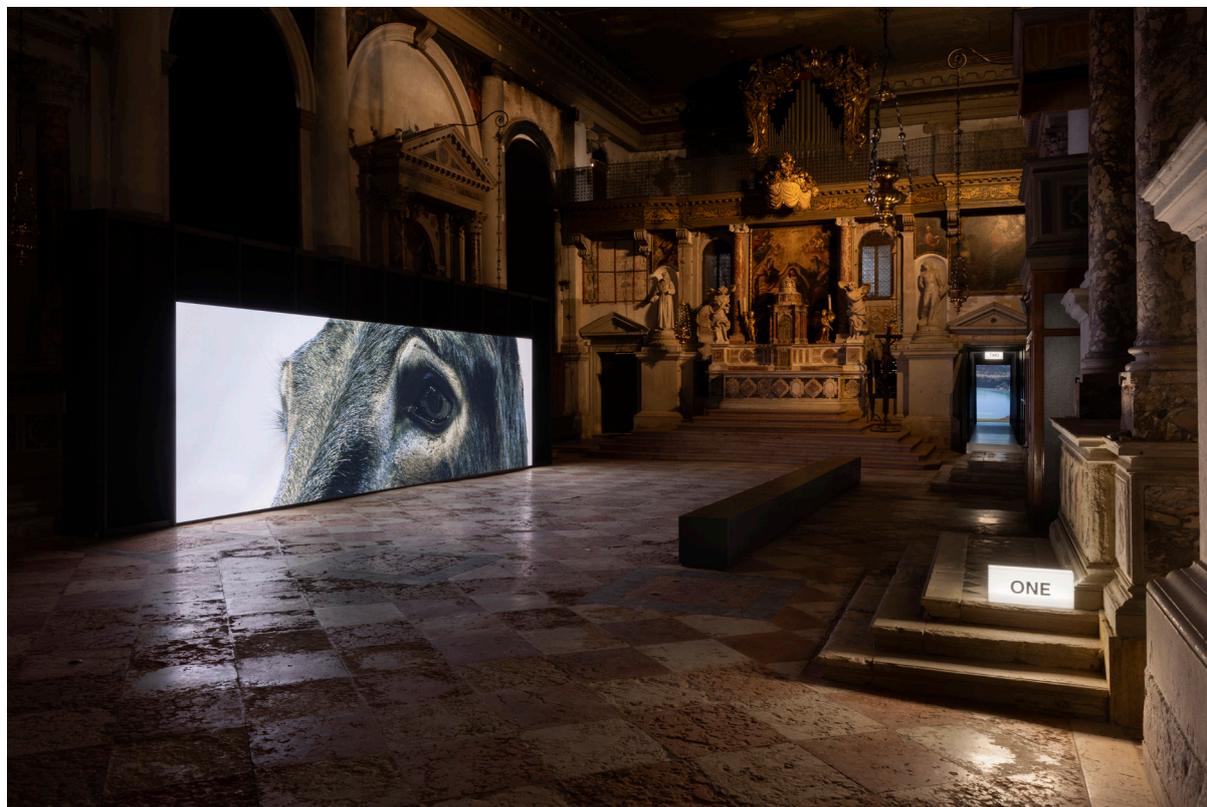


Fig.1: Masbedo, *Pantelleria*, 2022 in “Penumbra”, Fondazione In Between Art Film presso Complesso dell’Ospedaletto, Venezia, 2022. Foto: Andrea Rossetti. Per gentile concessione degli artisti.

Vista su una mappa geografica, Pantelleria è un puntino sospeso tra Italia e Africa, lontana dalla Sicilia, dalla terraferma, lontana dall’Italia. Nessuno potrebbe immaginare quanto questa macchia di terra che spezza il profondo blu del Mediterraneo possa essere stata importante durante gli avvenimenti della Seconda guerra mondiale. Proprio per la sua posizione strategica, durante il regime fascista, Pantelleria divenne un avamposto militare, un’isola fortificata su cui Mussolini fece costruire un hangar sotterraneo, una base aerea collegata da una serie di gallerie e bunker. Sembrò quasi naturale che gli angloamericani scegliessero proprio questo lembo di terra come primo obiettivo militare – la cosiddetta *Operazione Workshop* – per le manovre di sbarco in Sicilia e la liberazione dell’Italia. Su Pantelleria, tra il 9 maggio e l’11 giugno 1943, gli Alleati sganciarono 6.200 tonnellate di bombe in 5.285 incursioni

¹ Indirizzo email dell’autrice: vincenzina.ottomano@unive.it.

aeree sperimentando così la guerra aerea totale, distruttiva e risolutiva, che avrebbe dovuto risparmiare i combattimenti di fanteria.²

Ma impressa nella mente di coloro che vissero l'esperienza del giugno 1943 c'è anche un'altra storia. Raccontano che quando Pantelleria si era ormai arresa dopo quelle 6.200 tonnellate di esplosivo, un altro bombardamento fu letteralmente "messo in scena" per la realizzazione di un documentario di propaganda, un *combat film*³ a supporto delle teorie di efficacia della sola guerra aerea. Sacchi di sabbia piovvero dal cielo, vennero sistemate mine azionate a comando – che fecero saltare gli edifici del centro dell'isola, le "case" dei panteschi – venne realizzata una "storia di comodo" che da un lato fosse testimonianza viva e rassicurante della necessità della guerra, e dall'altro terrorizzante per la parte nemica. La domanda fondamentale è dunque: si può fabbricare la storia? Cosa resta di storie parallele aggrappate al labile filo di una memoria collettiva?

"E così questa è la storia avvenuta il 14 giugno 1943 a Pantelleria, non è mai accaduta ed è certissima": con queste parole inizia la narrazione affidata alla voce di Giorgio Vasta – autore anche del testo – che condensa il senso della video installazione realizzata dai Masbedo. Quello che il duo di artisti vuole raccontare non è infatti la storia in quanto tale, ma la sua percezione attraverso l'intimità e l'emotività di chi questa storia l'ha vissuta o rivissuta grazie alla memoria degli abitanti dell'isola, intersecando documenti e immagini d'archivio che sono stati recuperati, interrogati e integrati in *Pantelleria*.

Nel processo creativo di questa opera, la concezione del suono, in tutte le sue declinazioni, assume una centralità pari a quella della costruzione delle immagini in movimento. Il suono è innanzitutto quello del ricordo di una guerra ascoltata e non vista da coloro che si rifugiarono nei cunicoli costruiti all'interno della montagna: la dimensione aurale del rumore degli aerei in avvicinamento, il sibilo delle bombe sganciate e il rombo della deflagrazione rivivono nella voce narrante parallelamente ai dati della "storia ufficiale". Alla percezione della soggettività della guerra si sovrappone la materialità fonica del *combat film* proiettato sulle macerie e sugli edifici ricostruiti, e la realtà viva, fisica dei panteschi incarnata nelle sonorità dell'orchestra locale Spata.

Non c'è quindi musica composta *per* le immagini, non esiste una colonna sonora in questa video installazione, al contrario i Masbedo – come si leggerà nell'intervista seguente – intendono la componente acustica come una "presenza" del luogo, da catturare, rielaborare e ricontestualizzare *per far parlare* le immagini. Lo spazio sonoro si costruisce quindi progressivamente, a partire dalla multiforme impronta acustica dell'isola di Pantelleria: quella naturale creata dal vento, dallo sciabordio delle onde del mare, dal raglio di un asino nel vuoto dell'hangar sotterraneo; quella della presenza umana che colonizza gli spazi dell'isola; e infine quella della memoria, ricostruita attraverso il tonfo dei passi nei cunicoli, la campionatura di fisarmonica e di percussioni rielaborate elettronicamente, che riattivano la percezione distorta dei suoni della guerra, filtrati dalla pancia della montagna.

Dare voce "alle storie" significa quindi non solo creare un tessuto di suoni in presa diretta e suoni manipolati, ma costruire una drammaturgia circolare che a partire dall'attualità dell'isola, si dipana nei meandri dei ricordi – significativamente collocati nella ripresa sotterranea nel bunker dell'isola – e ritorna alla Pantelleria contemporanea, perdendosi sulle note dell'orchestra Spata che accompagna le scene finali del Carnevale. Il ballo mascherato diventa allora la celebrazione di un ritorno alla vita e al contempo il sintomo di una diffrazione temporale, la sospensione di passato e presente che tenta di alleviare la ferita, ancora sanguinante, della distruzione.

² PATRICELLI 2007: 13–14.

³ BASINGER 2003, OLLA 1997 e *Videorai* 1994.

Vincenzina C. Ottomano (VO) a colloquio con Masbedo, Nicolò Massazza (NM) e Iacopo Bedogni (IB).

VO: *Come avete lavorato con il suono in "Pantelleria"?*

IB: Innanzitutto è necessaria una premessa: negli ultimi anni, nel nostro lavoro, la presa diretta, cioè la presenza del suono nei luoghi e nei significati in cui giriamo è una sorta di terzo attore, una presenza molto importante. Il suono è stato ancora più importante in *Pantelleria* perché ha avuto un ruolo quasi di *medium* tra coloro che sono sopravvissuti e i rumori dei morti che hanno vissuto questa pagina di storia. È interessante perché in questo lavoro è come se avessimo un po' sintonizzato l'orecchio su segnali lontani, persi, cercando di origliare e capire i fantasmi e le loro chiacchiere. In più, in questa storia il suono nella sua natura di presenza/assenza e il silenzio che invece è il suo contrario, cioè un'assenza presente, sono esattamente quello che poi Giorgio Vasta definisce: non sono identificativi di una storia solida, ma ascoltare e scrivere col suono implica anche degli slittamenti del tempo. Per cui anche il suono l'abbiamo voluto far diventare una sorta di slittamento, di vaghezza che si trasforma da un suono d'archivio, a un sound, a una presenza costruita con musicisti. Questo è stato uno degli *incipit* che ci siamo posti da subito.

VO: *In "Pantelleria" una parte del suono è elaborata elettronicamente a partire dalla presa diretta dell'orchestra Spata che si ritrova anche nell'ultima parte del video. Come avete lavorato con questi musicisti?*

NM: Fin dall'inizio volevamo l'intervento più originale possibile: abbiamo chiesto ai nostri due collaboratori, gli artisti Davide Tomat e G.U.P. Alcaro, di venire sull'isola e di fare una serie di sessioni in cui registravano all'interno dei circoli di Pantelleria questa piccola orchestra che suonava cose più classiche che loro utilizzano durante il Carnevale, come il liscio. L'idea molto forte era quella di catturare l'orchestra e di utilizzarla come se fosse uno strumento. Perciò, dopo avergli fatto fare una lunga sessione di prove, che potevano essere per loro delle prove normalissime, abbiamo iniziato a fargli suonare delle parti molto più dilatate per fare sì che quell'orchestra, elaborata e filtrata dalla tecnologia, si trasformasse in altro. Volevamo che ci fosse una relazione tra qualcosa di classico – come dire, più "musicale" – e qualcosa di totalmente differente, molto più legato al suono e molto più contemporaneo. Faccio un esempio: quando suonava la fisarmonica iniziava a fare delle note molto più dilatate, quelle note venivano filtrate dal vivo e trasformate in altro: pad sonori completamente sconnessi, parti di elettronica che entrano anche sulla presa diretta. L'idea era proprio quella di avere un suono che fosse il suono della presa diretta dell'isola, e poi di trasformarlo. Come nel caso dei passi, quando la telecamera riprende la camminata nel bunker, che diventano ritmica e si sovrappongono al suono filtrato della fisarmonica. Questa è stata una guerra molto più sentita che vista, perché la gente era all'interno dei bunker, dei luoghi sicuri, e come spesso accade la guerra lì non la vedi, la senti. Allora per noi sentire era molto importante. La nostra idea non era solo quella di proporre il suono della guerra, ma di creare una nuova voce molto più contemporanea e molto più elaborata. Perciò nella pasta sonora abbiamo: la presa diretta del film, l'orchestra che genera e diventa un nuovo strumento filtrato dall'elettronica e dai computer.

VO: *Due cose mi hanno colpito in particolare. Come voi dite spesso l'immagine è muta, le immagini sono mute e bisogna farle parlare. All'inizio di "Pantelleria" realmente le immagini sono mute, quello che parla è il paesaggio sonoro dell'isola nel presente. Mentre quando si entra nei cunicoli dei bunker il suono è come se lasciasse rimbombare quello che è il ricordo del suono della guerra. E questo "suono del ricordo" si confonde all'uscita del bunker con la presenza quasi materiale della guerra nella proiezione del documentario sugli edifici. Che rapporto avete avuto con il documento della guerra, con il "combat film"?*

IB: Da subito abbiamo voluto far sì che il documento non fosse un documento in quanto tale ma una presenza, una presenza della memoria dell'isola, perché quello che è rimasto appiccicato all'isola e ai panteschi, non è la storia in sé ma lo sfregio, la ferita che ha generato l'idea di ribombardare per una cultura che era ancora molto lontana dalla cultura dell'immagine e da tutti i suoi sistemi, ribombardare a favore di telecamera. Quella era una risonanza molto sinistra della loro memoria. Per cui abbiamo cercato di presentare le proiezioni dei *combat movies* – dei film di propaganda fatti sull'isola – non tanto come una documentazione, quanto di renderli una sorta di "infestazione", una sorta di fantasma. E dunque anche la loro collocazione nello spazio è volutamente ambigua, la loro presenza nel tempo è transitoria, compaiono in luoghi in cui la gente vive oggi perché è stato raso al suolo quel loro *genius loci* che loro chiamano ancora *casa*, mentre tutto quello che è fuori dal paese è *fora*. Questa ambiguità di luoghi costruiti, di risonanze, di infestazioni l'abbiamo voluta reiterare nei due media, cioè in quello visivo e in quello audio. A Pantelleria noi abbiamo ascoltato tanto, abbiamo ascoltato testimonianze, storie, racconti. E dopotutto, ascoltare e lavorare col suono è comunque sempre una forma di indagine. Questo è il frutto di una grande indagine che poi si è trasformata in un progetto artistico, in un metadocumentario.

VO: *Tutto il lavoro di preparazione di "Pantelleria" è stato proprio vivere l'isola grazie ai racconti, la memoria collettiva delle persone del luogo. Immagino che questo sia confluito nella voce di Giorgio Vasta che non si vede e invece c'è, come presenza sonora fissa. Come è stato costruito il testo?*

NM: Mi piace questa definizione di Iacopo dell'"infestare", un po' realistico, come quelle piante strane che nascono e poi vanno avanti... Però quello che abbiamo fatto è stato prima ascoltare, e ascoltare significa anche progettare il suono successivo, ma soprattutto conoscere. Abbiamo sentito la pancia dei panteschi (le storie degli anziani, le storie che sono state riportate), senza mai metterci in una posizione di giudizio, ciò che è vero o non vero non ci interessava. Ci interessava sentire le loro emozioni. Abbiamo anche ascoltato altre parti più razionali, legate ad un altro tipo di visione di questa storia, e tutto questo è stato preso e trascritto. Giorgio Vasta – che ha realizzato un testo straordinario – non ha fatto nient'altro che ricamare una partitura incerta, questo vagare incerto della storia, dandogli un punto di attrazione enorme, perché quella voce fantasmatica che esce fuori è anche una voce che genera mistero. E' molto affascinante l'idea di dire "sto raccontando una storia vaga, hai voglia di ascoltarla?". Ci siamo resi conto, dopo sei mesi di mostra,⁴ che la gente ha voglia di ascoltare anche una storia vaga, perché quando le storie sono buone si ascoltano anche se sono vaghe, imprecise, anzi forse proprio per la loro stessa natura di essere vaghe e imprecise, ci permettono di avere un'interpretazione soggettiva. Gli artisti devono per forza puntare tutto sul ruolo soggettivo, gli artisti devono assumersi questa responsabilità di avere una chiave più soggettiva, più aperta, più tagliata, meno sicura, più zoppicante, perché lì si determinano tutti i valori della poetica.

Una cosa importante da dire è che anche la scelta della voce è stata fatta da me, Iacopo, dal curatore Leonardo Bigazzi, a favore della sincerità della storia, non della verità. Perciò non abbiamo scelto una voce "da cinema", che sarebbe potuta essere anche più attrattiva per un certo verso. Abbiamo scelto la voce di chi ha scritto la storia – in questo caso del nostro piccolo film, del nostro metadocumentario – e abbiamo scelto di averla con tutte le sue cadenze siciliane, piccole imprecisioni, perché proprio il tipo di suono di questa voce si armonizza, si accorda molto bene con le scelte sonore anche molto minimaliste di *Pantelleria*. Perché fondamentalmente le parti musicali vere e proprie sono nel tunnel – quando si compone una sinfonia fatta di suoni, di tamburi, di pezzi di *combat film*, delle parti dilatate della

⁴ *Pantelleria* è stata presentata alla Biennale di Venezia 2022 all'interno di *Penumbra*, mostra organizzata dalla Fondazione In Between Art Film al Complesso dell'Ospedaletto di Venezia.

fisarmonica – e nella parte finale dove c'è la scena del ballo. Di conseguenza, tutta questa complessità è stata poi ridotta e resa molto sintetica, molto pulita e netta. Non c'è quel tentativo che il cinema ogni tanto fa di mettere la "panna", attraverso la voce fuori campo. Noi abbiamo scelto un altro tipo di strada.

VO: Usate spesso l'espressione "esporsi all'errore". Che cosa significa per voi esporvi all'errore quando progettate e realizzate un lavoro artistico?

IB: E' forse frutto di un percorso di maturazione. Si pensa che quando si matura la cosa da cui ci si dovrebbe allontanare è proprio l'errore. Nel nostro caso, mentre all'inizio abbiamo cercato di avere sempre tutto sotto controllo, nel tempo abbiamo trovato dei dispositivi, delle modalità di racconto che inizialmente erano la parte performativa, poi la performance è entrata anche nel modo di lavorare e ci siamo resi conto che l'errore non è una cosa da combattere ma può essere una qualità. Attenzione, stiamo però parlando di un media specifico, cioè il nostro concetto di errore è probabilmente lontanissimo dal concetto di errore di un pittore. Nel momento in cui lavoriamo nella migliore delle ipotesi siamo io e Nico [Nicolò Massazza] in camera e giriamo delle cose che hanno una forte valenza performativa, il che vuol dire che spesso non possono essere ripetute. Nella peggiore delle ipotesi (nel senso buono) ci sono magari una decina di persone che lavorano insieme a noi sul set. Per cui non avendo budget cinematografici – e fortunatamente mi verrebbe anche da dire – la nostra predisposizione è sempre quella di essere elastici, di avere la capacità di improvvisare e dunque di esporci a quello che è un errore. E spesso un errore non programmato, non pensato, ci ha portato a vedere le cose sotto una luce completamente differente, trovando non delle scappatoie ma delle vere e proprie strade di cogitazione del lavoro. E questo ci ha insegnato fortemente che non bisogna essere rigidi. Io ad esempio sono molto più rigido di Nico da questo punto di vista. Cioè arrivo da una mia modalità molto di costruzione, il lavoro è stato pensato così e deve essere così. Negli anni mi sono molto smussato e sono andato a favore di dinamiche dove Nico è più capace di muoversi e trovare immediatezze di fronte a certe situazioni. Ovviamente, lavorando in simbiosi, uno prende dall'altro e diventa alla fine un *modus operandi*. Il che non vuol dire andare a girare le cose totalmente impreparati... Vuol dire avere un'idea chiara, però allo stesso tempo essere pronti a percepire possibilità che non erano state pensate perché diventano impossibilità.

NM: Avere il coraggio di dire che l'errore è sexy, che l'errore è erotico, lo può fare un artista, per esempio, non un cineasta. Perché rispecchia proprio l'idea di stare in uno stato di tensione, che è già una dimensione molto più artistica che creativa. Ci siamo concessi l'errore nel momento in cui ci siamo resi conto di iniziare a controllare un po' troppo la situazione e a quel punto lì è molto facile cadere nel manierismo. Invece, in una dimensione che come diceva Iacopo è più performativa, allora il grado di capacità performativa, di stare coi nervi saldi, di valutare la situazione è un gioco tra noi, un gioco positivo che genera un continuo ragionamento che non dà per scontato nulla. Perciò dire "che bello, c'è la possibilità che questa cosa venga un po' male", ecco forse per noi tutto questo ha una valenza positiva.

IB: Sempre parlando di suono in *Pantelleria* c'è una cosa da aggiungere legata al suo finale. Perché il finale di *Pantelleria* è in realtà un cambio di registro, un cambio di registro fortissimo perché da un metaracconto – tra lo storytelling e la documentazione – si passa ad un approccio più cinematografico, anche inaspettato. E forse anche in questo il suono ha giocato un ruolo importante. Innanzitutto perché si arriva all'ultima scena del lavoro, quella del ballo, con questa idea che il suono cammina, viaggia nello spazio, per cui prima si sente un riverbero, una risonanza che poi si trasforma in qualcosa che non ti aspetti. Anche qui, come diceva Nico a proposito del suono nel tunnel, dove il vero terrore della guerra per la gente comune era dato dall'ascolto, l'arrivo del ballo in un contesto così denso di narrazione è per-

cepito un po' come un'allucinazione uditiva. E' questa è una cosa che trovo molto affascinante, perché sentire un rumore di festa in un luogo che non ti aspetteresti mai ti fa entrare in qualcosa che è quasi alla Tomasi di Lampedusa, un ibrido stranissimo che è allo stesso tempo un'allucinazione.

VO: *A proposito di questa ultima scena, si tratta di qualcosa che avete costruito o ricostruito, oppure era una scena che accadeva "realmente" in quel momento?*

NM: All'inizio abbiamo predisposto un'impostazione più cinematografica nel senso che spiegavamo ai panteschi cosa fare, li abbiamo messi un po' più a favore di telecamera. Poi a un certo punto – e lì è stata l'arma vincente – loro veramente iniziavano a divertirsi. Ma perché si divertivano? Perché era da tempo che non facevano più una festa per via del COVID,⁵ nessuna festa durante il Carnevale, veramente erano come chiusi in un bunker, mi spiace, ma la metafora è quella. Nel momento in cui hanno capito che di fronte alle telecamere, alla fine, non avevano regole rigide, non avevano direzione – la direzione era sempre molto allargata – ad un certo punto si sono liberati, proprio a livello esistenziale. Mi ricordo questa scena: tutti noi, con l'operatore che girava, io e Iacopo in monitor, Leonardo [Bigazzi] in monitor, Giorgio Vasta che guardava, eravamo tutti col sorriso, quasi non guardavamo più neanche la camera. Talmente la situazione era vera, sincera, il clima era quello di una festa, che alla fine abbiamo portato a casa quasi tutte le riprese solo da questa seconda parte, non dalla prima che era sicuramente più impostata. E quello che dice Iacopo è giusto: c'è ad un certo punto lo shock dell'audio, perché si passa da qualcosa di minimalista al liscio, al valzer, quello facile da festa. Di conseguenza anche questa cosa poteva essere rischiosa, perché siamo passati da un mondo molto complesso di sinfonie di suono, di parti di elettronica filtrate sia dalla presa diretta sia dall'orchestra, all'orchestra vera e propria. Non del tutto. Perché ci sono dei punti dove certe scene vengono commentate con l'orchestra che è nuovamente dilatata. Questo senso del suono riverberato, come da lontano, costruisce uno spazio temporale assolutamente strano, dove non si capisce più se è successo veramente qualcosa. E' un sogno.

IB: Mi ricordo quando ci lavoravamo, è un plug-in del software Reaktor, che da un po' quella sensazione alla *Shining*, per menzionare un capolavoro, quando Jack Nicholson entrava ed usciva con l'audio nella presenza della festa. Ed è lì che incominci a capire che è tutto nella sua testa. Lo spostamento dell'audio verso di te e lontano da te, l'audio reso dinamico, diventa un corpo che ti dà quella sensazione: cosa stai guardando, stai guardando qualcosa che è avvenuta, sta avvenendo, è una memoria? E' vaga... come questa storia.

⁵ *Pantelleria* è stato girato tra il 2020 e il 2021, nel pieno della pandemia da COVID-19. Nicolò Massazza e Iacopo Bedogni ricordano anche le difficoltà di realizzazione di questa ultima scena per via delle procedure sanitarie di sicurezza.



Fig. 2: Masbedo, *Pantelleria*, 2022 in "Penumbra", Fondazione In Between Art Film presso Complesso dell'Ospedaletto, Venezia, 2022. Foto: Andrea Rossetti. Per gentile concessione degli artisti.

Le riflessioni sul rapporto suono-immagini in *Pantelleria* sono nate nell'ambito del workshop con il duo artistico Masbedo ideato e coordinato da Cristina Baldacci e Miriam De Rosa (*Around 'Penumbra': mostrare e parlare di arte e film*, Università Ca' Foscari di Venezia, Auditorium Santa Margherita, 19 ottobre 2022) e proseguite durante la conversazione del 24 novembre 2022.

Pantelleria, installazione video monocanale site-specific, colore, suono stereo, 18' 49", è stata presentata alla Biennale di Venezia 2022 all'interno di *Penumbra*, mostra organizzata dalla Fondazione In Between Art Film al Complesso dell'Ospedaletto di Venezia (20 aprile – 27 novembre 2022).

Bibliografia

BASINGER, Jeanine (2003): *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Middletown Conn., Wesleyan University Press.

PATRICELLI, Marco (2007): *L'Italia sotto le bombe. Guerra aerea e vita civile 1940-1945*, Roma-Bari, Laterza.

OLLA, Roberto (1997): *Combat Film*, Roma, Rai-Eri.

Videorai (1994): *Operazione workshop: la caduta di Pantelleria*, in *Combat film: 1943-1945, la guerra in Italia*, Roma, Videorai; Milano, Gruppo editoriale Bramante (VHS).

Sitografia

www.inbetweenartfilm.com; <https://masbedo.org/pantelleria/>.

In Times of Strife: The New York Philharmonic Responds, from George Washington to 9/11 (1799–2002)

Barbara Haws, University of Oxford and Gabryel Smith, New York Philharmonic¹

DOI: [10.36950/sjm.39.7](https://doi.org/10.36950/sjm.39.7)

The New York Philharmonic has a long history of memorializing tragic events that affect especially its home city. The role of the music performed at these times serves varied purposes; providing solace or strength; expressing anger or dismay at injustice or loss; forging a path towards reconciliation or understanding. It is at these times that the orchestra is closest to its community, creating a platform through music for New Yorkers to come together. Interestingly, the music selected to evoke such deep emotions has changed over time both in the choices of standard repertoire and through the commissioning of new works.

New York's first Philharmonic Society was formed in 1799 with its inaugural performance at the funeral of George Washington, founding President of the United States. It is unknown what music was performed that day, but the orchestra's presence established a precedent for large public gatherings at times of national sorrow.

When Abraham Lincoln's funeral train stopped in New York on April 24, 1865, tens of thousands of New Yorkers flocked to City Hall to pay homage to the assassinated President as he laid in state; five days later the New York Philharmonic opened its concert with the funeral march from Symphony No. 3, *Eroica* – Beethoven's celebration of a great hero. Although previously scheduled to perform Beethoven's Ninth, the musicians determined that the jubilant "Ode to Joy" would not be appropriate, and so chose to omit the fourth movement. *Dwight's Journal of Music* criticized the decision to shorten the symphony: "Instead of giving us this great monument of human genius in its completeness, [...] the [Orchestra cut] off Beethoven's sublime idea at the very point where it reaches its culmination."² In 1898, commemorating the death of beloved conductor Anton Seidl, the Philharmonic musicians still felt that the fourth movement of Beethoven's Ninth was inappropriate for mourning. As in 1865 only the first three movements were performed, followed by "Siegfried's Death" from *Götterdämmerung* in a nod to Seidl's championship of Wagner's music in New York. The latest debate came on the tenth anniversary of 9/11, when the Ninth was again considered but rejected because the orchestra members thought the choral movement was not appropriate for the occasion. This time, instead of truncating the work, Mahler's Second Symphony, *Resurrection* was performed.

The death of President Theodore Roosevelt in 1919 marks the first time that an American composer was performed for such a memorial. Philharmonic musicians and the audience stood for seven minutes while the Orchestra played the "Dirge" from Edward MacDowell's Suite No. 2, *Indian*. James G. Huneker *The New York Times* critic noted "the sentiment of regret expressed was unmistakable".³ Reflecting the nation's patriotic enthusiasm for American music, MacDowell's "Dirge," nearly forgotten today, was often performed during World War I and over subsequent years in memoriam of soldiers and orchestra personnel.

¹ Authors' email addresses: barbara.haws@music.ox.ac.uk, smithg@nyphil.org.

² LANCELOT 1865: 29.

³ HUNEKER 1919: 21.

Mahler Becomes the Music of Mourning

News of President John F. Kennedy's assassination on November 22, 1963 reached the New York Philharmonic during an afternoon subscription concert led by George Szell. In the midst of the concert, the news was announced from the stage and the remainder of the program was cancelled. The remaining concerts that weekend opened with the funeral march from Beethoven's Symphony No. 3, *Eroica*, performed without applause.

Two days later, Leonard Bernstein conducted Mahler's Symphony No. 2, *Resurrection*, in a televised tribute to President Kennedy. Not only was it the first time the complete symphony was televised but performing Mahler for an event of shared national sorrow was unprecedented. Mahler's music was not yet canonic and largely unknown to the broader public. And yet, with this performance and the ubiquitous nature of television, Mahler, for Americans who had never attended a symphonic concert, became identified as the composer of national mourning. At the United Jewish Appeal Benefit the next day, Bernstein, who personally felt the loss of the President, explained the unusual decision to program Mahler rather than the expected *Eroica* or a requiem. "We played the Mahler symphony not only in terms of resurrection for the soul of one we love, but also for the resurrection of hope in all of us who mourn him. [...] This will be our reply to violence: to make music more intensely, more beautifully, more devoutly than ever before."⁴

Following the tribute to JFK, Mahler symphonies became part of the standard repertoire for national mourning. Bernstein led the Philharmonic in the *Adagietto* from Mahler's Symphony No. 5 at Robert Kennedy's funeral in St. Patrick's Cathedral on June 8, 1968 and Pierre Boulez conducted the same movement in recognition of President Dwight D. Eisenhower's death in 1969. And for the tenth anniversary of the 9/11 terrorist attacks, as noted previously, the day was memorialized with Mahler's *Resurrection* Symphony, conducted by Alan Gilbert.

New Wartime Compositions: to Document and Inspire

In the weeks following Pearl Harbor in 1941, the conductor Andre Kostelanetz approached American composers Jerome Kern, Virgil Thompson and Aaron Copland, commissioning musical portraits of great Americans.

These portraits were intended to provide inspiration and provoke patriotism in Americans as the United States entered the war. Kern wrote a Suite based on Mark Twain and Thompson wrote waltzes based on New York City Mayor Fiorello LaGuardia. Copland's response, the most famous of the three pieces, was *A Lincoln Portrait*, featuring spoken text from Abraham Lincoln's speeches set over orchestral music.

During World War II, the League of Composers invited seventeen well-known composers to write short pieces commemorating the war. Premiering these pieces which were broadcast nationwide over the radio, the Philharmonic Music Director, Artur Rodzinski, explained the importance of commissions in a time of crisis: they will "serve as a strong and moving reminder to our country that the preservation and furtherance of our cultural resources is a duty and a privilege of the first importance in times as critical as our own. [They] will create a living musical record of various aspects of this war and its accompanying social manifestations [and] will continue to encourage and stimulate composers resident in America, who are given all too rarely an opportunity to be heard".⁵ Performed during the 1943–44 and 1944–45 seasons, the works largely centered on the theme of memorial. Among them: Bohuslav Martinů's *Memorial to Lidice* dedicated to the victims of that devastated Czech town; Darius Milhaud's

4 BERNSTEIN 1982: 216–218.

5 BAGAR 1943.

Cortège funèbre, Bernard Herrmann's *For the Fallen* and William Grant Still's *In Memoriam: The Colored Soldiers Who Died for Democracy*, all dedicated to the lost lives of allied soldiers.

With his Philharmonic commission in 1946, Igor Stravinsky recognized how his *Symphony in Three Movements* may embody the world's crisis. Completed within days of the Japanese surrender in August, 1945, Stravinsky – though denying any overt programmatic meaning – admitted that “during the process of creation in this our arduous time of sharp and shifting events, of despair and hope, or continual torments, or tensions and, at last, cessation and relief, it may be that all those repercussions have left traces in this Symphony”.⁶

9/11

Nine days after the attack on New York's World Trade Center, the Philharmonic replaced its Gala Opening Night event with a Memorial Concert, featuring a performance of Brahms's *Ein deutsches Requiem* in memory of the victims of September 11th.

The concert was televised nationally, and Beverly Sills, Lincoln Center chairman, introduced the program, summing up the significance of music within the community:

This is a time of extraordinary solemnity. Our city, our country is in a state of mourning. We are grieving for lives lost in an unspeakable, unimaginable tragedy. We are also mourning a different kind of loss, one more difficult to describe. An atmosphere of optimism and confidence, a distinctively American mood, has been shattered by the horror of last week's events. Things are not the same. At this moment, music is important in ways that transcend the idea of entertainment or diversion or simple pleasure. Music feeds the soul of a city that desperately needs to be nourished. At a time when each of us struggles to make sense of the incomprehensible, coming together to share in the experience of music is a way of affirming everything of value in our community. Tonight's performance is a victory of sheer determination over daunting obstacles. But this performance of the Brahms Requiem isn't simply a concert and it is not merely a memorial and a tribute, or a thank you to those who have done so much for others. It is a statement that there will be no victory to those who attack our spirit. It is an emphatic affirmation of who we are as people and as a family. Nothing could say it with more eloquence, more heart, and more defiance than music.⁷

Beginning in October, Philharmonic musicians formed chamber groups to play free lunchtime concerts for the people living and working in lower Manhattan which resembled a devastated war zone. At the time, Philharmonic President Zarin Mehta explained that these concerts are “to help bolster the spirits of the people who live and work around Lower Manhattan”.⁸

Four months after the 9/11 tragedy, the Philharmonic approached American composer John Adams about writing a piece for the first anniversary – only half a year away. Although the time frame was remarkably short for a commission of such magnitude, Adams felt that he needed to write the piece in order to work through his own emotional response. In February, Adams visited ground zero and compiled his text from missing-persons posters and memorials posted in the vicinity of the ruins of the World Trade Center. By late spring, Adams met with leaders of the victims' groups to discuss the work, which was premiered on September 19, 2002. With *On the Transmigration of Souls*, Adams identifies the individual's need for grieving within the collective experience of a concert. In his program notes he wrote that he had created a “memory space’ [...] where you can go and be alone with your thoughts and emotions”.⁹

In conclusion, the New York Philharmonic's response to Covid-19 must be mentioned, acknowledging that its full impact must be addressed at a later date. The orchestra has presented multiple memorial programs despite the unique challenge of 18 months of cancelled performances and the inability to gather in person. Voices of individual musicians shared on social media platforms played a large role

6 STRAVINSKY 1946: [3].

7 PBS 20.09.2001.

8 SANDLA 2002: 7.

9 ADAMS 2002: 23.

in ways they haven't before. Mahler – including a rebroadcast of Bernstein's 1963 *Resurrection* – was a central theme, and the first virtual performance made by Philharmonic musicians since concerts ceased in March, 2020, was a capture of Elgar's "Nimrod" from the *Enigma Variations*, dedicated to New York City and the strength and resiliency of its people.

Bibliography

- ADAMS, John (2002): "John Adams Speaks About the Work", in *New York Philharmonic Concert Program*, 19.09.2002, 22–24, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/82f2dad1-6dd5-456e-9741-10d253e17154-0.1> [15.11.2022].
- BAGAR, Robert C. (1943): "Notes on the Program", in *New York Philharmonic Concert Program*, 17.10.1943, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/29452e64-5b52-4c08-bca1-7e04fdc365fd-0.1> [15.11.2022].
- BERNSTEIN, Leonard (1982): *Findings*, New York: Simon and Schuster.
- HUNEKER, James G. (1919): "Music", in *New York Times*, 12.01.1919, 21.
- LANCELOT [pseud.] (1865): "Musical Correspondence", in *Dwight's Journal of Music* 25/4, 29.
- PBS (2001): Live From Lincoln Center, "New York Philharmonic Memorial Concert – Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem*", 20.09.2001.
- SANDLA, Robert (2002): "A Season of Tributes and Transition", in *New York Philharmonic Annual Report 2002*, 7–13, <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/925d522a-2369-4d9b-926e-df566e-a33e48-0.1> [15.11.2022].
- STRAVINSKY, IGOR (1946): "Notes on the Program", in *New York Philharmonic Concert Program*, 24.01.1946, [2–4] <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/43f565ec-219e-4a76-90f4-999709ca2d77-0.1> [15.11.2022].

(Re)orchestrating Histories: An Interview with Cambodian Composer Him Sophy

Gwyneth Bravo, NYU Abu Dhabi¹

DOI: [10.36950/sjm.39.8](https://doi.org/10.36950/sjm.39.8)



Fig. 1. Him² Sophy's "Bangsokol: A Requiem for Cambodia", view of the stage showing Taipei Philharmonic Chamber Choir with backdrop of Rithy Panh's film (rehearsal in Taipei, Taiwan, 2018): photo credit: Cambodian Living Arts.

Gwyneth Bravo (GB) with Him Sophy (HS)³

GB: First of all, thank you for making time during your visit to Abu Dhabi for these interviews focused on your life and music. Your composition "Bangsokol: A Requiem for Cambodia" has been recognized globally as the first major symphonic and choral work to address the traumatic legacy of the Civil War and Genocide in Cambodia. Following the 2017 world premiere in Melbourne, it was performed in New York, Boston and Paris, with the Cambodian premiere taking place in November 2019. Can you share more about the historical significance of the Phnom Penh premiere? Why was it important for you personally and how did Cambodians respond to your work?

1 Author's email address: gwyneth.bravo@nyu.edu.

2 The composer's name Him Sophy is rendered here in the traditional Cambodian order with surname (Him), followed by first name (Sophy), as this is how he is known worldwide.

3 The material for this interview was drawn from 8.5 hours of interviews with Him Sophy over several days between 27 and 28 November, as well as on 6 December 2022. Him 2022a; Him 2022b. For further information on "Bangsokol: A Requiem for Cambodia" see <https://bangsokol.cambodianlivingarts.org/about/>.

HS: Yes. The work was staged in Cambodia as part of the fortieth commemoration of the fall of the Khmer Rouge and the end of the genocide in 1979. Although each time my work was performed in a different place – whether it was staged in Melbourne, New York, Boston, Paris, or Phnom Penh – I feel that a similar feeling was experienced, which was a memory of the history of Cambodia and the genocide. This history is expressed through the music and the film. In Phnom Penh, we performed *Bangsokol* in Chaktomuk Hall three times over three days from 21 to the 23 November, so it's hard for me to say how Cambodians responded with three different performances, and with so many different kinds of people attending. On the third and final day of the performances, for example, we performed mostly for ordinary people and student groups. On Friday night, 22 November, it was a very different audience as we performed for His Majesty King [Norodom Sihamoni], as well as for other high-level people, government officials, ambassadors, and international guests like yourself. That night was very important night for me because our king was at the concert. I felt very proud, because he called *Bangsokol* "a masterpiece of Cambodia" for the way it merged different Khmer and Western musical genres and instruments with a chamber orchestra and choir, together with film, staging, and dance. In Cambodia, nobody had ever seen anything like my *Bangsokol*, which, as a multidisciplinary work, includes so many different kinds of art forms, artists, musicians, and singers on stage. The reaction in Phnom Penh for some people in the community was that they wanted to see more performances of *Bangsokol*, so that my work could be used in Cambodia as a wake up [call], so that we never forget about the past and the tragedy of the genocide.

My requiem has a message that we have to heal our life, so that we can create a better future. We want to educate Cambodians, as well as all people, about the horrible tragedy of the genocide and war – about the impact it has on everyone. People only need to look at Cambodia and *Bangsokol: A Requiem for Cambodia* as an example to see the terrible suffering that war creates. This [lesson] is not only important for Cambodia but also for other countries as history continues to repeat [itself]. Every time war happens, or a country is invaded, the results are the same and people kill each other. Today, we can see the situation with the war in Ukraine. The Russians invaded the Ukraine and are killing innocent people every day. My requiem is an example that can teach people there as well. I don't only mean for Russians and Ukrainians but also for people in European countries and around the world who need to know how important it is to protect peace for the world [...] in order to save the world. We don't want the tragedy and suffering that happened in Cambodia to repeat itself. [...] You can imagine that I am very happy that his Majesty our King called my *Bangsokol* "a masterpiece of Cambodia", but I hope also it will have an impact on people in countries around the world [...].

GB: Your "*Bangsokol*" is known to combine traditional Khmer instruments and musical genres, including "smot" funereal chanting, with a Western chamber orchestra, chorus, and two Cambodian vocalists to create a work, which fuses aspects of the Latin requiem mass with the Khmer Buddhist "*bangsokol*" liturgy. Can you share more about the importance of the "*bangsokol* ceremony" in Cambodian culture and, specifically, the role it plays in the context of your requiem?

HS: Yes, the "*bangsokol*" ceremony is an important part of the Cambodian funeral when a white piece of cloth is placed on the body of the dead person by a Buddhist monk and then removed to help the soul pass into the afterlife.⁴ It's important in my requiem, because in Cambodia's history during the time of the Civil War and under the Khmer Rouge [during the genocide from 1975–1979] many, many people were killed and there wasn't any time for a proper funeral for them – for their cremation that is part of the traditional Cambodian funeral ceremony. By using texts and music from the "*bangsokol*" ceremony

4 The Khmer word "*bangsokol*" is from the Pali "*pamsukūla*" and refers to the pieces of cloth recovered from corpses by Buddhist monastics to make their patchwork robes.

in my work, we are trying to remember and honour the victims of the Khmer Rouge. I think that almost every family in Cambodia had someone who was killed or who disappeared without ever knowing where the body was, like my eldest brother Him Reth and his entire family including his wife and four children, who were killed by the Khmer Rouge shortly after they came to power in 1975. My fifth eldest brother Him Sary was also killed. As Cambodians, we believe that without organizing a proper funeral ceremony for them, their souls will have to wander and they will not be able to go on to the next life – they will be forced to wander as if they are lost. Because of this, it is important to have the “bangsokol” ceremony as part of my requiem, so that their souls will be able to pass to the next life. This is why we called the first movement “Wandering Souls”. It depicts the souls of the Cambodians killed during the Civil War and under the Khmer Rouge who have been wandering for forty years since the end of the genocide.

GB: *Would you share more about the different kinds of Khmer instrument and music you used to represent the wandering souls of the dead in this first movement?*

HS: Yes. It was very important for me as composer to depict the idea of wandering souls in this first movement, where I use traditional Cambodian instruments, especially the ancient Khmer harp, as well as different kinds of clay flutes. These “khlöy” flutes are the simple kind I used to make out of clay when I was growing up. The specific harmony I used in this movement draws on the ancient Cambodian, or Khmer, modal systems, where I combined half and whole steps. In this movement, I use Khmer harp because it is considered to be a celestial instrument – one that is played in temples and the royal palace and was not for common people [...]. So, I used these instruments first to create a special celestial sound in my piece. Later, the choir enters and sings without words to create the crying sound of ghosts. This is heard as the forlorn sound of the wandering ghosts who were killed, but who cannot go to the next life. In this first movement, I also use a short musical quotation from Buddhist chant known as “sarapanh”, which is chanted in Cambodia during “bôn phchũm bën” which is the period when Cambodians go to their local pagodas to offer food to the souls of the dead.

GB: *After the Phnom Penh performance in Chaktomouk Hall, I remember that a ceremony took place in front of the stage in which His Majesty King Norodom Sihamoni was given a golden Khmer harp by the Executive Director of Cambodian Living Arts (Phloeun Prim) – the cultural organization that commissioned “Bangsokol”. What is the symbolic significance of your use of the Khmer harp in “Bangsokol” and as a gift to your King?*

HS: Although the Khmer harp disappeared in the 15th century, we can see the important role it played in surviving bas-reliefs on the walls of important temples like the ones in Angkor Wat, Bayon, Banteay Samre, Banteay Chmar, as well as in the group of temples in Sambo Preykuk from the 6th century [...]. Given the loss of this beautiful instrument, I felt it would be important to use it in my requiem as a symbol of reviving the legacy of khmer musical culture from the past after the genocide. Initially, I did research about the important role this instrument played in our history and looked at the work of scholars like George Cœdès, Louis Finot, Bernard Philippe Groslier and Saveros Pou, which examines inscriptions about these harps in different historical moments in Cambodia’s history. The Western harp has also played an important role in my compositions since the time of my student days at Moscow Conservatory, so I wanted to use both western and Khmer harps in *Bangsokol*.

GB: *From what you are sharing, it seems that “Bangsokol” is not only about commemorating the victims of the Khmer Rouge but also became a project focused on the restoration and preservation of a lost*

cultural heritage in the form of these beautiful instruments. Can you share more about how you rebuilt these harps and, ultimately, included them in your composition?

HS: Yes. The story of my Khmer harp project actually began in 2001 – many years before my commission to write *Bangsokol* – when I received a grant from the Asian Cultural Council to rebuild the Khmer harp, but, instead, I ended up starting to compose my rock opera *Where Elephants Weep*. I didn't come back to my harp project until 2013 when I began working on *Bangsokol*. Starting in 2013, I worked closely on the development of the Khmer harp project with the support of Cambodian instrument maker and musician Keo Sonankavei and the French ethnomusicologist Patrick Kersalé who – specializing in rare instrument reconstruction – had been doing extensive research on rebuilding the Khmer harps. As part of my work, I also studied how to play the Khmer harp and eventually began teaching the instrument to a group of five students at my music school in Phnom Penh in 2014. A grant I received from “Cambodian Living Arts” allowed me to teach them for a period of two years leading up to the *Bangsokol* premiere in Melbourne in 2017. To answer your other question, the golden Khmer harp that was given to His Majesty our King was made in Keo Sonankavei's workshop and was given to him after the performance by Phloeuu Prim who is the Executive Director of Cambodian Living Arts – the cultural organization that commissioned my *Bangsokol*. The Khmer harp was given to our king to honor him with a symbol of continuing the important Khmer musical culture from the past to the present. His Majesty our King became a patron of Cambodian Living Arts at that time, which was very important for us.



Fig. 2. Him Sophy with Khmer harp students, Phnom Penh, Cambodia, personal archive of the composer.

GB: *What about the libretto for your requiem? Would you share more about your collaboration with the scholar Trent Walker who created the libretto for “Bangsokol”?*

HS: Yes, Trent Walker is an American scholar of Southeast Asian Buddhism. He spent many years studying in Cambodia and in Thailand and received his doctorate in Buddhist Studies from the University of California, Berkeley. He speaks Khmer and also understands how to read the sacred “Pali” texts

that are used in my requiem.⁵ He is the person who compiled the libretto for my *Bangsokol* from Khmer and Pali sacred texts that he gathered from the many different Buddhist manuscripts he has studied. My requiem also includes other kinds of texts such as slogans from Pol Pot used in the Fourth Movement of my work – these are completely different.

GB: *Can you talk more about the fourth movement given that it is so different? How did you use these slogans and the musical references in the movement to express the violence of the Khmer Rouge?*

HS: In this movement called “Keeping you is no gain, losing you no loss” I wanted to contrast the music of the previous movements to represent the Khmer Rouge in music. To do this, I used military marches and patriotic sounding music, including a distorted and dissonant setting of the national anthem of the Communist Party of Kampuchea “Victorious April 17th”. After the instrumental opening of the movement you can hear the cry of the chorus and the male voices are heard chanting in unison, in Khmer, the first slogan I used: “The wheel of history always moves forward. If anyone opposes and raises their fist or foot, they will be chopped off!” Other slogans that I used were “Don’t believe the enemy, don’t hide the enemy, don’t listen to the enemy,” as well as “the Khmer Rouge has eyes everywhere, like a pineapple!” and “to dig up the grass, we must dig up the roots!”⁶

GB: *Why did you choose those particular slogans?*

HS: We were forced to chant and shout these slogans all the time under the Khmer Rouge – at times for example when someone was being beaten. I tried to capture the inflection and feeling in my composition in the fourth movement – the feeling of terror and fear at hearing them. I also did research about the slogans before choosing these. My goal with this movement was to create a big contrast with the other movements in the work.

GB: *Although there have been extensive reviews about your “Bangsokol: A Requiem for Cambodia” in the international press very little has been written about your early life, though a New York Times article did draw attention to the fact that you and the stage director – Oscar-nominated filmmaker – Rithy Panh are survivors of the genocide.⁷ Can you share more about your family and the different influences that shaped your development as a musician and composer?*

HS: Yes. I come from a musical family and was born in Cambodia on 9 January 1963 in a village called Kooksandaek. The village where I was born is located in the commune of Reakchey and is part of the District of Baphnom in the Province of Prey Veng. This place is of historic significance in Cambodian history and is located about 100 kilometers from the capital of Phnom Penh. Later, after the fall of the Khmer Rouge in 1979, I attended music high school in the capital – the preparatory division of the University of Fine Arts in Phnom Penh. Both my paternal grandfather and father were professional musicians. My grandfather played two traditional Khmer instruments – a bowed instrument known as the “tro khmae”, a three-stringed fiddle and the “chapey dang vaeng” – a kind of long-necked lute. He performed these instruments in two different kinds of traditional ensembles – in a “pleng arëak” and in a “pleng ka” ensemble. My father, Him Jim, on the other hand was both a farmer and a musician who played sacred music in what is known as a “pin peat” ensemble, where his two instruments were

5 WALKER 2017.

6 HIM 2017.

7 BARONE 2017.

the “roneat ek,” a xylophone, and the “kong vŭng thŭm”, a kind of gong.⁸ My mother, whose name was Nouk Yean, worked at home to raise me and my six, older siblings while also supporting my father’s work on our family-owned farm.

GB: *In different contexts you have mentioned the destructive impact that the Civil War in Cambodia had on your family and life during the years before the Khmer Rouge came to power in 1975. This is the focus of the second movement of “Bangsokol” (“Please come listen/the roots of wars”) where Rithy Panh uses archival footage in his accompanying film to document the US led bombing campaign on Cambodia, which set the historical stage for the rise of the Khmer Rouge. I don’t think many people know much about the Civil War. Can you briefly talk about your experience during this period?*

HS: Yes. During the Civil War, as well as later under the Khmer Rouge, ordinary Cambodians – particularly people like my family in the rural region where I come from – were caught in the crossfire between the US, South Vietnamese, and Khmer Republican forces [on one side] and the Khmer Rouge and North Vietnamese forces on the other. As a child, it was a very frightening time when everyone lived in fear. If the Khmer Rouge and North Vietnam soldier suspected that someone in a village was collaborating with either side, they would kill them. This is what happened to one of my relatives during the Civil War [...] During this time, my parents were afraid that I would be killed or recruited as a child soldier by the Khmer Rouge, so they arranged for me to secretly leave our village and go and live with my sixth eldest brother in Phnom Penh in 1970. At some point after I had moved to the capital, our family home in Kooksandaek was bombed and partially destroyed. Fortunately no one was killed. While living with my brother, who was a talented musician who could play many different kinds of Khmer instruments, I attended primary school from 1970 to 1972. I then began my musical education at the Music School of the University of Fine Arts in Phnom Penh in 1972, where I learned piano and theory. Interestingly, I was the only person in my family to not study Khmer music. I lived with my brother in Phnom Penh until the Khmer Rouge took control in 1975. When that happened, the entire population of the capital was forced to evacuate to the countryside. They even evacuated all of the hospitals, so that on the roads leading out of the city, I saw people being pushed in hospital beds and wheel chairs... Some had even died along the way and their bodies were just lying there by the road [...].

GB: *What happened to your parents and siblings after the Khmer Rouge came to power?*

HS: After leaving Phnom Penh, I was fortunate to eventually find my parents. Unlike many other families who were completely wiped out by the Khmer Rouge during the genocide, my parents and four of my siblings survived the years under the Khmer Rouge from 1975 to 1979 – a time when it was like hell on earth. Tragically, as I mentioned before, two of my brothers were killed – my eldest along with his family.

GB: *Based on the extensive interviews we have done so far during the last week, I know that there are many important experiences and stories about your survival during the time of the Civil War and under the Khmer Rouge to be documented fully at a later time. For now, would you share more about what happened to you after the fall of the Khmer Rouge in 1979?*

HS: After the fall of the Khmer Rouge, I returned to the countryside, to my village Kooksandaek, where I played Cambodian popular music for weddings and other celebrations. This all came about because I found a broken harmonium in the garbage – one that must have been thrown away by the Khmer Rouge

⁸ For a discussion of Khmer traditional ensembles and instruments SAM and CAMPBELL 1991 and SAM 1994.

– near a bombed out building there. Although I didn't have any tools, I managed to fix it and played it for people in that community almost every night – sometimes I even played until the sun would come up the next day. I played a lot of popular songs for them such as "Mango Chanti," "Flowers of Papaya," "Popecheap," "Holiday Celebration," "Thunder," and "All Night Long." Eventually, after approximately six months, I returned to the capital in June 1979, where I resumed my studies at the University of Fine Arts in Phnom Penh in 1982.

GB: *What about your scholarship to Moscow Conservatory of Music?*

HS: Three years later, in 1985, I was awarded a scholarship to study at Moscow Conservatory where I studied for fourteen years, earning the equivalent of a Masters of Fine Arts in Music Composition in 1993 and a PhD Musicology in 1998. At the conservatory, I studied piano with Professors Igor Bogomolov and Rima Khananina. In composition, I worked with Professor Konstantin Batashov and, later, with Professor Roman Ledeniev. As my main professor of composition, Ledeniev reminded me of how important it was to find my own voice and to draw on Cambodian traditional music music, with its unique modes and instruments in my compositions. Because of his important advice, I have drawn on Cambodian traditional music as a basis for developing my compositions [...]. In terms of my dissertation in musicology, I also developed a theoretical framework for understanding the Cambodian modal system.



Fig. 3. Him Sophy composing at the piano, Dormitory of the Preparatory Division of Moscow conservatory 1987, personal archive of the composer.

GB: *What are some of the works you created during your student years while in Moscow?*

HS: I wrote a symphony, string quartets, piano works, and a concerto for flute and orchestra – among many kinds of works for different genres. Related to my experience and memories of the genocidal regime of the Khmer Rouge, I composed my piano trio *Memory from Darkness* in 1990. A recording of this trio was made recently by The New York New Music Ensemble and with the support of Cambodian

Living Arts. This recording is actually heard on the audio guide for visitors at the Choeung Ek Genocide Museum.

GB: Yes, I remember hearing it when I visited the Choeung Ek Genocide Museum in November 2019 – at the time when I was in Cambodia to hear the Phnom Penh premiere of your “Bangsokol”, and when I had the opportunity to be introduced to you for the first time. As a basis for concluding this interview, I want to return to “Bangsokol: A Requiem for Cambodia” and ask you to talk about the meaning and symbolism of the final, ninth movement. Unlike other requiems, “Bangsokol” ends as a joyful celebration in its ninth movement: “Wandering souls / coming back to life.”

HS: Yes, the final movement of *Bangsokol* is very different than other requiems, because we decided to end with a celebration. This decision was a collective decision – not just one made by one person. It was a group decision, even though several important people [involved in the project] disagreed with our ending. I agree with the decision we made to end with a celebration. Why? Because as Cambodians we suffered a lot under the Khmer Rouge and then to just go and listen to a requiem and softly end with sadness [didn’t seem right]. We wanted to present and give something different – to give hope and happiness to the human being. This is [the hope] that even if we have suffered and experienced so much violence in the world, we can still continue our lives. The words that lead into the final movement show how important this hope is for us: “Alas, my souls, stop your wandering! Let go of this sadness and strife. Walk forward, come here, follow the sounds, the sounds of music, to take rebirth [...]”⁹ That is also why we decided to bring the two children on stage at the very end of *Bangsokol*, where they receive a music and dance lesson from the performers. The reason for this is to symbolize the continuity of life and the importance of education in continuing the Khmer musical and cultural traditions despite the genocidal regime of the Khmer Rouge and the killing. Because of this, I used the traditional Khmer “chayam” drums to end the work, which are used in celebratory festivals in Cambodia. This ending is meant, above all, to give hope to the audience, to my fellow Cambodians, and also, to the world.

GB: Dr. Him, I want to thank you so much for sharing your life and music with me during the course of these interviews over the last days.

Bibliography

BARONE, Joshua (2017): “Genocide Survivors Compose a Requiem for Cambodia”, in *New York Times*, online edition, 13.12.2017, <https://www.nytimes.com/2017/12/13/arts/music/bam-cambodia-khmer-rouge-genocide-requiem.html> [21.12.2022].

HIM, Sophy (2017): *Bangsokol: A Requiem for Cambodia*, commissioned by Cambodian Living Arts, Phnom Penh-New York, unpublished.

HIM, Sophy (2022a): Interview conducted by Gwyneth Bravo, soundrecording, Abu Dhabi, United Arab Emirates, 27–28.11.2022.

HIM, Sophy (2022b): Interview conducted by Gwyneth Bravo, zoom interview-recording, Phnom Penh, Cambodia/Abu Dhabi, United Arab Emirates, 06.12.2022.

SAM, Sam-Ang and CAMPBELL, Patricia Shehan (1991): *Silent Temples, Songful Heart: Traditional Music of Cambodia*, Danbury, Conn: World Press Music.

⁹ HIM 2017: score 105; WALKER 2017: libretto 17–18.

SAM, Sam-Ang (1994): "Khmer Traditional Music Today", in *Cambodian Culture since 1975: Homeland and Exile*, ed. by May M. Ebihara, Carol A. Mortland, and Judy Ledgerwood, Ithaca, NY: Cornell University Press, 39–47.

WALKER, Trent (2017): *Bangsokol: A Requiem for Cambodia*, Khmer-Pali-English-French libretto, unpublished.

Lehrer-Schüler-Verhältnisse und Diskussionen um die Nachfolge Jacques Handschins am Basler Lehrstuhl für Musikwissenschaft¹

Jeanna Kniazeva, Russisches Institut für Geschichte der Künste, St. Petersburg²

DOI: [10.36950/sjm.39.9](https://doi.org/10.36950/sjm.39.9)

Keywords: Jacques Handschin, Manfred Bukofzer, Paul Sacher, Heinrich Bessler, University of Basel, History of Musicology, Epistolary Documents

Abstract: *Based upon recently discovered letters between Paul Sacher and Manfred Bukofzer as well as some sources from Jacques Handschin's archive, this article reexamines an important moment in the history of musical life in Basel: the autumn of 1955 and the search for a new head of the Basel musicology department, which became one of the centres of international musicology in the post-war era.*

Dieser Artikel schliesst an eine Reihe von Einzeluntersuchungen über das Brieferbe des schweizerisch-russischen Musikwissenschaftlers und Organisten Jacques Handschin (1886–1955) und den Kreis seiner amerikanischen Kontakte an.³ Dabei geht es um die Nachfolge Handschins als Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel.⁴

In seinen reifen Jahren war Handschin ein berühmter, geachteter und international vernetzter Wissenschaftler mit einer sehr individuellen wissenschaftlichen und wissenschaftspolitischen Haltung, die sich u. a. in seinem beständigen Konflikt mit dem IMS-Präsidenten Edward Dent zeigte.⁵ Seit Handschin 1935 zum Ordinarius in Basel ernannt worden war, hielt er das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Basel auf höchstem wissenschaftlichem Stand und bemühte sich um internationale Kontakte. Dies war für die deutschsprachige Musikwissenschaft während der NS-Diktatur im Nachbarland von besonderer Bedeutung.⁶ Die Möglichkeiten der neutralen Schweiz und die eigene Autorität als Wissenschaftler nützend engagierte sich Handschin als Vermittler im Streit der einander bekämpfenden wissenschafts-politischen Strömungen.⁷ Dabei kam es ihm zugute, dass sich der Hauptsitz der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (IGMW/IMS) seit 1927 in Basel befand. Handschins Verhältnis zur IMS war insgesamt komplex,⁸ aber die gleichzeitige Präsenz eines hervorragenden, über Ländergrenzen hinweg vernetzten musikwissenschaftlichen Seminars und des Hauptsitzes der

1 Für eine frühere Version dieser Studie, speziell für russischsprachige Leser geschrieben, siehe KNIAZEVA 2019.

2 Email Adresse der Autorin: jeanna.kniazeva@mail.ru.

3 KNIAZEVA 2020, KNIAZEVA 2021, KNIAZEVA 2018.

4 Ich danke folgenden Kollegen für wertvolle Auskünfte: Franz Michael Maier (Berlin), Andreas Haug und Martin Dippon (Würzburg), Thomas Schipperges und Jörg Büchler (Tübingen), Markus Bandur (Berlin); Heidi Zimmermann und Simon Obert (Basel); Susan Wollenberg und Reinhard Strohm (Oxford, UK), Charles Atkinson (Columbus und Würzburg), Anna Maria Busse Berger (UC Davis). Ich danke auch Kollegen, die nicht mehr bei uns sind: Roland Jackson (Clermont University, USA), der 2013 auf meine Bitte hin Erinnerungen an seine Lehrer Handschin und Bukofzer verfasst hat, und Rudolf Stephan (FU Berlin), der mir in Gesprächen in den Jahren 2017 bis 2019 seine Gedanken über die Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert mitteilte. Einen herzlichen Dank sage ich auch den Kollegen Franz Michael Maier, Markus Bandur und Jörg Büchler, die mir bei der deutschsprachigen Fassung dieses Artikels geholfen haben.

5 Ausführlicher dazu: KNIAZEVA 2017.

6 Für eine Liste der Basler Gastvorträge aus den Jahren 1934–1946 vgl. KIRNBAUER und ZIMMERMANN 2000: 345–346.

7 KNIAZEVA 2020.

8 KNIAZEVA 2017.



wichtigsten internationalen musikwissenschaftlichen Organisation, machte Basel zu einem Zentrum der internationalen Musikwissenschaft und verlieh dem Basler musikwissenschaftlichen Ordinariat sowohl wissenschaftliche als auch diplomatische Bedeutung. Die Ereignisse, die in diesem Artikel analysiert werden, sind mit der letzten Lebensperiode von Jacques Handschin verbunden.

Im April 1956 wäre Handschin 70 Jahre alt geworden und hätte laut Gesetz seinen Posten abtreten müssen. Schon begannen Kollegen, Beiträge für eine Festschrift zu sammeln und nebenbei über mögliche Nachfolger nachzudenken.⁹ Zweifellos handelte es sich um eine höchst begehrte Stelle. Wer würde in der Lage sein, die von Handschin begründete Tradition weiterzuführen und das erreichte wissenschaftliche Niveau und die erworbene internationale Autorität der Basler Musikwissenschaft aufrechtzuerhalten? Für Basel sollte, wie es in den Protokollen der Sachverständigenkommission heisst, „gerade in der Musikwissenschaft ‚nur das Beste gut genug‘“ sein.¹⁰

Die Feier zu Ehren von Jacques Handschins 70. Geburtstag sollte nicht stattfinden. Im September 1955 verschlechterte sich sein Gesundheitszustand. Nach einer Reihe von Schlaganfällen verstarb er am 25. November. Die von Kollegen gesammelte Festschrift erschien „in memoriam“.¹¹

Die Suche nach einem Nachfolger zog sich zwei Jahre lang hin. Bei der Wichtigkeit des Postens und der mit ihm verbundenen internationalen Möglichkeiten verwundert es nicht, dass sich in der Frage von Handschins Nachfolge wissenschaftliche Forderungen, Interessen und Ziele mit ebenso vielen menschlichen Hoffnungen, Plänen, Sympathien und Antipathien verbanden. Diese Vorgänge lassen sich heute anhand der zitierten Protokolle der Sachverständigenkommission untersuchen. Diese Untersuchung ist in einem Artikel von Martin Kirnbauer und Heidy Zimmermann bereits begonnen worden.¹² Es stellte sich jedoch heraus, dass die Protokolle die damaligen Vorgänge nicht ganz vollständig widerspiegeln. Vor Kurzem aufgefundene Briefquellen zeigen, dass die Suche nach einem Nachfolger für den Posten des Basler Ordinarius früher begann, als es die Protokolle der Kommission nahelegen. Dieser Artikel basiert auf zwei Dokumenten aus der Korrespondenz zwischen Handschin und Manfred Fritz Bukofzer (1934) und drei Briefen aus Paul Sachers Briefwechsel mit Bukofzer (vom Herbst 1955).¹³

Unter denjenigen, die über die Nachfolger Handschins nachdachten, war auch der berühmte Philanthrop und Dirigent, Musikorganisator und Veranstalter Paul Sacher (1906–1999), einer der einflussreichsten Menschen der Schweizer Musikwelt jener Jahre. Sacher bekleidete verschiedene Posten, verfügte über Verbindungen in hohe politische Kreise und über reichlich eigene finanzielle Mittel.¹⁴ Häufig inoffiziell wirkend, stand Sacher seit Mitte der 1920er Jahre vielfach als graue Eminenz hinter Ereignissen des kulturellen, musikalischen und musikwissenschaftlichen Lebens in Basel (und nicht

9 Ich konnte keine Stellungnahme von Handschin selbst zu der Frage eines möglichen Nachfolgers finden. Das Fehlen solcher Auskünfte wurde von den Mitgliedern der Sachverständigenkommission mit Bedauern erwähnt (Staatsarchiv Basel-Stadt. Universitätsarchiv, ER-REG1a, 2,1716, Akte *Leo Schrade; Sachverständigenkommission Nachfolge Prof. J. Handschin*, Protokolle der Sitzungen Sommer-Herbst 1956 / Protokoll der Sitzung von 02. 07. 1956. S. 1). Es ist möglich, dass Handschin sich selbst für die Frage nach seinem Nachfolger überhaupt nicht interessierte.

10 *Sachverständigenkommission Nachfolge Prof. J. Handschin*, Protokolle der Sitzungen Sommer-Herbst 1956 / Protokoll der Sitzung von 02. 07. 1956: 4.

11 ANGLÈS 1962. Vgl. auch OESCH 1957.

12 KIRNBAUER und ZIMMERMANN 2000.

13 Der in Deutschland befindliche Briefwechsel Handschins mit Bukofzer wird zum Teil (acht Briefe aus den Jahren 1934–35) im Institut für Musikforschung Würzburg (Nachlass Jacques Handschin [HN], B6 /36 „Buk. Diss.“) aufbewahrt; von dort stammen die beiden hier herangezogenen Dokumente. Der (vermutlich) grössere Teil dieser Briefkollektion befindet sich in Privatbesitz und ist unzugänglich. In der Archiv-Kollektion Bukofzer in der Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley, wurden noch keine Briefe Handschins aufgefunden. – Sachers Briefwechsel mit Bukofzer wird im Briefnachlass Sachers in der PSS (Basel) aufbewahrt.

14 Ich nenne hier nur einige wenige: Seit der Gründung 1933 war Sacher Direktor der Schola Cantorum Basiliensis (SCB); nach dem Zusammenschluss von SCB und Konservatorium Basel zur Musik-Akademie der Stadt Basel war er deren Direktor; seit 1931 war er Vorstandsmitglied im Schweizerischen Tonkünstlerverein, seit 1946 dessen Präsident, 1955 dessen Ehrenpräsident; 1944–59 war er Stiftungsrat der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia; 1935–46 war er Vorstand der IGNM Schweiz. Biographisches zu Sacher vgl. ERNI 1999; NEF 1986; OBERT 2017.

nur in Basel).¹⁵ Zu Sachers bekanntesten Leistungen zählen heute die Gründung des Basler Kammerorchesters (BKO, 1926), der Schola Cantorum Basiliensis (SCB, 1933), des Collegiums Musicum Zürich (1941) und seiner eigenen Stiftung (Paul Sacher Stiftung [PSS], 1973).

Sacher war zunächst Student und dann langjähriger Kollege von Handschin. Handschin dachte anders über die Alte Musik und ihre Aufführungspraxis als die Mitarbeiter der SCB;¹⁶ Briefe aus dem PSS-Archiv dokumentieren manche Konflikte Handschins mit SCB-Mitarbeitern. Aber die Position von Sacher selbst, der die SCB von 1933 bis 1964 leitete, war stets diplomatisch: Auch in komplizierten Zeiten unterhielt er gute Beziehungen zu Handschin. Beide korrespondierten in durchweg freundlichem Ton und vermochten auch die problematischeren Themen ohne Streit zu diskutieren. Sacher schätzte Handschin als Wissenschaftler sehr hoch und war ihm als seinem ehemaligen Lehrer dankbar. Als Direktor des SCB setzte er sich dafür ein, ein Studium der Alten Musik an der Universität Basel auf allerhöchstem wissenschaftlichem Niveau zu ermöglichen. Deshalb war er auch an guten Beziehungen zwischen der Universität und der SCB sowie überhaupt an gedeihlichen Beziehungen innerhalb der Musikwelt Basels interessiert. Hohes wissenschaftliches Niveau und ausgeglichene und gute Beziehungen in der Musikwelt sollten nach Sachers Willen auch mit dem neuen Leiter des Universitätsseminars fortbestehen.

Die Briefe zeigen, dass Sacher im Herbst 1955 in der Frage nach einem Nachfolger Handschins aktiv wurde.¹⁷ Eine der Möglichkeiten war, sich an Handschins wenige Schüler und Schülerinnen zu wenden. Handschin war kein einfacher Mensch und nicht jeder konnte bei ihm studieren. Aber einige Schüler gab es doch. Die talentiertesten unter ihnen, Otto Johannes Gombosi und Bukofzer, waren in den USA tätig. Gombosi, der zwar nicht von Handschin promoviert wurde, hatte unter Handschins Leitung in Basel gearbeitet und einige Zeit geplant, sich dort zu habilitieren, verstarb im Februar 1955. So fiel das Augenmerk auf Bukofzer, der über die erforderlichen wissenschaftlichen Leistungen und über internationale Autorität verfügte.

Manfred Bukofzer

Charles Atkinson nannte Bukofzer „einen der Giganten, auf deren Schultern die moderne Musikwissenschaft steht“, und Susan Wollenberg (Professorin an der Universität Oxford, die bei Bukofzer studierte) berichtete: „Aus seinen Arbeiten haben wir wie aus der Bibel gelernt“.¹⁸ Eine kurze Skizze von Bukofzers Biographie kann helfen, die hier zu betrachtenden komplexen Vorgänge besser zu verstehen.

Bukofzer wurde am 17. März 1910 in Oldenburg geboren. Er studierte in Heidelberg Jura als Haupt- und Musikwissenschaft als Nebenfach. Aber die musikalische Neigung überwog und unter dem Einfluss von Heinrich Besseler wechselte Bukofzer ganz zur Musikwissenschaft.¹⁹ 1930 setzte er seine Studien in Berlin bei Arnold Schering, Johannes Wolf, Kurth Sachs, Erich Moritz von Hornbostel und Friedrich Blume fort; daneben studierte er Komposition bei Paul Hindemith und Dirigieren bei Michael Taube. 1933 übersiedelte Bukofzer auf Empfehlung Besselers in die Schweiz und wurde Doktorand

15 Ich verweise damit auf die Auffassung unserer Basler Kollegen aus der PSS – Heidi Zimmermann und Simon Obert –, die sie mir freundlicherweise in unseren Gesprächen und Korrespondenz vom Sommer und Herbst 2019 mitgeteilt haben.

16 KIRNBAUER 2008.

17 Sacher bekleidete kein offizielles Amt an der Universität Basel. Sein Verhältnis zu Universität war eher nicht-formaler Art und bestand darin, dass das BKO unter seiner Leitung seit 1928 alljährlich beim universitären *Dies academicus* spielte. Seit 1951 war Sacher Ehrendoktor der Universität Basel.

18 ATKINSON 2013; WOLLENBERG 2013.

19 Die umstrittene Figur von Heinrich Besseler (1900–1969) findet seit einiger Zeit wissenschaftliches Interesse: vgl. SCHIPPERGES 2005. Zum Kontakt Besselers mit Bukofzer vgl. SCHIPPERGES 2005: 310–311. Eine Ausgabe des Briefwechsels zwischen Besseler und Handschin ist im Druck: *Heinrich Besseler und Jacques Handschin. Briefe 1925 bis 1954. Kommentierte Ausgabe*. Hrsg. von Jörg Büchler und Thomas Schipperges, in Verbindung mit Jörg Rothkamm, unter Mitarbeit von Jannik Franz. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, [erscheint wahrscheinlich 2023]. Das Buch verspricht interessant zu werden mit Blick auf die wichtigsten ethischen Probleme der damaligen komplizierten Zeiten. Alle folgenden Briefe aus dem Briefwechsel zwischen Handschin und Besseler sind in diesem Buch zu finden.



bei Handschin.²⁰ 1936 wurde er mit der Dissertation *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen* promoviert, die im selben Jahr in Leipzig gedruckt wurde.²¹ Die Ursprünge dieser Forschung datierte Bukofzer im Vorwort seiner Dissertation auf sein Studium bei Bessler. Nach seiner Promotion arbeitete Bukofzer an der Basler Volkshochschule. Im Frühling 1939 verliess er den Kontinent. Unterstützt von der Universität Basel und von Handschin persönlich²² übersiedelte Bukofzer zuerst nach Grossbritannien, wo er in Oxford, in Cambridge und am Warburg Institute in London unterrichtete. Noch im selben Jahr zog er in die USA.

1939 und 1940 unterrichtete Bukofzer in New York; 1940 und 1941 an der University of Cleveland. 1941 liess er sich in Berkeley nieder und begann an der University of California zu lehren. Hier war er bis zu seinem Lebensende tätig. „Berkeley, ein idyllischer Vorort von San Francisco, wurde für ihn zur zweiten Heimat, in der er sich wohlfühlte“, beschrieb Bukofzers Kollege Erich Hertzmann die Situation und setzte fort: „Sein Leben verlief dort in harmonischen, von der Umwelt wenig gestörten Bahnen.“²³ Dazu trug auch die glückliche Ehe mit Ilse Kämmerer²⁴ bei. Diese allgemein positive Situation lässt sich auf Bukofzers Charakterzüge zurückführen, in denen sich ein temperamentvolles Wesen mit Flexibilität und der Fähigkeit, in gegebenen Umständen zurechtzukommen, verband. Es war eine gewisse Biegsamkeit, ein milder Stoizismus, worauf sein Wohlbefinden in den USA beruhte.²⁵

In Amerika entwickelte Bukofzer ein phänomenales Spektrum an Aktivitäten. Neben einer festen Anstellung an der University of California hielt er Gastvorträge an der Columbia University, University of Washington, war Berater bei der American Musicological Society, Music Library Association und Medieval Academy of America. Er veröffentlichte Forschungen zur akademischen Musikwissenschaft, Musiksoziologie, Jazz, Ästhetik, Arbeiten auf dem Gebiet der „vergleichenden Musikwissenschaft“ und dem Studium der Musikinstrumente unterschiedlichster Kulturen.²⁶ Hertzmann schrieb, dass Bukofzer „dank seiner ungewöhnlichen Begabung und Arbeitskraft in nur zwei Jahrzehnten eine erstaunliche Leistung vollbracht hat – eine Leistung, die einem Forscher am Ende eines langen Lebens zur Ehre gereichen würde“.²⁷

Bukofzers berühmtestes Buch ist *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach* (1947). Es wird oft herangezogen, um seinen wissenschaftlichen Stil zu beschreiben. Im Zentrum seiner wissenschaftlichen Interessen stand jedoch immer und unveränderlich die alte englische Musik – angefangen von seiner Basler Dissertation bis zur Dunstable-Gesamtausgabe. Aber Bukofzer hatte in den frühen 1950er Jahren den Höhepunkt seiner wissenschaftlichen Forschung noch vor sich. Er plante eine gross angelegte *History of Dissonance*, die sein Opus magnum hätte werden sollen.²⁸ Und sogar als Bukofzer plötzlich aus dem Leben gerissen wurde, brachte er – so Reinhard Strohm²⁹ – weiterhin neues Material und neues Wissen in die Wissenschaft: Nach seinem Tod wurden die von ihm entdeckten Werke von John Dunstable veröffentlicht.

Bukofzers allgemeines Konzept einer historischen Musikwissenschaft geht aus folgendem oftmals zitiertem Satz hervor: „If the history of music is to have more than an antiquarian interest and significance, it must be seen as a history of musical styles and the history of styles in turn as a history of ideas.“³⁰ Bukofzer interessierte sich für den Kontext der Musik. Es ging ihm darum, die Musikgeschichte

20 Vgl. den Brief Besslers an Handschin vom 10.07.1933 (HN, A1/11).

21 BUKOFZER 1936.

22 Vgl. den Brief Handschins an Moberg vom 29.12.1937 (Uppsala Stadtarchiv, Nachlass C.A. Moberg).

23 HERTZMANN 1956: 283.

24 Manfred Bukofzer und Ilse Kämmerer heirateten in England. Es ist mir leider nicht gelungen, weitere Informationen über die Gattin Bukofzers herauszufinden.

25 LANG 1956: 8.

26 Eine erste Bibliographie von Bukofzers Schriften wurde von Vincent Duckles unternommen. BOYDEN 1956: 297–301.

27 HERTZMANN 1956: 282.

28 BOYDEN 1956: 296.

29 STROHM 2013.

30 Zit. nach JACKSON 2000: 1229–1230.

in das Gefüge der historischen Disziplinen einzuordnen – und ihr darin eine bedeutende Stellung einzuräumen.

Bedeutendes leistete Bukofzer auf dem Gebiet der Quellenforschung. Reinhard Strohm sieht darin eines seiner Hauptverdienste für die englischsprachige Musikwissenschaft: „Man kann sagen, Bukofzer hat eben diese Art von Quellenforschung überhaupt erst nach England getragen und dann nach Amerika weitergeführt [...]. Und in Grossbritannien, in der britischen Musikwissenschaft, ist man Bukofzer sehr dankbar.“³¹

Auf Bukofzers Arbeit mit Quellen – auf seine Aufgaben, Leistungen, aber auch seine Probleme – werden wir noch zurückkommen. Hier sei im Anschluss an Strohm hervorgehoben, dass er zu jenen deutschen Emigranten aus Nazideutschland gehörte, die in den 1930er bis 1950er Jahren einen grossen Beitrag zur Etablierung und Entwicklung der amerikanischen Musikwissenschaft leisteten. Bukofzer gehörte zu jenen Wissenschaftlern, an die Charles Atkinson dachte, als er im Juni 2013 zu mir sagte: „Die amerikanische Musikwissenschaft ist eigentlich ein Abzweig der deutschen.“³²

Die Vereinigten Staaten haben die Verdienste Bukofzers anerkannt. Bereits 1944 wurde er ausserordentlicher Professor; 1946 erhielt er eine ordentliche Professur und ab 1954 leitete er das Department of Music an der University of California. Nach seinem Tod wurde eines der Seminare in Berkeley nach ihm benannt. Aber noch zu Lebzeiten wurde er auch in der „Alten Welt“ hochgeachtet, wie seine zahlreichen Gastprofessuren zeigen.³³ David Boyden schreibt, dass Bukofzer mehrfach Rufe an europäische Universitäten erhielt, die er jedoch allesamt ablehnte.³⁴ Offensichtlich schätzte der Wissenschaftler das Leben in Berkeley so hoch, dass wohl nur ein ganz aussergewöhnlicher Vorschlag ihn dazu hätte veranlassen können, über einen Umzug nachzudenken.

Der Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft 1955 in Oxford hätte der Höhepunkt von Bukofzers internationaler Anerkennung werden können. Bukofzer, der für das Amt des Präsidenten nominiert worden war, sah diesem Kongress mit Spannung entgegen.³⁵ Die Möglichkeit, die IMS zu leiten, hätte ihm Perspektiven für jene breite wissenschaftliche und organisatorische Arbeit eröffnet, für welche der energische und unermüdliche Bukofzer wie gemacht war.

Aber das Schicksal wollte es anders. Boyden schreibt über Bukofzers letzte Lebensmonate:

During the spring 1954 Manfred and Ilse Bukofzer went abroad on a sabbatical leave, and I did not see them again nearly eighteen months, because I too departed for Europe on leave (1954–55) before they returned. In the spring of 1955 I began to hear disquieting rumors from Berkeley about Bukofzer's health, and of course the fact that he did not appear at the International Congress at Oxford – on which I knew he had set his heart – made these rumors more disturbing. When I returned to Berkeley in September 1955, I found him greatly changed. He had lost 35 or 40 pounds and was a ghost of his former self. However, he was cheerful and mentally as brilliant as ever; and his wife, who maintained a wonderful stoicism, did everything for him. During October and early November, he staged a spectacular recovery, even to the point of resuming his beloved cigar smoking. We revelled momentarily in a sense of cautious hope, an optimism that was shared by Bukofzer, who, like the rest of us, never knew the true hopelessness of the situation.³⁶

Die Briefe, die wir hier analysieren werden, datieren aus jenem Herbst 1955. Doch zuvor sei noch einmal zwei Jahrzehnte zurückgegangen, um den Vorlauf zu beschreiben, der die Stimmung am Basler Rheinfer im Herbst 1955 bestimmte.

31 STROHM 2013.

32 ATKINSON 2013.

33 HERTZMANN 1956: 283.

34 BOYDEN 1956: 292.

35 HERTZMANN 1956: 281.

36 BOYDEN 1956: 296.



Jacques Handschin vs. Manfred Bukofzer

Handschin lernte Bukofzer gegen Ende 1933 kennen, als dieser, ein Schüler Besslers, in Basel ankam. Der misstrauische Handschin war nicht sogleich vom Talent seines neuen Studenten überzeugt, sondern zweifelte an der Qualität der von Bukofzer mitgebrachten Dissertation (Worüber er viel später, 1947, in Briefen an Bessler schreiben wird).³⁷ Aber schliesslich akzeptierte er ihn als Doktoranden und promovierte ihn. 1936 brachte Handschin neben Gombosi und Guillaume de Van auch Bukofzer mit zum IMS-Kongress nach Barcelona. Er folgte damit einem Wunsch des Veranstalters, Higinì Anglès, der talentierten Nachwuchs auf dem Kongress sehen wollte. 1938 lud Handschin Bukofzer ein, einige Vorträge am Basler Seminar zu halten: „Im Sommer tritt bei uns vielleicht Bukofzer mit der Blasquinte auf, auf das er bei uns wenigstens dieses Sprungbrett für einen Start in Amerika finde“, schrieb Handschin an Carl-Allan Moberg.³⁸ Aus Handschins Korrespondenz geht hervor, dass Handschin und Bukofzer auch in späteren Jahren im Kontakt blieben. Gegen Ende der 1930er und in den frühen 1940er Jahren unterstützte Handschin Bukofzers Basler Habilitationspläne, die sich schliesslich aber nicht realisieren liessen.³⁹

Und doch zeigen Briefe, dass das Verhältnis zwischen Handschin und Bukofzer alles andere als einfach war. Bereits im April 1935 finden sich in Handschins Briefen (z. B. an Anglès) Bemerkungen, die zeigen, dass ihm (dem ewigen Skeptiker) der temperamentvolle und von seinem Talent überzeugte Bukofzer manchmal zu draufgängerisch gewesen war.

In Handschins Nachlass (HN, B6 /36) finden sich zwei Stellungnahmen zu Bukofzers Dissertation. Bei der ersten handelt es sich um einen Teil einer maschinenschriftlichen Kopie, deren Anfang (eine Druckseite) fehlt. Der Text ist auf den 23. April 1943 datiert. Vermutlich handelt es sich um einen Zahlendreher, denn der 23. April 1934 war der Tag von Bukofzers Promotion. Das Dokument ist das offizielle Gutachten des wissenschaftlichen Betreuers.⁴⁰ Die zweite Stellungnahme ist auf den 2. August 1934 datiert. Es handelt sich um einen privaten Brief des Doktorvaters an seinen Doktoranden, der eine umfängliche Liste kritischer Bemerkungen und detaillierte Kommentare zu dessen Dissertation enthält. Die beiden Quellen dokumentieren den Umgangston während der Vorbereitung und der Verteidigung von Bukofzers Dissertation: Handschin ist ständig bemüht, seinen emotionalen und impulsiven Doktoranden von voreiligen Schlussfolgerungen abzuhalten, die manchmal durchaus eindrucksvoll klingen, aber für Handschin eben doch nicht ausreichend begründet sind. Immer wieder ermahnt er ihn zu sorgfältigerem Umgang mit Quellen, weist ihn auf Ungenauigkeiten und Nachlässigkeiten hin – und warnt ihn davor, eigene Ideen in die Quelle hineinzulesen. „Nicht etwas salopp?“ – ist eine Bemerkung aus dem Brief vom August, die Handschins grundsätzlichen Vorbehalt gegenüber Bukofzers Vorgehensweisen und Schlussfolgerungen benennt.⁴¹

In seinem Gutachten wirft Handschin einen kritischen Blick auf Bukofzers Darstellung der Begriffe *Fauxbourdon*, *Diskant* und *Conductus* und ihr Verhältnis zueinander:

Nicht ganz zustimmen kann ich, wenn B[ukofzer] im einleitenden Teil der Arbeit, und auch weiterhin, dem F[au]x[b]ourdon-Begriff die Begriffe *Diskant* und *Conductus*, die doch logisch in ganz anderen Flächen sind, zur Seite stellt und den historischen Prozess als eine Art Wechselwirkung dieser drei Wesenheiten darstellt. Ich habe hier den Eindruck von Mythologie, glaube aber, dass man dem Verfasser zugutehalten muss, dass

37 Vgl. den Brief Handschins an Bessler von 26.01.1947 (HN, A1/11). Zum Briefwechsel zwischen Handschin und Bessler siehe Anm. 17.

38 Vgl. den Brief Handschins an Moberg, 29.12.1937 (Uppsala Stadtarchiv, Nachlass C. A. Moberg, Korrespondenz). Bukofzer hielt zweimal Vorträge in Basel: am 28.02.1938 („Volkstümliche Mehrstimmigkeit im Mittelalter“, SMG) und später (am Musikwissenschaftlichen Seminar) vier Vorträge („Die Musik und Tonsysteme von Süd-Ost-Asien“). KIRNBAUER und ZIMMERMANN 2000: 345.

39 ZIMMERMANN 2001; KNIAZEVA 2021.

40 Es ist mir nicht gelungen, das Original dieses Dokuments im Dossier Manfred Bukofzer (Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitätsarchiv, F7.3, F7.2, R6, 4.3c, *Manfred Bukofzer*) aufzufinden.

41 Vgl. den Brief Handschins an Bukofzer von 02.08.1934. (HN, B6 /36).

sich bereits schätzenswerte Gelehrte auf dieses Terrain begeben haben. Ich würde demgegenüber empfehlen, sich an die realen Denkmäler und ihre realen Eigenschaften zu halten, andererseits (sic) an die von den Theoretikern überlieferten Termini in dem Sinne, wie diese sie brauchen.

Wir sehen hier einen Grundsatz von Handschins wissenschaftlichem Denken: Er unterscheidet zwischen den historischen Dokumenten und der historischen Terminologie einerseits sowie dem modernen Konstruieren andererseits. Franz Michael Maier äusserte sich dazu (in einem Brief an mich):

Handschins Feststellung, dass die drei Begriffe Fauxbourdon, Diskant und Conductus „logisch in ganz anderen Flächen sind“, kann man sich an den Sternen des Sternbilds Orion verdeutlichen, die ganz verschieden groß und ganz verschieden weit von uns entfernt sind, verschiedenen Formationen angehören und per se nicht das Geringste miteinander zu tun haben; nur aus der Distanz unseres Standpunkts gesehen fügen sie sich zu einer Gestalt zusammen, die auf einer Ebene zu liegen scheint.⁴²

In diesem Sinn sieht Handschin die drei Begriffe Fauxbourdon, Diskant und Conductus bei Bukofzer in eine Ebene projiziert. Und wie etwa der Gürtel des Orion aus drei Positionen besteht, die in ihrer idealisierten Betrachtung auf einer Linie liegen, so kann man auch zwischen Begriffen aus historisch fernen Zeiten einleuchtende Beziehungen herstellen, wenn man sie als „Wesenheiten“ betrachtet. Handschin lässt keinen Zweifel daran, dass Bukofzer dieses geisteshistorische Konstruieren nicht erfunden, sondern gelernt hat. Und zwar nicht bei ihm (Handschin über Bukofzers Dissertation):

Auch hat er mich, wo er mich zitiert, nicht immer ganz richtig verstanden. Doch ist ja überhaupt ein wirklich aufmerksames Lesen eine äußerst seltene Sache; und besonders wenn jemand sich vorsichtig ausdrückt und das Unbekannte offen lässt, kann hier ein vorgefasster Gedanke leicht hineinlegen, was nicht darin ist (HN, B6 /36).

Die Kritik an einer Nachlässigkeit des Schülers ist zugleich eine Spitze gegen die „schätzenswerten Kollegen“, an deren Methoden Bukofzer sich orientiert. Den Hintergrund von Handschins Bemerkungen bildet seine Kritik an der sogenannten „geist[es]wissenschaftlichen Richtung“ („Geisteshistorie“), die er bereits 1928 in seinem Artikel „Gedanken über moderne Wissenschaft“ vorgetragen hat.⁴³ Der Blick der „geist[es]wissenschaftlichen Richtung“⁴⁴ zielt demnach auf die grossen Linien, auf die visionäre Zusammenfassung – und zwar nicht als heuristische Annahme, die sich im Fortgang der Erkenntnis bewähren und bewahrheiten muss, sondern als Thesen, die durch die empirische Forschung allenfalls bebildert werden. Die „geisteswissenschaftliche Richtung“ liesse sich als Versuch sehen, den Geschichts- und Kunstwissenschaften eine eigene Methodik und Relevanz gegenüber den Naturwissenschaften zu verleihen – auch unter Einbeziehung dieses Aspektes jedoch wird man Handschin darin recht geben, dass es sich nicht um den Weg der Wahl für eine Dissertation handeln sollte. Man wird es als eine verantwortungsvolle Art der Betreuung eines Doktoranden lesen, wenn Handschin in seinem Brief von August 1934 an Bukofzer schreibt: „Im Ganzen glaube ich, dass Sie, wie jeder, der eine These verfasst, bis zu einem gewissen Grad übertreiben [...]“

Handschin war sich sicher, woher Bukofzers Neigung zur „Mythologie“ stammte. Am 11. September 1948 schreibt er dem Chefredakteur der *Acta Musicologica*, Knud Jeppesen: „Das Unglück ist eben, dass Bessler sein eigentliches Gebiet, die Quellenkunde des 14. und 15. Jh., vernachlässigt und sich der in Deutschland modischen Phraseologie zugewendet hat.“⁴⁵

Und am vierten März 1949 schreibt er an Bessler selbst mit Blick auf dessen Buch *Bourdon und Fauxbourdon*:

42 MAIER 2020.

43 HANDSCHIN 1928 (Nachdruck bei OESCH 1957: 51–59; MAIER 2000: 251–262).

44 MAIER 2000: 252.

45 Vgl. den Brief Handschins an Jeppesen von 11.09.1948. Knud Jeppesens Briefnachlass wird heute in zwei Sammlungen aufbewahrt: in der Royal Danish Library (Kopenhagen) und im Besitz der Familie Jeppesen. Ich danke Thomas Holme Hansen (Universität Aarhus), der sich ausgiebig mit Jeppesens Briefen beschäftigt und der mir eine Kopie dieses als auch anderer Briefe aus der Korrespondenz Handschin – Jeppesen zur Verfügung gestellt hat. Über Jeppesens Briefnachlass ausführlicher vgl. HOLME 2021.

Wenn Gurl[itt] jetzt beim Sem[ester]-Schluss hier durchkommt und, wie ich hoffe, zu mir kommt, will ich ihm gern meine Bewunderung für Ihr Buch bezeugen und gewisse Bedenken, die ich gleichzeitig habe, übergehen. Sie wissen ja, was das sein könnte: dass es eine These verfißt.⁴⁶

Dieselbe Kritik trifft Bukofzer. Am 10. Februar 1949 schreibt Handschin an Anglès: „P.S. Was finden Sie zu Bukofzers ‚Sommerkanon‘-Theorie? Ich finde, man kann die Paläographie nicht so beiseite schieben.“⁴⁷ Handschin veröffentlicht im Folgenden in *Musica Disciplina* seine eigene Arbeit zum Sommerkanon.⁴⁸

Aus diesen Zitaten geht eine Verwandtschaft von Bukofzers und Besslers wissenschaftlichen Methoden hervor, die Wulf Arlt zur Feststellung veranlasste, dass Bukofzer viel mehr ein Schüler Besslers als Handschins gewesen sei. Bukofzer habe Handschins Arbeitsweisen nicht übernommen.⁴⁹ So gesehen spiegelt sich in Handschins Kritik an Bukofzers Dissertation ein Konflikt zwischen Schulen, der das Verhältnis der beiden von Anfang an bestimmte.⁵⁰

Wenn wir die Situation aus Bukofzers Perspektive betrachten, können wir vermuten, dass die ständige Disziplinierung durch den strengen Basler Betreuer den jungen Wissenschaftler ärgerte. Als Doktorand hielt er sich zwar im Zaum (Handschin empfand ihn trotzdem, wie er am 20. April 1935 an Anglès schrieb, als „etwas frech“).⁵¹ Weiterhin mochte sich Bukofzer durch die nicht erfolgte Habilitation verletzt fühlen; man kann vermuten, dass er sich durch Handschin nicht gerade motiviert sah.⁵² Nachdem er – nicht ohne Handschins Unterstützung – in die USA emigriert war, stand er auf eigenen Füßen und hatte nun jedes Recht, anders als sein Doktorvater zu sein.

Bukofzer selbst wurde jetzt zum Lehrer. In seiner Tätigkeit als Lehrer zeigte sich nicht nur der Unterschied der besagten wissenschaftlichen Schulen, sondern auch der Unterschied zu Handschin in Temperament und Charakter. In den bereits zitierten Erinnerungen wird neben dem Wissenschaftler auch der Lehrer geschildert. – Temperamentvoll, charismatisch, zugänglich und zugleich umfassend gebildet war Bukofzer ein Lehrer, der begeisterte und mitriss. Er war „ein überzeugender Redner, der seine Hörer geschickt in seinem Bann zu halten verstand“.⁵³ Roland Jackson beschrieb es als eine Lieblingsfigur Bukofzers, einen Gegenstand oder ein Thema zu wählen und es durch die gesamte Musikgeschichte hindurch zu verfolgen; dabei war es seine besondere „Spezialität“ zu demonstrieren, wie ein Komponist auf einem anderen aufbaute.⁵⁴ Diese Art, weiträumige musikhistorische Panoramen aufzuspannen, grosse historische Zusammenhänge herzustellen, und faszinierende Konzepte historischen und musikwissenschaftlichen Denkens vor Augen zu stellen, begeisterte das studentische Publikum. Auf die bei solchen Extrapolationen unvermeidlichen Ungenauigkeiten musste er sich nun nicht mehr hinweisen lassen. Die Studentenschaft liebte Bukofzer – und die von ihm vertretene Musikwissenschaft.

Auf diese Weise stellte Bukofzer das genaue Gegenteil zu Handschin dar. Dieser lebte in seiner eigenen Gedankenwelt und konnte während seiner Vorlesung vergessen, dass er zu Studenten sprach. Er sprach leise. Bisweilen stützte er sich auf den Flügel und dozierte gegen die Wand. Oft wechselte er

46 Vgl. den Brief Handschins an Bessler, 04.05.1949 (HN, A1/11). Zum Briefwechsel zwischen Handschin und Bessler siehe Anm. 17.

47 Vgl. den Brief Handschins an Anglès, 10.02.1949 (HN B1/21).

48 BUKOFZER 1944; HANDSCHIN 1949; HANDSCHIN 1951. Über diese Forschung Handschins und seine Polemik mit Bukofzer vgl. BUSSE BERGER 2005: 33–34.

49 ARLT 2017. Der Briefwechsel Besslers mit Bukofzer wird in der „Bukofzer Collection“ in der Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley aufbewahrt. SCHIPPERGES 2021.

50 Es ist hier zu bemerken, dass Handschin bei aller Kritik das Talent seines Studenten und dessen Dissertation hochschätzte. – Zweimal, im Frühling 1934, am Tag nach Bukofzers Promotion, und erneut ein Jahr später, im April 1935, charakterisierte er die Arbeit als „sehr gut“, was ungewöhnlich für Handschin war. Vgl. die Briefe Handschins an Anglès von 24.04.1934, 20.04.1935 (HN B1/21, Biblioteca de Catalunya [BC], Fons Higiní Anglès. Correspondència).

51 Vgl. den Brief Handschins an Anglès, 20.04.1935 (HN B1/21).

52 Es ist lediglich eine Vermutung. Aus dem derzeit zugänglichen Teil der Korrespondenz zwischen Handschin und Bukofzer geht nicht hervor, wie Bukofzer selbst über den Verlauf seiner Habilitationspläne dachte.

53 HERTZMANN 1956: 283.

54 JACKSON 2013a.

in das eigentümliche Französisch, in dem er (vor allem zu Bach) ja auch publizierte. Es war schwierig, von Handschin zu lernen. Rudolf Stephan erinnerte sich geradezu schmerzlich: „Handschin war kein Lehrer.“⁵⁵ Handschin war sich dessen bewusst und beklagte sich einmal bei Arthur Lourje (Lourié), dass er von den Studenten nicht geliebt würde.⁵⁶ Aber das ist nur die Oberfläche. Handschins ehemaliger Student Marc Sieber sprach davon, dass der Unterricht bei Handschin und auch der menschliche Kontakt zu Handschin auf einer anderen Ebene verlief. Stephan erinnerte sich liebevoll an den Wissenschaftler und den Menschen Handschin.⁵⁷ Sacher schrieb:

Der tägliche Umgang mit Handschin war allerdings nicht leicht. Seine intellektuellen Skrupel erschwerten die Regelung praktischer Fragen. In seinem Wesen war er empfindlich und misstrauisch. Wer sich jedoch darüber hinwegsetzen konnte, begegnete einem zutiefst unabhängigen Geist, einem Denker und Forscher von hohen Graden.⁵⁸

Bukofzer geht in Amerika seinen Weg – und verbirgt seine kritische Haltung dem Basler Professor gegenüber nicht mehr. In einem Brief an Bessler vom 12. April 1951 erwähnt er Handschins „fragwürdige Methoden“.⁵⁹ Aus dieser kleinen Replik wird die Zugehörigkeit Bukofzers zu zwei Schulen deutlich: Denn das, was er negativ beurteilt, ist eben dasjenige, wofür er heute in der englischsprachigen Musikwissenschaft geschätzt wird: Studium und Analyse der Quellen anstelle des effektvollen geistesgeschichtlichen „Gedankenfluges“. Aber Bukofzer verbindet sein fachliches Können nun nicht mehr mit seinem Studium bei Handschin. Handschin schreibt 1948 mit einigem Erstaunen an Bessler:

Sie werden sich erinnern, dass ich Buk[ofzer] den Fund zur Verf[ügung] stellte, wonach Dunst[able] beim Herzog von Bed[ford] diente. Dieser Schlingel von Buk[ofzer] hat jetzt reklamiert, dass ich ihn Acta AV [recte XV] 14 „in einen Topf mit Adler“ geworfen hätte, und er beansprucht meine „F[au]xb[ourdon]“-Erkl[ärung] für sich. Nicht schlecht!⁶⁰

1947 erscheint Bukofzers *Music in the Baroque Era*. Dort präsentiert der Wissenschaftler sein Konzept der Musikgeschichte als Ideengeschichte – und verwendet den Begriff „Barock“ als Bezeichnung einer solchen ideengeschichtlichen Einheit. Handschin hat es nicht als wissenschaftlich betrachtet, die knapp 200 Jahre *From Monteverdi to Bach* – so der Untertitel des Buches – unter das Lemma „Barock“ zu subsumieren. Bei einer solchen Zusammenfassung konnte es sich für Handschin nur um eine geistesgeschichtliche Konstruktion handeln; mit dem Ausdruck zu sprechen, den Handschin in dem oben zitierten Brief an Bessler vom 4. März 1949 benutzt, um eine Darstellung, die „eine These verficht“. Schon am 11. April 1946 hatte er an Bessler geschrieben: „Schrade mit Bukofzer usw. begründen eine Zeitschrift für ‚Renaissance- und Barock-Musik‘ (natürlich müssen sie die dümmsten deutschen Schlagworte übernehmen).“⁶¹ In seiner 1948 erschienenen *Musikgeschichte im Überblick* bezeichnete er es als eine „sich mit erborgten Federn schmückend[e]“ Haltung, von „Barock“ und „Rokoko“ etc. zu sprechen.⁶²

Handschin und Bukofzer haben also ganz verschiedene Konzepte der Musikgeschichte vertreten. Da Handschin nicht an Periodisierungen glaubte, gliederte er seine *Musikgeschichte im Überblick* nach Jahrhunderten und begründete sein Vorgehen durch ausführliche methodologische Überlegungen. Jackson zufolge, betrachtete Bukofzer Handschins Musikgeschichte als „ein Buch für Anfänger“.

55 Aus einem Gespräch der Verfasserin dieser Zeilen mit Rudolf Stephan (Berlin, Mai 2015).

56 BOBRIK (in Vorb.).

57 STEPHAN (in Vorb.).

58 ERNI 1999: 22.

59 Vgl. den Brief Bukofzers an Bessler von 12.04.1951 (HN, A1/11).

60 Vgl. den Brief Handschins an Bessler, 2.10.1948. Zu dem besagten Fund vgl. BUKOFZER 1936a: 102: „Herr Prof. J. Handschin machte mich liebenswürdigerweise darauf aufmerksam, dass Dunstable in der Hs. St. John's College 162, Cambridge, als Musiker im Dienste des Duke of Bedford beglaubigt ist“. (Und ich danke meinerseits Herrn Jörg Büchler, der mich auf diese als auch auf die in der folgenden Fussnote angegebene Publikationen in *Acta musicologica* hingewiesen hat). Zur Gleichsetzung Bukofzers mit Guido Adler vgl. HANDSCHIN 1943: 14.

61 Vgl. den Brief Handschins an Bessler von 11.04.1946 (HN, A1/11).

62 HANDSCHIN 1948: 319.



Nach Jacksons Auskunft plante Bukofzer gegen Ende der 1940er Jahre, ein eigenes Werk zu schreiben, das seine Vorstellungen der Musikgeschichte als Ideengeschichte darlegen würde (Es ist möglich, dass es sich dabei um Bukofzers oben erwähnte *History of Dissonance* handelt).⁶³

So bildete sich gegen Anfang der 1950er ein schwieriger Komplex der menschlichen als auch wissenschaftlichen Verhältnisse zwischen Handschin und Bukofzer. Eine gewisse „Kulmination“ davon ist die Replik Bukofzers, als er Ende der 1940er Jahre in einem Gespräch mit Roland Jackson (der gerade aus Basel zurückgekehrt, Bukofzer besuchte) fragte, „ob Handschin noch so verrückt war wie immer“.⁶⁴

1937 vermutete Bessler (in Zusammenhang mit der Habilitation Bukofzers) ein politisches Motiv in diesem Konflikt: „[...] Handschin weiss, dass Bukofzer Kommunist ist – oder besser: Kommunist war, denn er hält sich jetzt sehr zurück.“⁶⁵ Auch der Generationenunterschied spielte hier eine Rolle. Paul Lang schreibt:

Bukofzer's generation found itself not in the traditional world of the German scholar, quietly toiling in his study, but in the center of a seething world, and it could not remain neutral in the struggle. Eminent scholars to whom not long before scholarly discipline ranked above everything else in importance, left the solid ground of learning, taking steps in a direction that could lead only to treacherous quicksand. Politics was no longer a stranger in science, and where in former years pure scientific thought animated scholars, now emotions and prejudices were met with at every step. The gold of the world turned into mud, as in the fable. Many and by no means only those who were to be proscribed, tried to defend the purity and liberty of the mind against the spirit which, between the two world wars, was gradually transforming the noble intellectual traditions of old Germany into an anti-intellectual political arena. The scholar's ivory tower was no longer a sanctuary, but became a battle ground. Like the ancient god, Germany was devouring her own progeny.⁶⁶

Für Handschin war die Welt anders, und die Reinheit der Wissenschaft wurde für ihn nie zu einer Fabel. Handschins Lebenserfahrung lehrte ihn, Abstand zu halten: In seiner Jugendzeit hatte er die Katastrophe der russischen Revolution erlebt – und seitdem trennte er Politik und Wissenschaft voneinander.⁶⁷

Was die zunehmende gegenseitige Entfremdung Handschins von Bukofzer betrifft, ist es möglich, dass noch ein weiterer Faktor dabei seine Rolle spielte: Die Tatsache, dass die Forscher mehrmals auf demselben Gebiet forschten. Am Anfang war es die alte englische Musik. Bukofzer erschien in der Klasse Handschins, als der Professor an seinem (nie als eine einheitliche Arbeit erschienenen) *Iter anglicum* arbeitete;⁶⁸ Bukofzer selbst wurde später zu einem Spezialisten für die Musikkultur des alten Englands. Und am Ende ihrer Lebenswege stehen ihre grundlegend unterschiedlichen Konzepte der allgemeinen Musikgeschichte gegeneinander.

Kehren wir nach Basel 1955 zurück. Der polemische Dialog zwischen Handschin und Bukofzer, der sich räumlich zwischen der „Alten“ und „Neuen Welt“ und zeitlich über zwei Jahrzehnte erstreckte, war von *wissenschaftlicher Zusammenarbeit und zunehmender Entfremdung geprägt* – und auf zahlreichen Ebenen in den Kontext der Epoche eingeschrieben. Mit grosser Sicherheit ist anzunehmen, dass Sacher die Komplexität dieses Dialogs kannte.

63 JACKSON 2013c.

64 JACKSON 2013b.

65 Vgl. den Brief Besslers an Anglès von 03.03.1937. BC, Fons Anglès, Correspondència.

66 LANG 1956: 7–8.

67 Vgl. KNIAZEVA 2020: 79–83.

68 Dieses Corpus der Forschungen Handschins wurde in einzelnen Artikel publiziert; vgl. STROUX 1962: 6–7.

Drei Briefe aus dem Herbst 1955

Das Verhältnis zwischen Bukofzer und Sacher gestaltete sich vollkommen anders. Beide gehören derselben Generation an. Beide waren Handschins Schüler und wussten um die Eigenarten ihres Lehrers. Eine Erforschung ihres Briefwechsels⁶⁹ zeigt den Wandel ihrer Beziehung.

Aus diesen Dokumenten folgt, dass der Kontakt im Herbst 1936 mit einer offiziellen Einladung Sachers zu Bukofzers Doktorrede begann, für die Sacher sich in einem Brief vom 20. November 1936 bedankte und für sein Fernbleiben entschuldigte. Danach folgte eine lange Pause im Briefwechsel, die bis November 1949 dauerte, als Bukofzer sich an Sacher in Zusammenhang mit der Ausgabe seines „Barock“-Buches in der Schweiz wandte.⁷⁰ Anschliessend entwickelte sich der Kontakt weiter: Die Musikwissenschaftler trafen sich in Amerika, wo Sacher 1949 mit seiner Frau zu Besuch war; nach diesem Besuch nahm der Kontakt den Charakter einer Freundschaft an.

Bukofzer wurde also gegen Anfang der 1950er Jahre für Sacher ein guter und langjähriger Bekannter. Ihre Korrespondenz trug nun einen etwas informelleren Ton, obwohl das gegenseitige „Sie“ unverändert blieb. Da Sacher sowohl mit Handschin als auch mit Bukofzer in Kontakt stand, ist es ziemlich sicher, dass er über deren Schwierigkeiten im Kontakt miteinander wusste. Als Student desselben Professors verstand er jedoch die Motive dahinter, was für ihn aber kein Problem darstellte. Er baute seinerseits mit dem Professor, wie wir schon wissen, einen völlig anderen Kontakt auf.

Wenden wir uns nun den drei letzten Dokumenten aus der Korrespondenz Sacher – Bukofzer zu. Der erste Brief davon wurde am 7. Oktober 1955 von Sacher geschrieben:

Lieber Herr Bukofzer, Herr Professor Handschin erreicht nächstes Jahr die gesetzliche Altersgrenze, wird also sein Amt aufgeben müssen. Wären Sie grundsätzlich bereit, nach Basel zu kommen, oder würden Sie eine Berufung nicht annehmen wollen? / Ich hoffe, bald von Ihnen zu hören und verbleibe mit herzlichen Grüßen / Ihr [Paul Sacher]⁷¹

Als dieser Brief geschrieben wurde, war Handschin bereits schwer krank. Am 13. September hatte ein anderer Basler Musikwissenschaftler, Walter Nef, Sacher über die mehrfachen Gehirnblutungen und seinen Krankenhausaufenthalt informiert. Damit war klar, dass Handschin, sollte er überleben, seine Pflichten als Ordinarius auf keinen Fall würde weiter erfüllen können.⁷² Diese dramatischen Umstände erwähnt Sacher jedoch in seinem Brief an Bukofzer mit keinem Wort. Angesichts der schwierigen Situation schreibt er nur über die bevorstehende Pensionierung Handschins. Immerhin bittet er um eine umgehende Antwort.

Wir wissen nicht, ob Bukofzer zu dieser Zeit über Handschins Gesundheitsprobleme informiert war. Es bleibt aber auch etwas anderes – nicht weniger wichtiges – unbekannt: Ob Sacher über den Gesundheitszustand Bukofzers selbst Bescheid wusste. Letzteres ist wenig wahrscheinlich, denn dann hätte er ihn nicht bezüglich Handschins Nachfolge kontaktiert. Eventuell teilte Sacher den oben erwähnten Optimismus und glaubte, dass Bukofzers Genesung eine Frage der nahen Zukunft sei.

Bukofzer antwortete am 17. Oktober:

Lieber Herr Sacher: Vielen Dank für Ihren Brief. Es fällt mir nicht ganz leicht auf Ihre Frage zu antworten. Der Gedanke, für immer nach Europa zurückzugehen, hat seine anziehenden aber auch seine weniger anziehenden Seiten, zumal ich mich in meiner Stellung hier sehr wohl fühle. Ich kann Ihnen jedoch sagen, dass die Schweiz eines der ganz wenigen Länder ist, zu denen ich grundsätzlich bereit wäre zurückzukehren und dass mir dies bei meinen zwei Besuchen in Basel zum Bewusstsein gekommen ist. Eine

69 Eine kleine Kollektion der Briefkorrespondenz zwischen Sacher und Bukofzer – sieben Briefe von 1936 bis 1955 – wird in der PSS aufbewahrt. In der Manfred Bukofzer Collection in Berkeley wurden noch keine Dokumente aus diesem Briefwechsel aufgefunden.

70 Soweit mir bekannt, kam die Ausgabe nicht zustande.

71 Vgl. den Brief Sachers an Bukofzer von 07.10.1955 (Kopie). PSS, Korrespondenz Sachers.

72 Vgl. den Brief Nefs an Sacher von 13.09.1955. PSS, Korrespondenz Sachers.



endgültige Antwort würde natürlich von den Bedingungen eines konkreten Angebots abhängen. Mit herzlichen Grüßen / Ihr / Manfred Bukofzer⁷³

Aus dieser reservierten, aber doch positiven Antwort ersieht man, wie optimistisch Bukofzer in diesen Oktobertagen 1955 war. Seine Krankheit erwähnt er mit keinem Wort. Vielmehr spricht er von der grundsätzlichen Bereitschaft, nach Europa zurückzukehren und das Basler Seminar zu leiten. Tatsächlich erreichte ihn Sachers Brief ja in einer Phase gesundheitlicher Erholung. Mit Boydens Worten: „During October and early November, he staged a spectacular recovery [...]. We revelled momentarily in a sense of cautious hope, an optimism that was shared by Bukofzer...“⁷⁴

Dieser Brief Sachers war bestimmt sehr wichtig für Bukofzer, denn mit der Einladung nach Basel taten sich neue Horizonte auf: Die Möglichkeit, einen prominenten Posten in der Welt der Musikwissenschaft zu übernehmen, mochte ihm nach der wegen seiner Krankheit verpassten Chance, IMS-Präsident zu werden, besonders verlockend erscheinen. Er würde in sein muttersprachliches Umfeld zurückkehren, die Stelle des Professors, mit dem er wissenschaftlich seit langem nicht mehr einverstanden war, übernehmen und die Leitung eines Faches antreten, in welchem ihm seinerzeit eine Habilitation nicht gelang. Nicht ausgeschlossen, dass Bukofzer eine solche Rückkehr auch als eine Art Sieg in einer langjährigen Auseinandersetzung mit Handschin betrachtet haben könnte.

Sacher antwortete am 1. November 1955:

Empfangen Sie vielen Dank für Ihren freundlichen Brief. Ich verstehe, dass Ihnen ein Entscheid nicht leicht fällt, freue mich aber, dass Sie nicht von vornherein ablehnen. / Die materiellen Bedingungen, die Basel zu bieten hat, sind zweifellos viel ungünstiger als in Amerika. Ich nehme an, dass die Besoldung, abgesehen von den Kollegengeldern, sich auf Fr. 24.000 bis 30.000 beläuft. Wenn Sie unter diesen Umständen eine Uebersiedlung hierher gar nicht in Betracht ziehen wollen, bitte ich Sie, mich dementsprechend zu verständigen. Es hätte dann keinen Sinn, wenn ich mich für Ihre Berufung einsetze. / Mit allen guten Wünschen und herzlichen Grüßen / Ihr [Paul Sacher]⁷⁵

Es ist klar, dass Sacher sich Bukofzer gut als Handschins Nachfolger vorstellen konnte. Seine internationale Autorität, sein Ruf als Wissenschaftler und sein derzeitiger Arbeitsplatz (die renommierte University of California) sprachen für ihn. Zudem kannte Sacher ihn als eine umgängliche Person, die mit Menschen auszukommen weiss. Solche Qualitäten waren damals in Basel für all jene wichtig, die des „unbequemen“, kompromisslosen Handschin müde waren. Sacher war bereit, die Organisation der Einladung Bukofzers nach Basel zu unternehmen und bat nur um die letzte Zustimmung hinsichtlich der finanziellen Seite der Berufung. Die Antwort auf diese letzte Frage – die entscheidende Antwort Bukofzers – finden wir aber in der Sacher-Briefkollektion nicht. Vielleicht ist sie nie erfolgt.⁷⁶

Mitte November ging es Bukofzer gesundheitlich schlechter. Er wurde ins Krankenhaus verlegt, doch auch vielfache Bluttransfusionen halfen nicht. Es ist nicht bekannt, ob Bukofzer von Handschins Tod am 25. November erfahren hatte. Bukofzer selbst starb nur zwei Wochen später.

Manfred F. Bukofzer died from multiple myeloma on December 7, 1955, at the age of 45. His tragic and premature death was a frightful blow to the cause of musical scholarship and a severe shock to his many friends, admirers, and professional colleagues throughout the world.⁷⁷

73 Vgl. den Brief Bukofzers an Sacher von 17.10.1955. PSS, Korrespondenz Sachers. – Bukofzer bezieht sich vermutlich auf seine Teilnahme am IMS-Kongress 1949 und auf seinen Besuch im Jahre 1954.

74 BOYDEN 1956: 296, vgl. Anm. 35.

75 Vgl. den Brief Sachers an Bukofzer von 01.11.1955. PSS, Korrespondenz Sachers.

76 BOYDEN (1956: 292) nennt Basel unter den Universitäten, deren Rufe Bukofzer abgelehnt habe. Es ist möglich, dass sich Bukofzer in seinen letzten Lebenswochen gegenüber Boyden kritisch über die von Sacher mitgeteilten materiellen Bedingungen äusserte. Doch selbst wenn dies zutrifft, kann man heute davon ausgehen, dass eine solche Ablehnung Sachers Pläne nicht geändert hätte. Wäre Bukofzer genesen, hätte Sacher weitere Finanzierungsquellen gesucht und gefunden – wie es ihm später für Leo Schrade gelang.

77 BOYDEN 1956: 291.

Im Lauf des Jahres 1955 verlor die Musikwissenschaft drei prominente Vertreter: Gombosi, Handschin und Bukofzer. Mit ihnen zugleich ginge die ganze Epoche – die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts – zu Ende.

Die bekannte Behauptung, „die Geschichte toleriert keinen Konjunktiv“, ist relativ: Eine Betrachtung der Vorgänge um teils nicht verwirklichte Pläne zeigt die interne Dynamik der historischen Situation. Die Quellen deuten darauf hin, dass das international orientierte Basel (die IMS-Residenzstadt) in der Mitte der 1950er-Jahre eben „amerikanische Deutsche“ – die Forscher, die Leistungen zweier musikwissenschaftlichen Schulen synthetisierten, – favorisierte. Nachfolger Handschins als Ordinarius in Basel wurde schliesslich Leo Schrade von der Yale University. Er wird offiziell jedoch erst nach einer langen Diskussion von der Berufungskommission eingeladen.⁷⁸ Um die von ihm ersehnte Berufung zu bekommen, benötigte Schrade Unterstützung vor Ort – und wandte sich dafür an Sacher. Die Analyse ihrer Korrespondenz ist eine Aufgabe für die zukünftige Forschung.

Jeanna Kniazeva ist eine führende wissenschaftliche Mitarbeiterin am Russischen Institut für Geschichte der Künste (St. Petersburg). Ihr Forschungsgebiet ist die Geschichte der akademischen Musikwissenschaft und der IGMW sowie die Geschichte des Musiklebens zu Beginn des 20. Jahrhunderts. 2011 erschien ihr Buch *Jacques Handschin in Russland: die neu aufgefundenen Texte* (Basel: Schwabe). Derzeit bereitet sie eine Studie über Handschins internationale Korrespondenz vor.

Bibliographie

Archivalische Quellen

Staatsarchiv Basel-Stadt. Universitätsarchiv, ER-REG1a, 2,1716, *Akte Leo Schrade; Sachverständigenkommission Nachfolge Prof. J. Handschin*, Protokolle der Sitzungen Sommer-Herbst 1956.

Staatsarchiv Basel-Stadt, Universitätsarchiv, F7.3, F7.2, R6, 4.3c, *Manfred Bukofzer*.

Uppsala Stadtarchiv, *Nachlass C.A. Moberg*.

Selbst geführte Interviews, Gespräche und Briefe

ATKINSON, Charles (2013): persönliches Interview geführt von Jeanna Kniazeva, Audioaufnahme, Juni 2013, Würzburg (Deutschland), Privatarhiv von Jeanna Kniazeva.

ARLT, Wulf (2017): persönliches Interview geführt von Jeanna Kniazeva, Audioaufnahme, Sommer 2017, Basel-Riehen (Schweiz), Privatarhiv von Jeanna Kniazeva.

JACKSON, Roland (2013a): Brief Roland Jacksons an Jeanna Kniazeva vom 18.06.2013, Privatarhiv von Jeanna Kniazeva.

JACKSON, Roland (2013b): Brief Roland Jacksons an Jeanna Kniazeva vom 21.02.2013, Privatarhiv von Jeanna Kniazeva.

JACKSON, Roland (2013c): Brief Roland Jacksons an Jeanna Kniazeva vom 22.06.2013, Privatarhiv von Jeanna Kniazeva.

MAIER, Franz Michael (2020): Brief von Franz Michael Maier an Jeanna Kniazeva vom 05.04.2020, Privatarhiv von Jeanna Kniazeva.

⁷⁸ KIRNBAUER und ZIMMERMANN 2000: 337–39.



STROHM, Reinhard (2013): persönliches Interview geführt von Jeanna Kniazeva, Audioaufnahme, November 2013, Oxford (UK), Privataarchiv von Jeanna Kniazeva.

WOLLENBERG, Susan (2013): Notizen zu einem Gespräch zwischen Susan Wollenberg und Jeanna Kniazeva geführt im Februar 2013 in Oxford, Privataarchiv von Jeanna Kniazeva.

Gedruckte Quellen und Literatur

ANGLÈS, Higinì (Hrsg.) (1962): *In Memoriam Jacques Handschin*, Argentorati: P.H. Heitz.

BOBRIK, Olesya (in Vorb.): „Jacques Handschin und Arthur Lourié“, in: *Jacques Handschin und die Musikwissenschaft des 21. Jahrhunderts*, hrsg. von Martin Kirnbauer, Thomas Schipperges, Jeanna Kniazeva.

BOYDEN, David (1956): „In Memoriam Manfred F. Bukofzer (1910–1955)“, in: *The Musical Quarterly* 42/3, 29–301.

BUKOFZER, Manfred (1936): *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Leipzig: Heitz.

BUKOFZER, Manfred (1936a): „Über Leben und Werk von Dunstable“, in: *Acta Musicologica* 8/3–4, 102–119.

BUKOFZER, Manfred (1944): „Sumer is icumen in. A Revision“, in: *University of California Publications in Music* 2, 79–114.

BUKOFZER, Manfred (1947): *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, New York: Norton & Co.

BUKOFZER, Manfred (Hrsg.) (1953): *John Dunstable. Complete Works*, London: Stainer & Bell Ltd.

BUSSE BERGER, Anna Maria (2005): *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley u. Los Angeles: University of California Press.

ERNI, Jürg (1999): *Paul Sacher, Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk*, Basel: Schwabe.

HANDSCHIN, Jacques (1928): „Gedanken über modern Wissenschaft“, in: *Annalen. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Leben* 2, 512–520.

HANDSCHIN, Jacques (1943): „Aus der alten Musiktheorie. III. Zur Ambrosianischen Mehrstimmigkeit“, in: *Acta Musicologica* 15, 2–23.

HANDSCHIN, Jacques (1948): *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern: Räber.

HANDSCHIN, Jacques (1949): „The Summer Canon and its Background“ (I), in: *Musica Disciplina* 3/2–4, 55–94.

HANDSCHIN, Jacques (1950): „The Timaeus Scale“, in: *Musica Disciplina* 4, 3–42.

HANDSCHIN, Jacques (1951): „The Summer Canon and its Background“ (II), in: *Musica Disciplina* 5, 65–113.

HERTZMANN, Erich (1956): „Manfred Bukofzer“, in: *Die Musikforschung* 9/3, 281–285.

HOLME, Thomas (2021): „What is a Correspondence, Actually? – the Different Pages of Knud Jeppesen“, in: *New Documents on the History of Art History*, Bd. 3: *Epistolary Documents: Current Research and Perspectives*, hrsg. von Jeanna Kniazeva, St. Petersburg: Petropolis, 21–61.

- JACKSON, Roland (2000): Art. „Manfred Bukofzer“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 29 Bde.*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2000, Sp. 1228–1230.
- KIRNBAUER, Martin (2008): „„Tout le monde connaît la Schola‘ – eine Spurensuche zur Vorgeschichte der Schola Cantorum Basiliensis“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 32, 145–157.
- KIRNBAUER, Martin und ZIMMERMANN, Heidi (2000): „Wissenschaft in ‚keimfreier Umgebung‘? Musikforschung in Basel 1900–1960“, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart: J.B. Metzler, 321–346.
- KNIAZEVA, Jeanna (2017): „Jacques Handschin, Musicology and the IMS in the 1920s to 1940s“, in: *The History of the International Musicological Society*, hrsg. von Dorothea Baumann und Dinko Fabris, Kassel: Bärenreiter, 25–32.
- КНЯЗЕВА, Жанна (KNIAZEVA, Jeanna) (2018): „Новые документы к истории международного музыковедческого конгресса 1939 года в Нью-Йорке. Из переписки ученых“ („Neue Dokumente zur Geschichte des musikwissenschaftlichen Kongresses 1939 in New-York. Aus dem Briefwechsel der Gelehrten“), in: *Научный вестник Московской консерватории* (Wissenschaftliche Zeitschrift des Moskauer Konservatoriums) 3, 144–155, <https://nv.mosconsv.ru/articles/novye-dokumenty-k-istorii-mezhdunarodnogo-muzykovedcheskogo-kongressa-1939-goda-v-nyu> [13.12.2022].
- КНЯЗЕВА, Жанна (KNIAZEVA, Jeanna) (2019): „Манфред Букофцер, Пауль Захер и базельский ординариат“ („Manfred Bukofzer, Paul Sacher und der Basler Lehrstuhl für Musikwissenschaft“), in: *Научный вестник Московской консерватории* (Zeitschrift des Moskauer Konservatoriums) 39/4, 162–193, <https://nv.mosconsv.ru/articles/manfred-bukofcer-paul-zakher-i-bazelskiy-ordinariat> [16.11.2022].
- KNIAZEVA, Jeanna (2020): „...A new prosperity in our field cannot be expected unless the scholars of various countries pull together...‘. Jacques Handschin and the American Institute of Musicology“, in: *Acta Musicologica* 92/1, 72–92.
- KNIAZEVA, Jeanna (2021): „„Habilitation ist hier noch niemand...‘ – Aus Jacques Handschins Briefwechsel mit Gustav Reese, Carl-Allan Moberg und Heinrich Bessler“, in: *New Documents on the History of Art History*, Bd. 3: *Epistolary Documents: Current Research and Perspectives*, hrsg. von Jeanna Kniazeva, St. Petersburg: Petropolis, 374–392, https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2021/06/Novie_doc_Istoria_Iskusstvostvo_nania_T3.pdf [13.12.2022].
- LANG, Paul Henry (1956): „Manfred F. Bukofzer (1910–1955)“, in: *Acta musicologica* 28, 7–8.
- MAIER, Franz Michael (Hrsg.) (2000): *Jacques Handschin. Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern: Ausgewählte Schriften*, Schliengen: Edition Argus.
- NEF, Walter (1986): „Paul Sacher. Ein Beitrag zu seiner Biographie“, in: *Paul Sacher, Reden und Aufsätze, veröffentlicht von der Paul-Sacher-Stiftung*, Zürich: Atlantis, 137–148.
- OBERT, Simon (2017): „Direktor – zunächst aber Student und Anwärter. Paul Sacher und die Musik-Akademie der Stadt Basel“, in: *Tonkunst macht Schule. 150 Jahre Musik-Akademie Basel, 1867–2017*, hrsg. von Martina Wohlthat, Basel: Schwabe, 191–200.
- OESCH, Hans (Hrsg.) (1957): *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*, Bern u. Stuttgart: Paul Haupt.



- SCHIPPERGES, Thomas (2005): *Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*, München u. Berlin: Strube.
- SCHIPPERGES, Thomas (2021): „Heinrich Besseler's Briefe an Kollegen und Schüler“, in: *New Documents on the History of Art History*, Bd. 3: *Epistolary Documents: Current Research and Perspectives*, hrsg. von Jeanna Kniazeva, St. Petersburg: Petropolis, 329–346.
- SCHMID, Bernhold (1993): „Manfred Bukofzer im Briefwechsel mit Thomas Mann“, in: *Festschrift Horst Leuchmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhold Schmid, Tutzing: Schneider, 311–321.
- STEPHAN, Rudolf (in Vorb.): „Eine Erinnerung“, in: *Jacques Handschin und die Musikwissenschaft des 21. Jahrhunderts*, hrsg. von Martin Kirnbauer, Thomas Schipperges, Jeanna Kniazeva.
- STROUX, Christoph (1962): „Jacques Handschin. Index scriptorium: De musica anglica mediaevi“, in: *In Memoriam Jacques Handschin*, hrsg. von Higinì Anglès, Argentorati: P.H. Heitz, 2–26.
- ZIMMERMANN, Heidi (2001): „Musikwissenschaft unter neutralem Regime. Die Schweizer Situation in den 20er bis 40er Jahren“, in: *Musikforschung – Faschismus-Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hrsg. von Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz: Are, 121–142.

In maletg da mia veta.

Der Bündner Komponist Gion Antoni Derungs (1935–2012)

Laura Decurtins, Institut für Kulturforschung Graubünden¹

DOI: [10.36950/sjm.39.10](https://doi.org/10.36950/sjm.39.10)

Einleitung: „In maletg da mia veta“

In der Musikwissenschaft hat die (Musiker-)Biografie heute dank einer vermehrt interdisziplinären Ausrichtung des Fachs wieder an Zuspruch gewonnen. Von einem biografischen „Turn“² oder einem „Boom“³ kann allerdings kaum die Rede sein, denn noch immer mangelt es an erprobten und verbindlichen (theoretischen und methodischen) Standards. Weiter als bis zu einem „Nachdenken über [die] Anforderungen“⁴ an eine aktuelle musikwissenschaftliche Biografie ist man insofern noch nicht gekommen. Ein Seitenblick auf verwandte Disziplinen, vor allem auf die Geschichtswissenschaft und deren Hinwendung zur Mikrogeschichte und zur biografischen Forschung, ist deshalb so notwendig wie erhellend. Hier hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass individuelle Lebensgeschichten gewissermassen als Linse dienen können, durch die sowohl die heutige Gesellschaft (besser) verstanden als auch die Geschichte in neuem Licht gesehen werden kann.

In diesem Sinne soll auch meine kürzlich erschienene Biografie⁵ erstmals einen tiefergehenden Einblick in den Lebenslauf, die Persönlichkeit und Identität des Komponisten und Musikers Gion Antoni Derungs (1935–2012) bieten und dabei die rezeptions- und interpretationsgeschichtlichen wie sozial- und kulturhistorischen Hintergründe beleuchten. Es ist ein Versuch, ein kompositorisches Œuvre als Spiegel einer persönlichen Lebensgeschichte – die im Falle von Derungs wenig dokumentarische Spuren hinterlassen hat – und zugleich als Spiegelbild einer Gesellschaft in ihrer Zeit zu verwenden bzw. zu betrachten. Diesem Ansatz liegt nicht zuletzt Derungs' Statement zugrunde: „Wenn ich zurückblicke auf mein gesamtes Werk, dann ergibt sich daraus ein Bild meines Lebens, *in maletg da mia veta*.“⁶

Eine musikalische Kindheit in der Surselva

Gion Antoni Derungs wird am 6. September 1935 im Bauerndorf Vella in der Val Lumnezia (Surselva) geboren, als einziger Sohn von Wolfgang Derungs (1905–1937) und Heinrica Sialm (1907–2001) aus Segnas (bei Disentis). Schon früh verlieren er und seine Schwester Maria Margrita (*1936) ihren Vater, und die kleine Familie muss mit bescheidenen Mitteln und Unterstützung von Verwandten über die Runden kommen. Auf die musikalische Erziehung der Kinder legt die Mutter, die eine Schwester des berühmten Komponisten, Pianisten und Organisten Duri Sialm (1891–1961) ist, aber stets grossen Wert. Von klein auf begleitet Derungs insbesondere romantische Klaviermusik und die romanischen Volkslieder, sowohl die weltlichen als auch die geistlichen aus dem jahrhundertealten katholischen Gesang- und Gebetbuch *Consolaziun dell'olma devoziusa*. 1941 erscheinen gerade 200 dieser

1 Email Adresse der Autorin: laura.decurtins@kulturforschung.ch.

2 LÄSSIG 2004; RENDERS et al. 2016; MEISTER 2018.

3 KLEIN 2013: 7.

4 UNSELD 2014: 436.

5 DECURTINS 2022.

6 DECURTINS, 31.08.2015. Wenn nicht anders angegeben, sind Zitate in romanischer Sprache von mir übersetzt worden.

Consolaziun-Lieder in einer von Onkel Duri Sialm (und Carli Fry) bearbeiteten zehnten Ausgabe – zum ersten Mal mit Noten. Das Volkslied bedeutet für den Komponisten Derungs deshalb nicht nur Teil seines „Fühlens und Denkens“;⁷ sondern ist auch eine reiche musikalische Fundgrube: „Das sind für mich Themen, schöne musikalische Linien, die ich [...] gerne benutze, weil sie für mich ein Zuhause sind.“⁸



Abb. 1. Gion Antoni Derungs als Erstkommunikant, Vella, ca. 1945 © Privatbesitz S. Derungs.

Vom Klavierstudenten zum Musikdirektor

1949 tritt Derungs in das Gymnasium in Disentis ein und besucht dort den Klavier- und Orgelunterricht bei Giusep Huonder (1919–2005); später geht er zusätzlich nach Chur zum Onkel Duri Sialm, um seine technischen Fähigkeiten zu verbessern. 1955 erhält er einen Studienplatz am Konservatorium in Zürich und studiert hier Klavier und Cembalo bei Hans Andraea, später auch Orgel bei Luigi Favini. Daneben belegt er die musikhistorischen und -theoretischen Kurse bei Paul Müller-Zürich, Erhart Ermatinger und Direktor Rudolf Wittelsbach, Chorleitung bei Johannes Fuchs sowie Schulgesang an der Musikakademie bei Franz Pezzotti. Während einer Übung in Fugenkomposition entdeckt er schliesslich seine Fähigkeit, eine Komposition ausschliesslich und vollständig im Kopf entstehen zu lassen. Zwischen diesen Studienskizzen entstehen 1959 unter anderem die spätromantischen Chorlieder *Sut steilas* (Unter Sternen) und *Secalma!* (Beruhige dich). Sie zeugen von Derungs' früh entwickelter kompositorischer Begabung.

7 DERUNGS, 06.03.2012.

8 VENZIN, 26.05.2015.

1960, noch während des Studiums, wird Derungs zum Musikdirektor des Städtchens Lichtensteig (im Toggenburg) ernannt – auf einen wohlklingenden Posten mit grosser Verantwortung und geringer Entschädigung. In Lichtensteig lernt Derungs auch seine zukünftige Frau, Susi Dicht, kennen. Trotz beruflichen Erfolgs und privaten Glücks sehnt er sich immer mehr nach der Heimat, und 1962 wird er schliesslich zurückberufen: als Klavier- und Orgellehrer am Lehrerseminar in der kleinen Kantonshauptstadt Chur, als Organist an der altherwürdigen Kathedrale und als Leiter der romanischen Stadtchöre Alpina und Rezia.

Gemischter Chor
Chor maschadà

Sut steilas

Gion Antoni Derungs, 1959
Text: Gion Deplazes

dolce



p Stei-las e stei-las che mi-ran sur igl u-aul e la pez-za, sbren-zlan lur

5 egl's ed en-vi-dan pus-peì la glisch ch'e-ra stez-za.

9 *p* Maun en-ta maun nus pas-sein ——— tras la cul-ti-ra dur-men-ta,

11 *mf* *p* sen-za pa-tar-la se-miein ——— dal-la ven-ti-ra ve-gnen-ta.

© Schott Music GmbH & Co. KG
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

254

Abb. 2. Beginn von *Sut steilas* für gemischten Chor, 1959 © Fundaziun Gion Antoni Derungs.

Kulturförderung und „musica moderna“

Innerhalb der Seminar-Lehrerschaft ist Derungs ein geschätzter Kollege, der über viele Jahre auch die Musikkultur des Seminars bereichert: Unter anderem entsteht zur Gründung des freiwilligen Chores durch Ernst Schweri jun. (1925–2000) die etwas spezielle, humorvolle *Kantate* op. 44 (1972). Daneben begleitet und beliefert Derungs den zeitweise 80-köpfigen Chor romontsch der Kantonsschule mit neuer Literatur, und dieser bietet ihm im Gegenzug die Möglichkeit, unmittelbar Kulturförderung in und für Romanischbünden zu betreiben.

Zur Unterstützung des romanischen Volksliedgutes gründet Derungs 1968 zusammen mit Gieri Cadruvi (1934–2005) die Schallplattenreihe *Canzuns popularas* (CPLP). Bis 1987 erscheinen hier insgesamt 13 Tonträger mit unterschiedlichsten Programmen und Interpreten. Hauptinterpret dieser Reihe ist Derungs' neugegründeter Elite-Kammerchor „Quartet grischun“, der in erster Linie die anspruchsvolleren Vokalwerke seines Leiters aufführt, etwa die *Missa pro defunctis* op. 57, die 1981 am internationalen Kompositionswettbewerb in Ibagué (Kolumbien) die Goldmedaille erhält, oder die Chormotetten aus der *Passiun romontscha* op. 50 (1972).

Zu eigentlichen „Haus-Interpret:innen“ seiner avantgardistischen Kammermusik werden gleichzeitig einige von Derungs' Lehrerkollegen, darunter auch seine Cousine, die Organistin Esther Sialm (1945–2005). Auch das romanische Radio und Fernsehen (RTR) bietet dem jungen Komponisten und dessen sogenannter „musica moderna“ zu Beginn der 1970er eine Plattform, die ihm sogleich einen Namen als „Moderner“ einträgt. 1974 strahlt das Fernsehen zudem eine gesamte Werkeinführung zu den *Moviments I* für Orgel solo aus – mit dem Komponisten selbst an der Kathedralorgel. Dank erfolgreichen Aufführungen⁹ (und einer Schallplatten-Einspielung)¹⁰ von Rudolf Kelterborns *Musica spei* (1968) steigt Derungs zuletzt auch als virtuoser Interpret in die höheren Sphären der Schweizer Avantgarde auf.

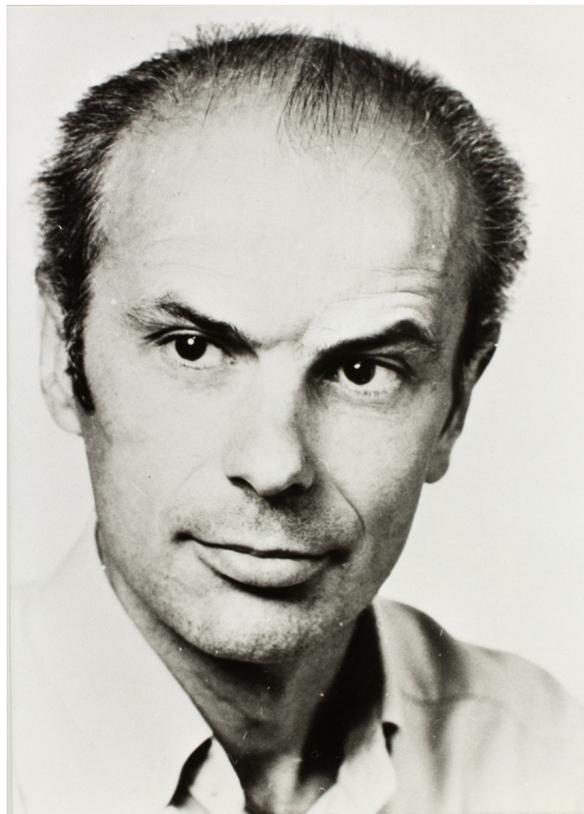


Abb. 3. Porträt von
Gion Antoni Derungs,
1970er Jahre
© StAGR FR-XXIII-112c.

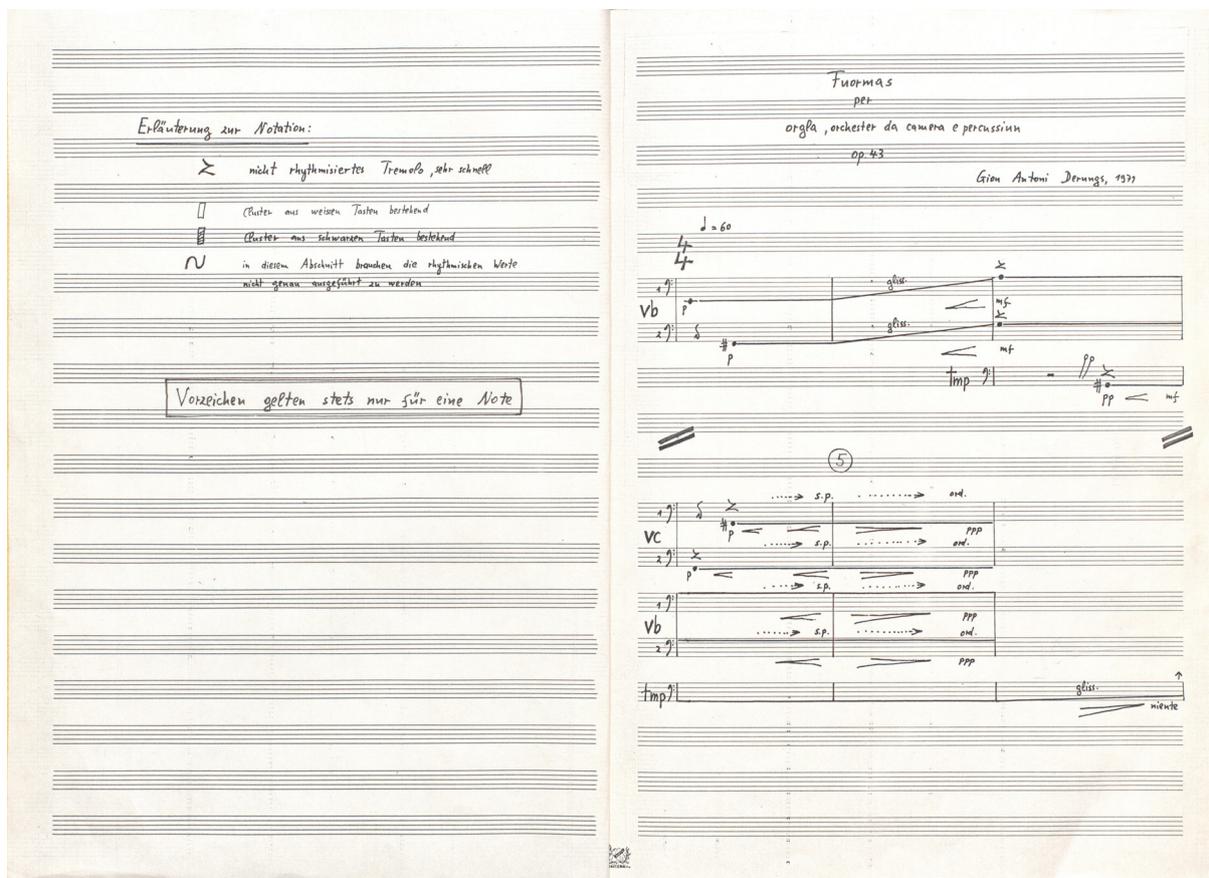
⁹ Am 72. Tonkünstlerfest in Chur, 16.05.1971, und am 236. Konzert der IGNM Zürich, 13.02.1972.

¹⁰ KELTERBORN 1972.

Von der Avantgarde zurück zur Tonalität

Solche „musica moderna“ komponiert (und spielt) Derungs von 1965 bis gegen Mitte der 1970er Jahre; seine *Toccata in h* für Orgel von 1965 steht gleichzeitig am Beginn seines eigenhändigen Werkkatalogs. Derungs ist fasziniert von den musikalischen Experimenten der internationalen Nachkriegs-Avantgarde – zu den Darmstädtern bleibt er allerdings immer auf Distanz – und erhält starke Impulse von der Polnischen Schule der 1960er Jahre (mit W. Lutosławski und K. Penderecki). In Zürich besucht er dazu regelmässig Ur- und Erstaufführungen, etwa 1969 Pendereckis *Lukas-Passion*, und erhält mithilfe des jungen Mitarbeiters bei Hug&Co., Walter Labhart, auch Zugang zu einigen Partituren.

Um 1970 beginnt Derungs, sich vermehrt der neotonalen Musiksprache der Postmoderne zuzuwenden. Die Einleitung zu dieser „langsamen Rückkehr zur Tonalität“¹¹ bestreitet sein Werk *Fuormas* op. 43 für Orgel und Kammerorchester (1971). In dieser „neugeborenen“ Tonalität sieht Derungs geradezu „hoffnungsvolle Perspektiven“ für die Weiterentwicklung seiner Musik.¹² Als Postmoderner würde Derungs sich dennoch nie bezeichnen: Er benutzt die diversen Musiksprachen des 20. (und 21.) Jahrhunderts bewusst sehr frei und undogmatisch, aber immer im Dienst der jeweiligen Komposition. Alles muss eine Berechtigung haben und darf nie eklektizistisch oder effekthascherisch verwendet werden. Weil Derungs aber nie den augenblicklichen Erfolg sucht, warten viele Werke – und durchaus nicht nur die avantgardistischen – Jahrzehnte in der Schublade auf ihre Uraufführung.



Erklärung zur Notation:

- Σ nicht rhythmisiertes Tremolo, sehr schnell
- Cluster aus weissen Tönen bestehend
- Cluster aus schwarzen Tönen bestehend
- ~ in diesem Abschnitt brauchen die rhythmischen Werte nicht genau ausgeführt zu werden

Vorzeichen gelten stets nur für eine Note

Fuormas
per
orgla, orchester da camera e percussiv
op. 43
Gian Antoni Derungs, 1971

♩ = 60

Vb

VC

Vb

Imp

Abb. 4. Notationserläuterungen und Beginn von *Fuormas* op. 43, 1971 © Kantonsbibliothek Graubünden Bpu 341 (1).

11 DEPLAZES 1988: 4–7.

12 MEULI 1982.

Durchbruch und Erfolg

Seinen Durchbruch erzielt Derungs mit einem Werk, das in dieser Zeit entsteht: mit dem Opernballett *Sontga Margriata* op. 78 für Soli, Chor und Instrumentalisten (2. Fassung von 1978). Grundlage dafür ist das alte bündnerromanische Volkslied *La canzun da Sontga Margriata*. Für Derungs heisst dieses Zurückkommen zur Tonalität nämlich auch, dass er sich wieder stärker mit den einheimischen Traditionen und seinen musikalischen Wurzeln beschäftigen will: „Tradition bewahren heisst vorwärtsschauen“,¹³ lautet sein Credo. Das Volkslied, das für Derungs Inbegriff des Tonalen ist, gibt ihm dabei die Möglichkeit, gleichzeitig aktuelle Musik mit einem einheimischen Ton zu erschaffen. Für seine zeitgenössische *Sontga Margriata*, die 1981 in einer Bündner-Genfer-Zusammenarbeit uraufgeführt wird, erhält Derungs viel Beifall und Anerkennung, und dieser schweizweite Erfolg motiviert ihn, das Romanische nun vermehrt für Gattungen zu verwenden, die in Graubünden keine wirkliche Tradition besitzen, in erster Linie die grosse Oper und das Kunstlied. 1984 schreibt Derungs schliesslich seine erste Oper *Il cerchel magic* op. 101 – es ist gleichzeitig die erste „opera rumantscha“ – und erhält dafür im In- und Ausland positive Resonanz.



Abb. 5: Umschlag des Programmhefts zur Uraufführung der *Sontga Margriata*, Chur/Genf 1981 © Opéra-Studio de Genève.

Im Laufe der Jahre komponiert Derungs ebenso eine Vielzahl instrumentaler Werke: von Kammermusik über Solokonzerte bis hin zu zehn grossen Sinfonien – diese allerdings allein aus persönlichem Antrieb. Kompositionsaufträge bekommt er daneben von den verschiedensten Formationen im In- und Ausland, und für diese komponiert er jeweils in kürzester Zeit passende, auf die Interpret*innen zugeschnittene Werke. So entsteht etwa 2004 im Auftrag des Intendanten Simon Camartin für das Festival „Menhir“ in Falera das Orchesterlied *Desideri* op. 162. Aber für Menhir werden auch regelmässig ältere (avantgardistische) Kompositionen von Derungs aus der Schublade geholt, darunter das Orchesterwerk *Miserere*

¹³ DECURTINS 1995.

op. 31 von 1970. Camartin und Menhir tragen damit ganz wesentlich dazu bei, dass auch Derungs' „musica moderna“ in Romanischbünden (endlich) Anerkennung findet.

Auch bleibt es nicht bei einer einzigen Oper: Im Anschluss an den *Cerchel magic* vertont Derungs die Kriminalgeschichte *Il semiader* op. 125 (1990/91) von Lothar Deplazes, das bekannte Engadiner Märchen *Tredeschin* op. 152 (1998/2000) und das dramatische Leben des Rotkreuzgründers Henry Dunant op. 178 (2007/08). Zuletzt komponiert er für das Festival „Origen“ im Oberhalbstein noch drei erfolgreiche geistliche Opern nach mehrsprachigen Libretti des Intendanten Giovanni Netzer: die Kirchenoper *König Balthasar* op. 146 (1998), die Kammer-Kirchenoper *Apocalypse* (op. 166, 2005) und die Oper *Benjamin* op. 169 (2006) zur Einweihung der Burg Riom als ständige Spielstätte des Festivals.

„Cantica op. 185“ Ego dormio op. 181 Nr. 1
 Text: Das Hohelied von Salomon, V, 2-6 Gian Antoni Derungs, 2010
 per coro misto a capp.

*
 tranquillo 1. ca. 50



Ⓢ E - go, e - go

ⓐ E - go

Ⓣ

ⓑ

poco acc.

Ⓢ dor - mi - o et cor me - um vi - gi -

ⓐ dor - mi - o et cor me - um vi - gi -

Ⓣ dor - mi - o et cor me - um vi - gi -

ⓑ et cor me - um vi - gi -

* Vorzeichen gelten stets nur für eine Note
 Accidentals always apply to one note only

Abb. 6: Ego dormio, aus Cantica op. 185, 2010 © Kantonsbibliothek Graubünden Upu 378.

„Jeder Mensch tritt einmal ab“

In den 2010er Jahren entstehen schliesslich noch kleinere geistliche Werke für Chor a cappella, wie die *Cantica* op. 185 und die *Cantiones sacrae* op. 183. Hier arbeitet Derungs mit einer Mischung aus freitonaler Harmonik, motettischen Techniken und einer starken Wort-Ton-Beziehung. Ausgereift zeigt sich diese Tonsprache in seinem letzten Chorwerk *Complet* op. 189 für Vokalsolisten und Chor, das Derungs 2011, im Jahr der Diagnose Darmkrebs, vollendet. Der Tod begleitet den tiefgläubigen Komponisten allerdings schon seit Kindesbeinen und findet Eingang in diverse Kompositionen: Mit nur 42 Jahren schreibt Derungs ein *Requiem* op. 74 für Soli, Chor und Orchester, und daraus fliessen später Motive in die 2. Sinfonie, die *Trauersinfonie* op. 110 (1986), ein. Auch die *Sontga Margriata* und die 8. Sinfonie op. 158 (2002/03) mit dem Titel „Sein – Vergehen“ thematisieren den Tod und den natürlichen Lebenszyklus. „Jeder Mensch tritt einmal ab“, schreibt Derungs zu seiner 8. Sinfonie. „Und wir alle sind uns dessen bewusst.“¹⁴

Gion Antoni Derungs stirbt am 4. September 2012, zwei Tage vor seinem 77. Geburtstag. Er hinterlässt ein riesiges Œuvre mit 191 Opuswerken und hunderten Kompositionen ohne Opuszahl, die er fein säuberlich über die Jahre in seinen Werkkatalog eingetragen hat. Sie geben nun Auskunft über den unermüdlichen Schaffensdrang, die Kreativität und Fantasie, aber auch über die starke musikalische Identität des Komponisten Gion Antoni Derungs. Das Komponieren von Musik war für Derungs gleichermassen Motivation, Inhalt und Ausdruck seines Seins: „Wenn ich komponiere, bin ich mich selbst.“¹⁵

} 2003

* 470. Tre pezzi ca 9'

per
vibrafono e pianoforte

I. alla marcia - II. canto - III. ballo (valzer)
ca 3' ca 3' ca 3'

* 472. Psalm 27 (26) op. 124 d ca 3'20"

Nr. 396 chor mix. a capp.
M. 386 text: biblia / versien romontscha: Sur Gion Martin Fellican
M. 397

473. Aus Gelas ca 2'

Nr. 445 Text: Josef Guggenmos
M. 274 für zwei gleiche Stimmen a capp.
Jugendchor / Frauenchor

* 474. Sinfonie Nr. 8 op. 158 (2002/2003) ca 33'

(sein - vergehen)
für grosses Orchester

I. angusto - II. mitico - III. factivo
ca 12' ca 10'30" ca 10'

3, 3, 3, 3 / 4, 3, 3, 1 / 4p. perc. / op. cel. org / archi'

* 475. Trio op. 159 ca 16'

per clarinetto in Si^b, violoncello e pianoforte

I. andante - animato (tema) - - - ca 5'20"

II. espressivo (motivo) - - - ca 4'10"

III. giocoso (suoni e movimenti) - - - ca 5'20"

Abb. 7: Auszug aus dem eigenhändigen Werkkatalog, Heft 3, 1989–2009 © Privatbesitz S. Derungs.

¹⁴ DERUNGS [o.J].
¹⁵ DECURTINS 1995: 35.

Bibliographie

- ALBRECHT, Christian (2005): „Ein Leben für die Musik“, in: *Bündner Tagblatt*, 12.07.2005, 21.
- DECURTINS, Giusep Giuanin (2015): „Gion Antoni Derungs – in memoriam“, 3 Teile, Artg musical, RTR, 24./30./31.08.2015, <https://www.rtr.ch/audio/artg-musical/gion-antoni-derungs-in-memoriam-1-part?id=10662457> [05.11.2021].
- DECURTINS, Laura (2022): *Der Bündner Komponist Gion Antoni Derungs (1935–2012). Eine musikalische Biografie*, Zürich: Chronos.
- DECURTINS, Giusep Giuanin (1995): „A Gion Antoni Derungs sin il 60avel“, in: *Schweizerische Chorzeitung* 9/32–35; 10/26–27; 11/25–26.
- DEPLAZES, Carla (1988): *Sontga Margriata op. 78*, [Studienarbeit], Konservatorium Luzern, Betr. Caspar Diethelm.
- DERUNGS, Gion Antoni (2012): Brief an die Verfasserin [L. Decurtins], Chur, 06.03.2012.
- DERUNGS, Gion Antoni (o.J.): *Werkkommentar zur Sinfonie Nr. 8 op. 158*, 2002/2003, <https://gionantoni-derungs.ch/upload/gad/op158achte%20sinfonie.pdf> [05.11.2021].
- HENDRY, Vic (1991): „Il cumponist sursilvan Gion Antoni Derungs“, in: *Calender Romontsch* 132, Separatdruck, Disentis/Mustér: Condrau, 51–109.
- KELTERBORN, Rudolf (1972): *Musica Spei, Oktett 1969, Vier Klarinettenstücke*, Kathrin Graf (Sopran), Gion Antoni Derungs (Orgel), Kammerchor Chur, Lucius Juon (Dirigent), et al., Vinyl LP Ex Libris 16621.
- KÜBLER, Susanne (1991): „Zwischen Kompromiss und künstlerischer Freiheit. Gion Antoni Derungs – stark im Bündner Musikleben aktiv“, in: *Bündner Tagblatt*, 16.01.1991, 15.
- LÄSSIG, Sabine (2004): „Toward a Biographical Turn? Biography in Modern Historiography – Modern Historiography in Biography“, in: *GHI Bulletin* 35, 147–155, <https://www.ghi-dc.org/publication/bulletin-35-fall-2004> [11.07.2019].
- MEISTER, Daniel R. (2018): „The Biographical Turn and the Case for Historical Biography“, in: *History Compass* 16/1, <https://doi.org/10.1111/hic3.12436> [08.11.2018].
- MEULI, Lukas: „Man muss um jeden Ton kämpfen...‘. Bündner Komponisten (I): Gion Antoni Derungs“, in: *Bündner Zeitung*, 09.01.1982, 9.
- RENDERS, Hans et al. (Hrsg.) (2016): *The Biographical Turn. Lives in History*, Abingdon u. New York: Routledge.
- THOMAS, Stephan (2011): „Inspiration auf Waldwegen und Parkbänken. Der Komponist Gion Antoni Derungs“, in: *Bündner Jahrbuch* 53, 85–92.
- THOMAS, Stephan (2001): Art. „Derungs, Gion Antoni“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 5, Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart u. Weimar: Metzler, Sp. 848–849.
- UNSELD, Melanie (2014): *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= Biographik Bd. 3), Köln, Weimar u. Wien: Böhlau.
- VENZIN, Gieri (2015): „La chanzun populara. Intervista cun Gion Antoni Derungs“, *RTR online*, 26.05.2015, <https://www.rtr.ch/cultura/musica/purtrets/gion-antoni-derungs/gion-antoni-derungs-e-la-chanzun-populara> [13.12.2019].

Carnaval de Barranquilla: Hybridization Dynamics and Patrimonialization Process

Iván David Buelvas Arrieta, University of Bern, Maurizio Ali, Université des Antilles¹

DOI: [10.36950/sjm.39.11](https://doi.org/10.36950/sjm.39.11)

The carnival of Barranquilla, *el Carnaval de Barranquilla*,² is one of Colombia's most important cultural, economic, and social events.³ It is performed annually, four days before the Catholic celebration of Ash Wednesday, between February and March, in Barranquilla, on the northern coast of Colombia. The *Carnaval* brings together approximately 2 million people⁴ every year in a city with a population of about 1.2 million inhabitants, which places it among the largest carnivals in Latin America and the World.⁵

Every year, the *Carnaval* parades across the *Vía 40*, main street of Barranquilla, where groups of dancers and musicians show their performances, divided into different *comparsas*.⁶ The dances that are performed are framed within Colombian afro-Caribbean rhythms, especially *Cumbia*,⁷ which are the result of the mixture of African, Indigenous and Spanish culture. *Cumbiamba*, *Garabato*, *Guacherna* or *Mapalé*, among other dances, are mostly choreographies accompanied by African drums⁸ and indigenous wind instruments such as the *gaitas*⁹ and the *millo*¹⁰ flute (see Fig. 1). The dances and lyrics are a representation of the hybridization of Colombian cultures, and the costumes show a deep influence of Spanish, Basque and Andalusian designs (see Fig. 2), but also a strong influence of African traditions that came with slavery during the colonial period. Over the last twenty years, dance companies have integrated elements of Samba and urban music into the traditional *comparsas*, transforming the traditional expressions and giving them a modern sound, sometimes far from what it may once have been.

1 Authors' email addresses: ivan.buelvas@unibe.ch; maurizio.ali@inspe-martinique.fr.

2 From now on, the Spanish word *Carnaval* is used to refer to the *Carnaval de Barranquilla*.

3 CONEO 2020.

4 *Alcaldía de Barranquilla* 2020.

5 CONEO 2020.

6 RAE 2022.

7 According to Colombian researcher Néstor Lambuley Alférez, the *cumbia* is a "4/4 binary accent system, with particular importance of the weak time. The counter-beat is not weak but has more rhythmic-expressive weight. The harmonies change their quadrature on the fourth beat". See LAMBULEY 1987: 90–99.

8 The drums of the different types of *Cumbias* are the *Llamador*, the *Tambora* and the *Alegre*. These are the basis of *Cumbia* along with the *Guache* and the *Gaitas*. See CONVERS and OCHOA 2008: 14.

9 The *gaita* is made from the wood of a type of cactus called *cardón*, its interior is hollow and at the back end it has a head formed of wax, in the centre of which is embedded a goose feather. The hollows of the *gaita* will be two if it is a "male" and five if it is a "female". See CONVERS and OCHOA 2008: 152.

10 The *millo* flute is an aerophone instrument of indigenous origin, made from the wood of the *Bactris guineensis* palm known in Colombia as "Lata".



Fig. 1. Cumbia group in a parade with drummers and the leader playing the millo flute.¹¹



Fig. 2. Dance group. The women wear the traditional “polleras”. The men wear an outfit similar to that of the San Fermin festivities in Spain.

¹¹ All pictures were taken by the authors during de 2008 and 2010 editions of the *Carnaval de Barranquilla*.

The *Carnaval* used to be made up of different dances that recounted exploits, agricultural celebrations, battles between indigenous people and Spaniards or slave rebellions. The dances fulfilled the function of representing historical events and preserving historical memory related with the colonial past (see Fig. 3).¹² Nevertheless, during the last two decades, dances of an agricultural nature are slowly mutating, their choreography transforming to meet a more mainstream aesthetics, losing some of their symbolism, context and meaning. This is the case with examples such as the disappeared *Danza de la langosta* (Lobster's dance), which recounted the peasants' anguish over the havoc this animal wreaked on their crops; or the transformation of the dances of the Indians, whose costumes increasingly resemble those of the natives of the United States more than those of the original peoples of the Caribbean region. Similarly, the *Cumbia* has changed from being danced in wheels to adopting a linear formation in order to better advance in the parades, thereby losing its traditional structure. The *Letanias* (see Fig. 4) is another expression in danger of disappearing due to the difficulty of including it in the large parades. The litanies consist of groups of men disguised in ecclesiastical attire who use the choral structure of Catholic mass prayers to launch criticisms, satires or double entendre jokes. They are the quintessential role of carnivalesque irreverence and are slowly being pushed back to the margins of the *Carnaval*. In the same way, in recent years the large groups of Colombian cumbia dancers or the more traditional Carnival troupes such as the *Son de Negro* (Black sound), the *Farotas* (see Fig. 5) or the *Cumbiambas*, have given way to the exotic colours and designs of groups of fantasy dancers with gigantic floats – much more akin to the aesthetics of the *Rio Carnival* than to the local celebration of Barranquilla – obeying the logic of consumption ultimately determined by what makes the celebration more attractive to tourists.



Fig. 3. Dancers in traditional attire of Afro-Colombian populations.

12 MENESES 2005.



Fig. 4. A group of letanieros. Their letanias simulates, in a sarcastic way, the religious prayers typical of Catholicism using a vulgar language.



Fig. 5. Farotas. Group of men recalling the indigenous skill for camouflaging themselves as women to go unnoticed during battle.

Patrimonialization in the *Carnaval de Barranquilla*

Researchers consider that the origins of the *Carnaval* are interrelated with other smaller festivities from the region – such as the celebration of the *Candelaria* and *San Sebastian* festivities, between January and February – in cities and towns near to Barranquilla, such as Cartagena, Mompo, Santa Marta and along the delta of the Magdalena river.¹³ Although the first records of this celebration date back to the second half of the 19th century, it is only in the 21st century that its growth has increased significantly.¹⁴ This is mainly related to the UNESCO nominating the *Carnaval de Barranquilla* as a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity in 2003¹⁵ and subsequently including it on the Representative List in 2008.¹⁶

After the inclusion of the *Carnaval* on the UNESCO list, many expressions and traditions changed rapidly. All these festivities were condensed through a phenomenon of migration, both internal and external, driven by the positioning of Barranquilla as a port city of economic importance during the 18th and 19th centuries.¹⁷ This research deals with the UNESCO declaration that aims to safeguard our species' oral and intangible expressions¹⁸ and the challenges that arise from this task. The analysis of the changes observed in the *Carnaval*, starting with its process of patrimonialization in 2003, makes it possible, among other things, to question the effectiveness of UNESCO's safeguarding. This work intends not to critique the process and economic sustainability of the *Carnaval*, but to analyze which aspects have an influence on this intangible heritage of humanity in the Caribbean context.

The consolidation of the *Carnaval*, as a cultural industry¹⁹ – based on a multitude of small, medium and large size enterprises operating on a local and global scale thanks to the economic opportunities of the festivities – offers a setting for *essentializing*²⁰ and *commodifying*²¹ this artistic expression, which in turn can lead to what Valdimar Hafstein calls *folklorization*, in which the most significant impact is the “transformation of the way people view their own culture, its definition, and the way it is practiced”.²² Until the end of the 20th century, the *Carnaval* was a popular form of expression, allowing public participation and community interactions without consumeristic aim. With the conversion into a cultural industry, the roles have become more distant, the public increasingly playing the role of consumers or spectators, rather than actors in the *Carnaval*.²³

In order to discuss the challenges and criticisms of the UNESCO process of patrimonialization of intangible cultural expression, Valdimar Hafstein uses the concepts of *folklorization* (or *festivalization*) to explain the process by which the top-down safeguarding: “reforms the relationship of subjects with their own practices, reforms the practices (orienting them toward display through several conventional heritage genres), and reforms the relationship of the practicing subjects with themselves (through social institutions of heritage that formalize informal relations and centralize dispersed responsibilities)”.²⁴

With this process of creating a brand that is “safe for consumption”,²⁵ the tradition is modified according to market interests and alienated, taking what is attractive for consumption. *Carnaval* has gone from being a local celebration to becoming a show of international stature. Nevertheless its

13 ALARCÓN 2005: 76–90.

14 GRUPO DE INVESTIGACIÓN PENTÁPOLIS 2011: 216–218.

15 UNESCO 2003.

16 UNESCO 2008.

17 GOENAGA 2005: 24.

18 UNESCO 2008.

19 HORKHEIMER and ADORNO 1989: 50–70.

20 SAID 1979: 201–225.

21 MARX 1990 [1867].

22 HAFSTEIN 2018: 128.

23 BALSEIR 2005: 152

24 HAFSTEIN 2018: 128.

25 HAFSTEIN 2018: 137–139.

current dimensions are not sustainable and the environmental impact of the festivities (especially the production of waste during the festival days) has become a major societal challenge.²⁶

In its indicators for preserving intangible cultural expression UNESCO emphasizes “the protection and promotion of the sustainability of heritage, to ensure and encourage its potential contribution to development”.²⁷ The process of patrimonialization thus involves the selection of elements with a potential commercial and touristic value, which allow for economic exploitation.

In Barranquilla “commercialization, spectacularization, and external influence on the Carnival symbols” have been metamorphosing a popular tradition not only by commodifying cultural artifacts but also, and overall, transfiguring local musicality, aesthetics and cultural tastes in a short time lapse.²⁸ This reality could call into question the effectiveness and efficiency of the UNESCO initiative to safeguard intangible heritage. It also consolidated the hypothesis of a process through which cultural expressions and traditions are adapting to globalization, tourism, and consumption patterns. The process of *Carnaval* patrimonialization, in words by Owe Ronström, could be observed as a situation where “[n]ew elites represent themselves through new cultural forms, placed in new mindscapes, populated by a new type of historical subject of which, as yet, we see only vague contours [...] heritage as yet another mirror image, a homogenizing counterforce to the diversifying and globalizing forces of post- or late modernity”.²⁹

In this case, the UNESCO initiative would become a tool for what Hafstein calls “Protection as Dispossession”,³⁰ a process in which measures to safeguard an intangible expression end up dispossessing it and removing it from its origin and from the people who created it. The term “safeguard” entails first of all to save a cultural expression in danger and maintain it. It is, in other words, to identify and even to create an invisible threat that, if not neutralized, will end up annihilating the expression at hand. The UNESCO approach to neutralizing this threat is through a plan that ensures economic sustainability, thereby risking that this economic factor becomes the destroying threat it was intended to combat.

In determining what is heritage and what is not, UNESCO gains power over an expression: the institutionalization of *Carnaval* leads to control of this expression by an official power which means, among other things, highlighting the aesthetics, the form, and what is striking for commerce, over other elements such as creativity, background, and a critical vision of society that also form part of its essence.³¹ The centralized power in a social group disguises itself as popular and takes over the elements that interest it, discarding the rest.³² In this way, an organization is built and paraphernalia are defined, built under parameters accepted by the dominant social group, which paradoxically lead to a restriction of popular expression.³³

This is how a celebration becomes an institution with an official discourse and hierarchies. This organizational strategy is very important, but it excludes some cultural expressions that do not comply with the indicators established by tourism and spectacle.³⁴ A division then arises between the official event and the popular celebration, from which, in turn, peripheral micro-celebrations emerge located in the neighbourhoods away from the central spectacle. These peripheral expressions preserve what for generations has been the meaning of the celebration: a rebellion against institutionalization.³⁵

26 ZAPATA 2012: 47

27 UNESCO 2014: 133.

28 LINDO 2019.

29 ROSTRÖM 2014: 49.

30 HAFSTEIN 2014.

31 EICHLER 2020: 793–814.

32 HAFSTEIN 2018: 134.

33 ALIVIZATOU 2014: 9–22.

34 HAFSTEIN 2018: 137–139

35 CARDOVA 2012: 246.

The process of capitalization gives an economic value to each expression and even monetizes the participation in the different *Carnaval* exhibitions.³⁶ This also generates a segregation of social sectors and generations within a celebration that was intended to be inclusive, open to all of humanity, or perhaps all of humanity with sufficient resources to pay for it.

Carnaval becomes more of an exclusive show with every passing year, with seats and platforms from which the spectacle can be consumed. There is no doubt that this dynamic generates segmentation and exclusion.³⁷ Thus the concern emerges that the policies of patrimonialization promulgated by UNESCO may not really achieve the objectives that were set: the defence and protection of cultural traditions of a widespread and genuine nature.³⁸ Instead, they are serving to establish a profitable business model based on tradition.³⁹

It is also necessary to point out that *Carnaval* has historically been the showcase for the exhibition and subsistence of multiple artistic groups and traditions. These expressions have been affected by the consolidation of the logic of industry in *Carnaval*. The intensive commercial exploitation of *Carnaval* has relegated ancestral cultural expressions⁴⁰ or modified them to meet the aesthetic criteria demanded by the spectacle.

It appears that the greatest challenge facing *Carnaval* is the duality between traditional expression and industry. The *Carnaval* is impacted by the effects of commercialization and festivalization, facing changes not only in its administration but also in the modification of its structure, its aesthetics and above all, its musicality. This case can help to identify the risks faced by a cultural event during the process and the years following its nomination as an Intangible Heritage and its development as an industry. This specific example opens up possibilities for comparative studies on the effects that come with UNESCO's designations around the globe.

Bibliography

ALARCÓN, Luis (2005): "Documentos para una Historia del Carnaval de Barranquilla", in *Huellas. Revista de la universidad del Norte* 71–75, 76–90, <https://www.uninorte.edu.co/web/huellas/ediciones-anteriores> [21.01.2020].

Alcadía de Barranquilla (2020): "Estudio de Impacto Económico del Carnaval de Barranquilla. (Barranquilla, Colombia)", <https://www.barranquilla.gov.co/cultura/comercio-barranquilla-carnaval-2020> [20.02.2020].

ALIVIZATOU, Marilena (2014): "The Paradoxes of Intangible Heritage", in *Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, ed. by Michelle L. Stefano, Peter Davis and Gerard Corsane, Woobridge: Boydell Press, 9–22.

CONEO, Margarita (2020): "Carnaval de Barranquilla mueve \$308.219 millones y jalona la economía de municipios cercanos", in *La República Online*, 22.02.2020, <https://www.larepublica.co/ocio/carnaval-de-barranquilla-mueve-308219-millones-y-jalona-la-economia-de-municipios-cercanos-2968164> [22.02.2020].

CONVERS, Lorena and OCHOA, Juan (2007): *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/41174> [22.02.2020].

36 *Mincultura* 2015: 21–38.

37 VIGNOLO 2014: 62–66

38 ALIVIZATOU 2014: 9–22.

39 ORO DE 2010: 411–412.

40 VENGOCHEA 2005: 90–96.

- CORDOVA, Ximena (2012): *Carnival in Oruro (Bolivia): The Festive and the 'Eclipse' of the Indian in the Transmission of National Memory*, PhD Thesis, Newcastle: Newcastle University, <https://theses.ncl.ac.uk/jspui/handle/10443/1496> [21.01.2020]
- EICHLER, Jessika (2021): "Intangible Cultural Heritage, Inequalities and Participation: Who Decides on Heritage?", in *The International Journal of Human Rights* 25/5, 793–814, <https://doi.org/10.1080/13642987.2020.1822821> [21.01.2020].
- GOENAGA, Juan (2005): "El Carnaval de ayer y hoy", in *Huellas. Revista de la universidad del Norte* 71–75, 24–27, <https://www.uninorte.edu.co/web/huellas/ediciones-antiguas> [11.11.2022].
- HAFSTEIN, Valdimar Tr. (2014): "Protection as Dispossession: (Intangible Heritage as) Government in the Vernacular", in *Cultural Heritage in Transit: Intangible Rights as Human Rights*, ed. by Deborah Kapchan, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 25–57.
- HAFSTEIN, Valdimar Tr. (2018): "Intangible Heritage as a Festival; or, Folklorization Revisited", in *The Journal of American Folklore* 131/520, 127–149.
- HILL, Juniper and BITHELL, Caroline (2014): "An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change", in *The Oxford Handbook of Music Revival*, ed. by Juniper Hill and Caroline Bithell, Oxford and New York: Oxford University Press, 3–42.
- HORKHEIMER, Max and ADORNO, Theodor W. (1989): *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Berlin: Fischer Taschenbuch Verlag.
- LAMBULEY ALFÉREZ, Néstor (1988): "La cumbia. Un gran sistema caribe-colombiano (primera parte)", in *A Contratiempo: revista de música en la cultura* 3, 90–99.
- LINDO DE LAS SALAS, Mónica (2019): "Del patrimonio como identidad al patrimonio como mercancía", Congreso Internacional de Ciencia Sociales, 14.01.2019, <https://conferences.eagora.org/index.php/cienciassociales/CS2019/paper/view/8331> [27.12.2020].
- MARX, Karl (1990 [1867]): *Capital: A Critique of Political Economy*, Vol. I, London: Penguin Books.
- Mincultura (2015): "Carnaval de Barranquilla. Plan Especial de Salvaguardia", Bogotá, Colombia, in www.carnavaldebarranquilla.org/files/2016/DOCUMENTO%20TECNICO%20PES%20CARNAVAL%20BARRANQUILLA%20RES%202128%20DE%202015.pdf [08.12.2022].
- ORO DE, Carlos (2010): "Las paradojas de la preservación de las tradiciones del carnaval de Barranquilla en medio del mercantilismo, la globalización y el desarrollo cultural", in *Revista Brasileira do Caribe* 10/20, 401–422, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159113601005> [17.01.2020].
- ROSTRÖM, Owe (2014): "Traditional Music, Heritage Music", in *The Oxford Handbook of Music Revival*, ed. by Juniper Hill and Caroline Bithell, Oxford and New York: Oxford University Press, 43–59.
- SAID, Edward (1979): *Orientalism*, New York: Vintage.
- GRUPO DE INVESTIGACIÓN PENTÁPOLIS (2011): "Carnaval, la industria cultural que se toma una ciudad", in *Carnaval de Barranquilla: La Fiesta Sin Fin*, Barranquilla: Fundación Carnaval de Barranquilla, 216–225.
- UNESCO (2003): "Intangible Heritage Domains in the 2003 Convention", <https://ich.unesco.org/en/intangible-heritage-domains-00052> [18.01.2020].
- UNESCO (2008): "Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity", <https://ich.unesco.org/es/RL/el-carnaval-de-barranquilla-00051> [14.01.2020].

- VENGOECHEA, Emiliano (2005): “Un poco de historia del carnaval de Barranquilla y sus danzas”, in *Huellas. Revista de la Universidad del Norte* 71–75, 90–96, <http://manglar.uninorte.edu.co/calamari/handle/10738/50#page=1> [21.01.2020].
- VIGNOLO, Paolo (2014): “Carnival Inc. Public Space and Private Enterprise”, in *ReVista. Harvard Review of Latin America* 13/3, 62–66, <https://revista.drclas.harvard.edu/carnival-inc/> [07.01.2020].
- ZAPATA, Ricardo (2012): *Determinar los impactos ambientales generados por el Carnaval De Barranquilla para elaborar una propuesta de gestión ambiental*, Master Thesis, Barranquilla: Universidad Javeriana, <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/2484> [20.02.2021].

Eine Blasmusik in Rorschach vor 200 Jahren – eine Spurensuche

Adrian von Steiger, Hochschule der Künste Bern¹

DOI: [10.36950/sjm.39.12](https://doi.org/10.36950/sjm.39.12)

Anfangs des 19. Jahrhunderts wurde in der Schweiz eine neue Form von Militärmusik äusserst beliebt. Nach französischem Vorbild wurden „Feldmusiken“ gebildet, oft auch „Türkisch-Musik“ genannt: eine Besetzung, in welcher Klarinetten die Melodie führen, Trompeten und Hörner begleiten, Serpent, Fagott und/oder Posaune den Bass und ein vielfältiges „türkisches“ Schlagwerk aus kleiner und grosser Trommel, Becken, Triangel und Schellenbaum den Rhythmus spielen.

Zur Zeit der Mediation (1803–1815) und Restauration (1815–1830) wurde diese moderne Form einer Militärmusik in den Truppen der Schweizer Kantone eingeführt und war auch Vorbild für zivile Musikgesellschaften. Der Kanton St. Gallen (zu dem Rorschach gehört) bewilligte 1804 sechzehn Feldmusiken von zwölf bis zwanzig Instrumentalisten.² Sie wurden oft durch Berufsmusiker wie Stadtpfeifer und Orchestermusiker erweitert, bezahlt durch die Offiziere persönlich. So konnte das Offizierscorps mit „seiner“ Feldmusik als Statussymbol renommieren. Mit den neuen, liberalen Kantonsverfassungen der Regeneration (1830–1848) wurden die Vorrechte des Patriziats empfindlich beschnitten und viele Offiziere beendeten ihren Dienst.³ Den Feldmusiken fehlten nun die Mäzene, und die Mode der grossen, halbprofessionellen „Türkisch-Musiken“ in schmucken Uniformen nahm ab. St. Gallen reduzierte schon 1832 seine Feldmusiken auf eine einzige offizielle Formation.⁴

So ergiebig die Quellen zur Organisation der Feldmusiken in der Schweiz sind, so wenig ist bisher über ihre Musizierpraxis bekannt. Welche Stücke wurden aus welchen Notenbüchern auf welchen Instrumenten gespielt?⁵ Wie war eine Feldmusik musikalisch organisiert bezüglich chorischer Besetzung, Dirigat oder Solisten?

Diese Forschungslücke vermag nun eine Quelle partiell zu schliessen: Das Klingende Museum Bern (vormals Sammlung Karl Burri) besitzt ein Konvolut, bestehend aus 20 Instrumenten und 49 Stimmbüchern (keine Partituren) mit über 400 Stücken aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Darin enthalten sind zahlreiche Informationen wie Namen der Spieler, Besetzungen und datierte Konzertprogramme. Solche Querbezüge machen diese vielschichtige Quelle einzigartig. Bisher wurde sie noch kaum ausgewertet.⁶

Der vorliegende Beitrag befasst sich im Sinne einer Spurensuche mit dessen ältester Schicht: Stimmbücher und Instrumente einer Blasmusik in Rorschach, die ab ca. 1811 bis vermutlich in die 1840er Jahre hier verwendet wurden. Danach gelangte dieses Material nach Hundwil, Appenzell AR.

1 Email Adresse des Autors: adrian.vonsteiger@hkb.bfh.ch.

2 BIBER 1995: 44. Seit den detaillierten Forschungen von Walter Biber war die Blasmusik in der Schweiz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum Gegenstand von Recherchen. Dessen umfassendes Quellenarchiv ist zurzeit verschollen. Mangels Quellenangaben können seine Aussagen aufgrund seiner Funde in Archiven von Kantonen, Armee, Blasmusiken etc. nicht anhand der Originaldokumente verifiziert werden.

3 BIBER 1995: 70–71.

4 BIBER 1995: 70.

5 BIBER 1995: 60–61, beklagt, dass wenig Angaben zur Musik und gar keine vollständigen Stücke erhalten seien.

6 VON STEIGER 2013: 163–181 (Kapitel „Das Hundwil-Ensemble“). Dies ist nicht mehr als eine Bestandsaufnahme. Ein laufendes Forschungsprojekt der HKB (<https://www.hkb-interpretation.ch/projekte/hundwil>) vertieft diese und bereitet ein umfangreicheres Projekt vor.

Hier wurden 1849 neue Notenbücher geschrieben und moderne Instrumente wie Blechblasinstrumente mit Ventilen hinzugefügt. 1915 gelangten die mittlerweile ausgedienten Instrumente und Notenbücher als Depositum ins Landesmuseum Zürich. 1977 kam das Material dann in die Blasinstrumenten-Sammlung von Karl Burri.

Die Notenbücher

Aus Rorschach erhalten sind 14 gebundene Stimmbücher, Querformat +/- 11x22 cm, 3–5 cm dick. Sie enthalten 273 Stücke wie Märsche aller Art, Walzer, Hopser, Allemanden und Ecossaissen von Küffner, Held und anderen, viele jedoch ohne Angabe der Komponisten. Offenbar wurden fortlaufend neue Stücke ins Repertoire aufgenommen, sodass die Abfolge auch die musikalische Entwicklung erkennen lässt. Einzelne hohe Nummern stammen aus Opern der frühen 1830er Jahre von Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Daniel Auber und Ferdinand Hérold sowie zwei Galopps von Johann Strauss Vater. Die Noten sind meist gut lesbar, notiert vermutlich von jedem Bläser selbst. Stücknummer, Tonart, Taktart (z. B. alla breve vs. 4/4-Takt), Dynamik, Artikulationen und Wiederholungen stimmen in allen Stimmen überein, derweil die Titel variieren (dasselbe Stück kann als „Doppler“, „Geschwind-Marsch“ oder „Feldschritt“ bezeichnet werden) und Komponistennamen nur vereinzelt vermerkt sind.

Erhalten sind die Bücher für erste Es-Klarinette, 2x erste B-Klarinette, 3x zweite B-Klarinette, erste Trompete, erstes, zweites und drittes Horn, Bassposaune, erstes und zweites Fagott, grosse Trommel. Im Buch der Bassposaune findet sich eine undatierte Besetzungsliste (Abb. 1): „Zusammen 9 Klarinetten, 1 Piccolo [gemeint ist eine Terzflöte in Es], 3 Corni, 2 Trombe, 2 Fagotti, 1 Trombone, 1 Serpente, 1 Catuba [grosse Trommel], 2 Caise roulante [kleine Trommel], 1 Halbmond [Schellenbaum], 1 paar Piatti [Becken]. Die ganze Musik besteht Taliquali aus 24 Mann.“ Dies stimmt mit den erhaltenen Notenbüchern nahezu überein. Es fehlen demnach die Bücher für zweite Es-Klarinette, weitere B-Klarinetten, Terzflöte, zweite Trompete, Serpent, kleine Trommel, Schellenbaum und Becken. Dass sie existiert haben, zeigen Stichnoten in den erhaltenen Stimmen, z. B. im Fagott eine Stelle, in der nur der Serpent spielen sollte, und in der grossen Trommel eine solche, in der der „kleine Tambour“ vier Wirbel auf der grossen Trommel ausführen sollte. Auf Basis der damals üblichen Orchestrierung von Blasmusiken etwa von Joseph Küffner oder Bruno Held liesse sich das Fehlende stilgerecht ergänzen.⁷

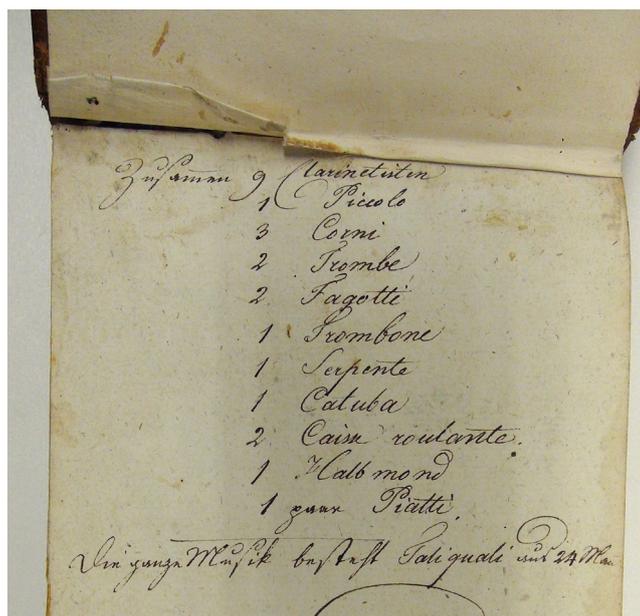


Abb. 1. Besetzungsliste
 im Posaunenbuch des
 Konvoluts,
 Klingendes Museum Bern,
 Inv. Nr. 1232.

⁷ HENKE 1985: Bd. 2, 44–73.

Ein zusätzliches Notenheft gehörte der „Ventiltrompete in As“ und enthält die Stücke ab Nummer 210. Zu diesem Zeitpunkt waren demnach die neuen Blechblasinstrumente mit Ventilen in Rorschach angekommen. Diese Stimme spielt zwar weiterhin wie die Naturtrompeten eine Begleitung, die die melodischen Möglichkeiten der Ventile wenig benutzt, sie ist aber eine erste Spur der Entwicklung hin zu einer reinen Blechbesetzung („Metallharmonie“), wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Schweiz vorherrschend wurde.⁸

Die Instrumente

20 Instrumente sind im Konvolut erhalten, einige davon waren wohl schon in Rorschach in Gebrauch, zusammen mit den Notenbüchern:

- Bassposaune in Es mit Doppelzug (Abb. 2). Es handelt sich um ein anonymes, typisch deutsches Militärintstrument dieser Zeit⁹ und wohl genau dasjenige, auf dem aus dem erhaltenen Bassposaunenbuch gespielt wurde, denn in mehreren Stücken sind die Zugpositionen notiert, die genau ein solches Instrument erfordern.
- Zwei Fagotte, unsigniert, vermutlich im 19. Jahrhundert im Stil des Barockfagotts mit wenigen Klappen gebaut. Es kann davon ausgegangen werden, dass dies die Instrumente sind, die in Rorschach und später in Hundwil gespielt wurden, bevor sie durch Ventilophikleiden ersetzt wurden, wie dies aus den späteren Notenbüchern aus Hundwil ersichtlich wird.
- Schellenbaum, Becken und Triangel des Konvoluts stammen aus dem späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert und es ist gut möglich, dass sie in der Rorschacher Besetzung in Gebrauch waren.
- Das Konvolut umfasst fünf Hörner; ob und wie sie in Rorschach zum Einsatz kamen, kann nur vermutet werden. Erstes und zweites Horn könnten auf den zwei erhaltenen Naturhörnern gespielt worden sein: Haltenhof, Hanau am Main, datiert 1784 bzw. 1786, mit mehreren Bögen erhalten. Die dritte Hornstimme ist in den ersten Nummern des Repertoires ein Bassinstrument. Danach wird es durch ein viertes Horn ergänzt zu einem zweiten Hornpaar, das in der Mittellage spielt. Hierfür geeignet wären die beiden erhaltenen Inventionshörner, eines von Eschenbach, Neukirchen (Sachsen), datiert 1820, und ein unsigniertes derselben Zeit.
- Trompete mit Wiener Ventilen, unsigniert, sehr enge Mensur, Stimmbögen für G und A. Dies ist wohl das oben erwähnte Instrument, dessen Stimmbogen für As ist nicht erhalten.
- Klarinette von Suter, Appenzell, Ende 18. Jahrhundert und 2 Klarinetten von Lutz, Wolfhalden, frühes 19. Jahrhundert. Da diese Klarinetten im Kanton Appenzell gebaut wurden, ist anzunehmen, dass sie erst in Hundwil zum Konvolut kamen, aber es ist nicht auszuschliessen, dass sie schon in Rorschach Teil davon waren.

⁸ BIBER 1995: 80–88.

⁹ HEYDE 1980: 191–192.



Abb. 2: Bassposaune in Es mit Doppelzug, Anonym, um 1825, Klingendes Museum Bern, Inv. Nr. 1226.

Folgende Instrumente der überlieferten Rorschacher Besetzung sind demzufolge nicht erhalten: Terzflöte, Klarinetten (laut Besetzungsliste im Posaunenbuch waren es neun), zwei Naturtrompeten, Serpent und zwei kleine Trommeln.

Reenactment und Forschung

Diese Spurensuche zeigt, dass das Material genügend vollständig erhalten ist, um Auftritte dieser Blasmusik in historischer Aufführungspraxis nachzustellen. Die fehlenden Stimmen können stilgerecht ergänzt werden, und die erhaltenen Instrumente lassen auf die Bauweise der fehlenden Instrumente schliessen. Einzelne Originale wie die Fagotte und das Schlagwerk können restauriert und für ein Reenactment benutzt werden. Die restlichen Stimmen müssten auf passenden historischen Instrumenten oder auf Nachbauten gespielt werden. Die Stimmtonhöhe kann aufgrund von Anspielversuche der hierfür restaurierten beiden Fagotte und der Bassposaune auf ca. 430 bis 435 Hz eingegrenzt werden.

Programme und einzelne Aufführungsorte finden wir in den Notizen der Bläser. Am 18. Februar 1822 etwa wurden laut Eintrag des ersten Trompeters die Nummern 67, 71, 88, 104 und 108 – somit ein Marsch von Rummel,¹⁰ eine Allemande von Seiff sowie von Küffner ein Pas redoublé, eine Spagnola und nochmals ein Pas redoublé – gespielt (Abb. 3). Im Januar 1823 waren es dann vier andere Nummern des umfangreichen Repertoires.

¹⁰ Die Notenbücher erwähnen keine Vornamen. Rummel: Möglicherweise Christian Rummel (1787–1849), in Deutschland Militärkapellmeister und später Hofkapellmeister. Seiff: Möglicherweise Jacob Seiff (1784–1851), bayerischer Musiker, Komponist und Militärmusikmeister. Küffner: Ob dies der Würzburger Joseph Küffner (1776–1856) ist, welcher u. a. viel Militärmusik komponiert hat, ist ungeklärt. Die vielen Stücke von Küffner im Rorschacher Repertoire entsprechen nicht denjenigen in HENKE 1985.

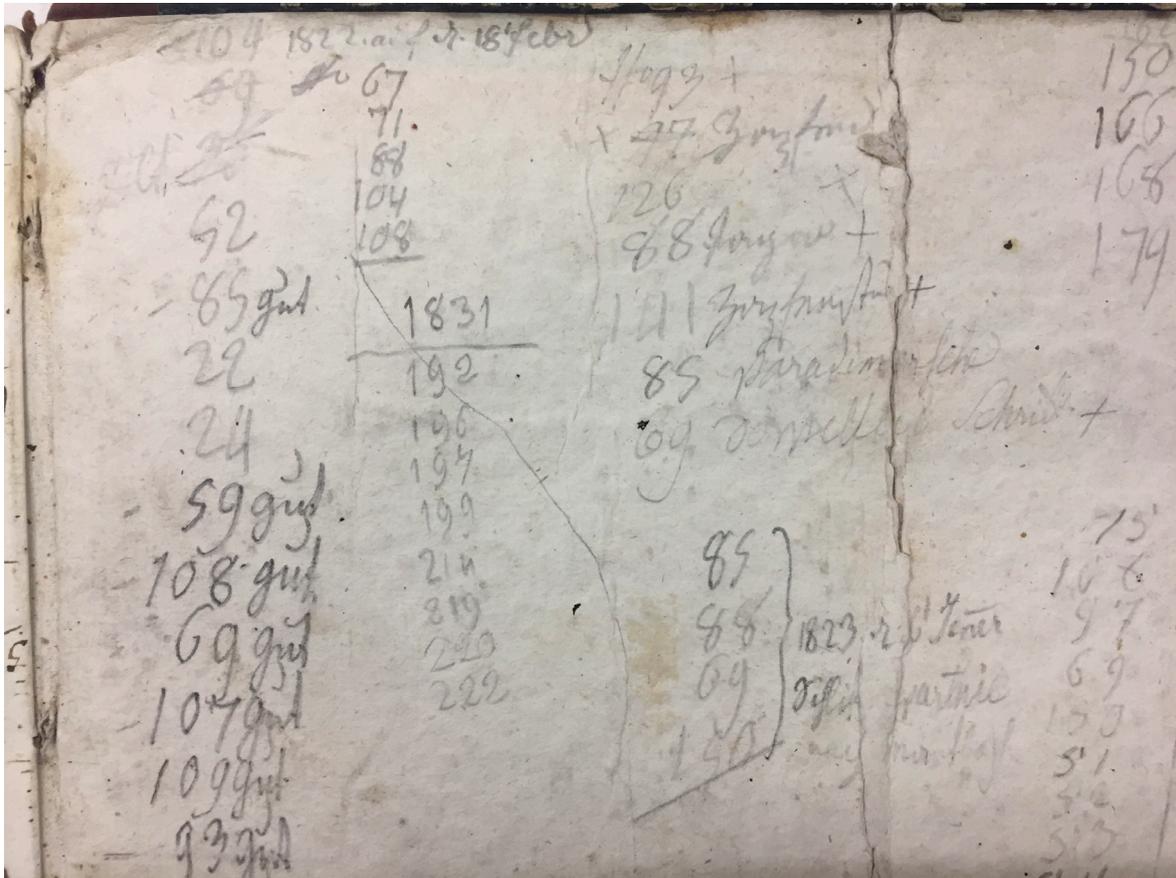


Abb. 3: Repertoirelisten im Trompetenbuch, oben 1822, unten rechts 1823, Klingendes Museum Bern, Inv. Nr. 1232.

Eine solche Wiederaufführung könnte zum Verständnis dieser Musizierpraxis beitragen, zu konkreteren Fragestellungen führen und so als Basis für weitere Forschungen in der Schweiz und den umliegenden Regionen dienen. Um das umfangreiche Material dieser Quelle, sowohl deren Teile aus Rorschach als auch diejenigen aus Hundwil, zu verstehen und auszuwerten sind vertiefte Studien notwendig:

- Wer waren die namentlich überlieferten Bläser, waren sie Arbeiter, Handwerker oder Patrizier?
- In der Regel leitete ein Dirigent, der zudem die Es-Klarinette spielte, eine solche Feldmusik. Wer waren in Rorschach diese Leiter?
- Wie kamen die Stücke nach Rorschach und Hundwil, wer notierte sie in den Stimmbüchern? Wurde aus diesen gespielt oder erfolgte der Vortrag auswendig?
- Die heutige Stadtmusik Rorschach datiert ihre Gründung auf 1822.¹¹ Besteht eine Beziehung zu unserer Quelle?
- Wieso und wie kam das Rorschacher Material nach Hundwil?
- Wie und wann erwarb die Blasmusik diese Instrumente? Wer kaufte sie? Waren sie beim Kauf neu?
- Wenn es gelänge solche Fragen zu beantworten, liesse sich ein Bild der Blasmusik in der (Ost-) Schweiz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnen, wie es jetzt erst erahnt werden kann.

¹¹ Chronik Stadtmusik Rorschach 2021.

Bibliographie

BIBER, Walter (1995): *Von der Bläsermusik zum Blasorchester. Geschichte der Militärmusik und Blasmusik in der Schweiz*, Luzern: Maihof.

Chronik der Stadtmusik Rorschach (2021): <https://www.stamuro.ch/chronik> [27.12.2021].

HENKE, Matthias (1985): *Joseph Küffner. Leben und Werk des Würzburger Musikers im Spiegel der Geschichte*, 2 Bd., Tutzing: Schneider.

HEYDE, Herbert (1980): *Trompeten, Posaunen, Tuben*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

VON STEIGER, Adrian (2013): *Die Instrumentensammlung Burri*, Bern: Selbstverlag.



Wladimir Vogel musste sich als Zwölfötener, Kommunist und Ausländer seine Position erkämpfen. (Anonyme Fotografie, Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung)



Improvisatorinnen wie Franziska Baumann trugen viel zur Öffnung des STV bei. (Bild: Francesca Pfeffer)

Im Brennpunkt der Entwicklungen: Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975–2017

Der 1900 gegründete und 2017 aufgelöste Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) war für die Entwicklung zeitgenössischer Musik in der Schweiz zentral. Seine Tätigkeit hat sich in einem umfangreichen Archiv niedergeschlagen. Dieses spiegelt kulturelle und gesellschaftspolitische Umbrüche und Entwicklungsprozesse, die für die Zeit ab 1975 untersucht werden, fokussiert auf konkurrierende ästhetische Positionen und institutionelle, gesellschafts-, kultur- sowie medienpolitische Bedingungen.

The Swiss Musicians' Association (STV) was founded in 1900 and wound up in 2017. It played a crucial role in the development of contemporary music in Switzerland. Its activities are documented in a comprehensive archive that reflects cultural, societal and political upheavals and development processes. The period from 1975 onwards will be investigated in this project, which will focus on competing aesthetic positions and on contemporary circumstances in institutions, society, culture and the media.

Publikationen: Gartmann, Thomas: *Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945. Ein Berufsverband, der sich nicht mit politischen Fragen befasst (?)*. In: Baldassarre, Antonio / Walton, Chris (Hrsg.): *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945*. Bern: Peter Lang 2005, S. 39–58; Lanz, Doris: *Zwölfotonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken*. Kassel: Bärenreiter 2009

Einführung: Ab 1975 erfolgte ein Boom zeitgenössischer Musik (Festivals, Ensembles, Konzertreihen); die nichtkomponierte Musik erhielt durch die Gründung der Musikkoooperative Schweiz Auftrieb. Weitere Folgen waren der mediale Wandel (Tonträger, TV), eine geschärfte Reflexion zur Ästhetik, aber auch zur politischen Vergangenheitsaufarbeitung sowie die Diskussionen zu Mitbestimmung-, Gleichstellungs- und Ausländerfragen. Vier Teilprojekte widmen sich diesen unterschiedlichen, aber miteinander verflochtenen Aspekten aus verschiedenen Perspektiven:

1. Berücksichtigung aller «Tendenzen»? Begünstigte Komponist*innen und ästhetische Diskurse
2. «Wie politisch darf ein Kulturverband sein?» Gesellschaftspolitische Kontroversen
3. «Ist die freie Improvisation am Ende?» Ein Genre als Katalysator?
4. Neue Musik am Fernsehen: Narrative aus der Nische?

Die Untersuchungen setzen am unvermittelten Ende der Vereinsauflösung 2017 an, ausgehend von der These, dass diese nur vordergründig wegen gestoppter Bundessubventionen erfolgt ist, aber in Wirklichkeit symptomatisch vorläufiges Ende und Konsequenz verschiedener Öffnungsprozesse markiert. Ob dies als Scheitern gelesen werden kann oder als erfolgreich abgeschlossene Mission, bei der der STV sich selbst überflüssig gemacht hätte, müssen die geplanten Studien zeigen.

Methoden: Die Methoden sind vorwiegend musik-historisch: Das Forschungsteam analysiert Dokumente und Interviews und nimmt eine diskursanalytische Auswertung vor. Im Teilprojekt vier, das sich zusätzlich auf das seit 2019 zugängliche Archiv der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) stützt, wird dies verbunden mit einer hermeneutischen Bild- und Filmanalyse.

Ergebnisse: Das Projekt arbeitet die Tätigkeiten des STV und insbesondere die Diskurse zur neuen Musik auf und weitet die nationale Sicht in einem internationalen Kontext. Zudem werden durch den STV einst geförderte oder aber auch abgelehnte Werke auf einen neuen Prüfstand gestellt.

Projektleitung:
Doris Lanz
Projektverantwortung:
Thomas Gartmann
Mitarbeit:
Raphaël Sudan (Doktorand), Gabrielle Weber (Doktorandin)
Weitere Beteiligte:
Verena Monnier (BCU), Cristina Urchueguia, Doktoratsbetreuerin (UniBe)
Partner:
BCU: Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne
UniBe: Universität Bern, Institut für Musikwissenschaft
Paul Sacher Stiftung
Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft SRG
Laufzeit:
08/2021–07/2025
Finanzierung:
Schweizerischer Nationalfonds SNF
Fondation Nicati-de Luze
Kontakt:
Hochschule der Künste Bern
Forschung
Institut Interpretation
Fellerstrasse 11
3027 Bern
www.hkb.bfh.ch/interpretation
www.hkb-interpretation.ch
thomas.gartmann@hkb.bfh.ch

FN-SNF
SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG



Anonymus, Zwei Rabab-Spieler (ca. 1280), Cantigas de Santa María, b-1-2, fol. 118, © Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio del Escorial.



Mohammed Harrate (Rabat) mit marokkanischem Rabab, 2018. (Bild: S. Drescher)



Gregorio Lopes, Mariä Himmelfahrt (um 1525), Ausschnitt, Lissabon, Museu da Música MM 1085. (Bild: T. Hirsch, Mit freundlicher Genehmigung der Direção-Geral do Património Cultural)

Institut Interpretation

Rabab & Rebec – Erforschung von fellbespannten Streichinstrumenten des späten Mittelalters und der frühen Renaissance und deren Rekonstruktion

Abstract: Die mit einem Tierfell als Decke bespannten Instrumente Rabab und Rebec gehörten zu den wichtigsten Streichinstrumenten des 14. bis 16. Jahrhunderts und werden in ähnlicher Form noch heute in Marokko gespielt. Eine kritische, interdisziplinäre Analyse der erhaltenen historischen Quellen erlaubt Rückschlüsse auf Konstruktion, Spieltechnik, Klanglichkeit, Repertoire und kulturellen Kontext. All diese Elemente werden neuen musikethnologischen Quellen aus Marokko gegenübergestellt. Die dadurch gewonnenen Erkenntnisse dienen dazu, die Instrumente zu rekonstruieren und in der Praxis zu testen.

The rabab and rebec – two instruments whose body is covered with an animal skin – were among the most important string instruments from the 14th to the 16th centuries. Similar instruments are still played in Morocco today. A critical, interdisciplinary analysis of the extant historical sources can enable us to draw conclusions about their construction, playing techniques, acoustic properties, repertoire and cultural context. All these elements will then be compared with new ethnomusicological sources from Morocco. The findings thereby made can help us to reconstruct the instruments and test them in a practical situation.

Einführung: Das im 14. Jahrhundert auch als «rabé morisco» bezeichnete Rabab hatte seinen Ursprung in al-Andalus, jenem Teil Spaniens, der vom 8. Jahrhundert bis zum Fall von Granada 1492 unter muslimischer Herrschaft gestanden hatte. Von hier aus verbreitete sich das «da gamba» auf einem Bein gespielte Rabab in grossen Teilen Europas, wo es auch zunehmend «da braccio», d.h. auf dem Arm als Rebec gespielt wurde. Bis zum frühen 16. Jahrhundert gehörten Rabab und Rebec neben der Fidel zu den wichtigsten europäischen Streichinstrumenten. Umso erstaunlicher ist die Diskrepanz zwischen den zahlreichen textlichen und ikonografischen Quellen und ihrer nur spärlichen Erforschung. Da das noch heute in Marokko in der traditionellen andalusischen Musik verwendete rabab in zahlreichen organologischen Details mit den historischen Rabab-Abbildungen übereinstimmt, bildet dessen Erforschung einen weiteren massgeblichen Bestandteil des Projekts.

Methoden: Welche ikonografischen, organologischen, akustischen und spieltechnischen Eigenschaften weisen die fellbespannten Streichinstrumente Rabab und Rebec auf? Diese übergeordnete Forschungsfrage gilt es interdisziplinär zu beantworten. Dafür kommen einerseits musikwissenschaftliche und kunsthistorische Methoden zur kritischen Untersuchung der historischen Quellen zum Einsatz. Andererseits werden bei Feldforschungen in Marokko neue musikethnologische Quellen gesammelt, um diese den historischen im Sinne einer «neuen», vergleichenden Musikwissenschaft gegenüberzustellen.

Ergebnisse: Ziel des Projekts ist es, den fellbespannten Streichinstrumenten Rabab und Rebec ihre besondere musikalische Rolle zwischen mittelalterlicher Fidel und Renaissancegamba, zwischen europäischer und arabischer Kultur zurückzugeben. Dadurch haben Musiker*innen und Publikum die Möglichkeit, ihre gewohnten Klangvorstellungen zu hinterfragen und zu erweitern. Dies ist eine wichtige Voraussetzung, um das Interesse an der Alten Musik als lebendige Kulturpraxis wachzuhalten. Die Resultate des Forschungsprojekts werden sowohl an einem HKB-Symposium als auch in verschiedenen Artikeln und einer Dissertation veröffentlicht. Als klangliche Dokumentation ist eine CD-Aufnahme mit dem ensemble arcimboldo geplant.

Projektleitung:
Thilo Hirsch

Projektverantwortung:
Thomas Gartmann

Mitarbeit:
Marina Haiduk, Anne Krauter, Britta Sweers (UniBe)

Partner:
ensemble arcimboldo, Basel
Geigenbauatelier Stephan Schürch, Burgdorf
Institut für musikalische Akustik/Wiener Klangstil
Institut de recherche en Musicologie, Paris
Kunsthistorisches Museum Wien
Musikinstrumentenbauer in Marokko
Schola Cantorum Basiliensis
UniBe: Universität Bern

Laufzeit:
10/2019–09/2023

Finanzierung:
Schweizerischer Nationalfonds, SNF

Ein Projekt des BFH-Zentrums Arts in Context

Kontakt:
Hochschule der Künste Bern
Forschung
Institut Interpretation
Fellerstrasse 11
3027 Bern

hkb.bfh.ch/interpretation
www.hkb-interpretation.ch
thilo.hirsch@hkb.bfh.ch

FN-SNF
SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

Vom Erwecken des musikalischen Ausdrucks im Instrumentalunterricht – ein Dissertationsprojekt

Andrea Ferretti, Hochschule der Künste Bern¹

DOI: [10.36950/sjm.39.15](https://doi.org/10.36950/sjm.39.15)

Zusammenfassung

Der musikalische Ausdruck im Sinne der Kommunikation von Gefühlen ist zentraler Bestandteil der Ausführung von Musik.² Wie der musikalische Ausdruck in den Instrumentalunterricht mit jungen Lernenden eingebunden wird, ist aber noch nicht vertieft erforscht.³ Im hier vorgestellten Dissertationsprojekt wird mit einem empirisch-qualitativen Forschungsansatz untersucht, wie der musikalische Ausdruck im deutschsprachigen Raum verortet ist und mit welchen Methoden dieser im Instrumentalunterricht bei jungen Lernenden gefördert wird. Im besten Falle sollen aus den Ergebnissen Implikationen für die Aus- und Weiterbildung von Instrumentalpädagog*innen abgeleitet werden können.

Einleitung mit Problemstellung und theoretischer Verortung

Im Instrumentalunterricht Spieltechnik zu fördern ist relativ einfach und stellt ein vielfach praktiziertes Element des Unterrichts dar. Demgegenüber wird musikalisch ausdrucksvolles Spiel als Begabung eingestuft, die Instrumentalschüler*innen entweder mitbringen oder nicht haben.⁴ Dass musikalischer Ausdruck genauso gefördert werden kann wie korrekte Haltung, schnelles Notenlesen und weitere technische Aspekte des Musizierens, wird oft vernachlässigt.⁵ Wie der musikalische Ausdruck im Instrumentalunterricht auf professioneller und semi-professioneller Ebene gefördert wird, untersuchten Forschende im skandinavischen und englischsprachigen Raum.

In einer Studie wurden Instrumentallehrende mit Fragebogen nach der Definition und Vermittlung von musikalischem Ausdruck befragt.⁶ Die Resultate zeigen, dass Ausdrucksstärke als Hauptmerkmal eines Auftritts eingestuft wird und die Mehrheit der befragten Lehrpersonen diese als Kommunikation von Emotionen beschreiben. Dabei sind die Modellmethode sowie verbale Anleitungen die meistverwendeten Ansätze, um Ausdrucksstärke zu lehren. Im Bereich der Musikpsychologie wurde die Ausdrucksfähigkeit im Sinne der Kommunikation von Gefühlen vertieft erforscht.⁷ Dafür wurden Modelle zur Messung der Emotionen entwickelt und Faktoren untersucht, die die Ausdrucksstärke in musikalischen Performances beeinflussen. Im Kapitel „Music Education“ des *Handbook of Music and Emotion* werden unterschiedlichste Studien zusammengefasst, die Methoden zur Vermittlung von musikalischem Ausdruck untersuchen. Folgende Strategien werden genannt: „metaphor, verbal

1 Email Adresse der Autorin: andrea.ferretti@hkb.bfh.ch.

2 HALLAM 2010.

3 MEISSNER 2021.

4 SLOBODA 1996.

5 JUSLIN et al. 2006; WOODY 1999.

6 LAUKKA 2004.

7 JUSLIN 2003.



instructions, listening, teacher modelling.“⁸ Meissner kommt in ihren Untersuchungen zur Vermittlung von musikalischem Ausdruck bei jungen Instrumentallernenden zum Schluss, dass „dialogic teaching“⁹ ein wichtiger Ansatz ist, um die musikalische Ausdrucksstärke zu fördern.

Problemstellung und Forschungsfragen

Im deutschsprachigen Raum wird die Förderung des musikalischen Ausdrucks im Instrumentalunterricht ab der Anfänger*innenstufe als wichtig eingestuft, jedoch gibt es kein Konzept, das den musikalischen Ausdruck sowie dessen Vermittlung erfasst. Daraus wurden für das Dissertationsprojekt folgende Fragestellungen abgeleitet: Wie definieren Expert*innen ausdrucksvolles Spiel? Wie oder woran erkennen Expert*innen musikalische Ausdrucksfähigkeit bzw. wie wird diese bewertet? Mit welchen Mitteln und Methoden fördern Lehrpersonen im Instrumentalunterricht ausdrucksvolles Spiel? Wie soll Instrumentalunterricht aufgebaut sein, damit musikalisch ausdrucksvolles Spiel der Lernenden ermöglicht wird?

Methodisches Vorgehen

Die theoretisch fundierte, qualitativ empirische Herangehensweise orientiert sich an der fokussierten Ethnographie.¹⁰ Im Zentrum steht die Video-Interaktionsanalyse¹¹ des Instrumentalunterrichts, zudem wurden zur Vertiefung des Hintergrundwissens verschiedene Interviews geführt. Für alle Ansätze wurden die Kategoriensysteme induktiv erschlossen sowie deduktiv aus der bestehenden Theorie abgeleitet. In einem ersten Schritt wurden mit sechs Expert*innen (3 Männer und 3 Frauen im Alter von 38–62 Jahren mit einer Unterrichtserfahrung von 18–40 Jahren) qualitative Leitfadeninterviews mit „deutungswissensorientierter Funktion“¹² geführt. Die Daten wurden transkribiert und mit der computerunterstützten (MAXQDA), inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse analysiert.¹³ Anschliessend folgte die Video-Interaktionsanalyse von sieben Lektionen Instrumentalunterricht. Der Unterricht von drei verschiedenen Lehrpersonen (28–56 Jahre alt, 6–34 Jahre Unterrichtserfahrung) mit sieben Schüler*innen (7–11 Jahren) auf den Instrumenten Saxophon, Klavier und Cello wurde untersucht. Um die längerfristige Unterrichtsplanung sowie handlungsleitende Denkweise der Unterrichtenden mit einbeziehen zu können, wurde mit einer Lehrperson nach den videographierten Unterrichtslektionen ein Video-Stimulated Recall Interview durchgeführt.¹⁴

Erste Ergebnisse

Die Definition und Bewertung musikalischen Ausdrucks fällt auch Expert*innen sehr schwer, und sie berufen sich oft auf individuelle Erfahrungswerte und emotionale Momentaufnahmen. Es existieren keine bewussten Konzepte, der musikalische Ausdruck wird oft gleichgesetzt mit Gestaltungswillen oder einem lebendigen Vortrag.

Ja wirklich, ich weiss gar nicht, was ist musikalisch. Wo beginnt das und wo hört es auf. Das ist ein grosser Begriff. Und auch, wie wird das gemessen in Stufenprüfungen in Wettbewerben. Das wird sicher jeder anders ... das finde ich spannend. Da muss ich mir noch ein paar Gedanken machen dazu.¹⁵

8 HALLAM 2010: 800–801.

9 MEISSNER 2021: 10.

10 KNOBLAUCH 2001; TUMA et al. 2013.

11 TUMA 2018.

12 BOGNER 2014: 18.

13 MAYRING 2015.

14 SCHNEIDER-BINKL 2018.

15 EXPERT*IN 2 2018.

Die Expert*innen stufen eine Performance dann als ausdrucksvoll ein, wenn sie sich während eines Auftritts emotional angesprochen fühlen, dieser überzeugend gewirkt hat und/oder die Vortragenden während des Spiels in einen Flow-ähnlichen Zustand kommen. Im Weiteren wird die eigene Musikalität als Voraussetzung genannt, um diese bei anderen erkennen zu können.

Wenn der musikalische Ausdruck, der Gestaltungswille vorhanden ist, dann springt auch der Funke.¹⁶

Zentral für die Förderung des musikalischen Ausdrucks wird die Beziehung zwischen Lehrperson und Lernenden eingestuft. Vertrauensvoll, positiv und lernfördernd werden als hilfreiche Attribute genannt, wenn den Lernenden zu viel Verantwortung übergeben wird oder die Lehrperson oft einschränkend wirkt, wird dies als hinderlich eingestuft. In den Ergebnissen der Interviews wie auch der Videoanalysen zeigt sich, wie wichtig die Vorbildfunktion der Lehrperson ist. Um musikalischen Ausdruck der Lernenden zu unterstützen und entwickeln, spielt sie oft vor bzw. mit und zeigt unterschiedliche Varianten von ausdrucksvollem Spiel. Als weitere Methoden konnten neben dem Vorspielen und vielem gemeinsamen Musizieren insbesondere die Improvisation und der Einbezug von Gefühlen der Lernenden aus ihrem aktuellen Alltag identifiziert werden.

Indem man [gemeint ist die Lehrperson] extrem viel vorspielt. Und dass sie mitspielt, dass sie zeigt.¹⁷

Ich glaube der Ausdruck, da geht es schon sehr oft um das Nachmachen oder ‚das gefällt mir, das gefällt mir nicht‘. Ja, vor allem auf dieser Stufe Kind.¹⁸

Nicht immer nur sagen, wie etwas geht, sondern auch Freiräume lassen, damit sich etwas entfalten kann. Aber auch Vorleben und Vorspielen. Das, denke ich, sind die wichtigsten Eckpfeiler.¹⁹

Unterricht, der viel Zeit zum Durchspielen, gemeinsamen Musizieren und Vorspielen lässt, scheint auf jeglichen Alters- und Niveaustufen besonders förderlich zu sein. Die Arbeit am musikalischen Ausdruck ist dabei ein wiederkehrendes Merkmal aufeinanderfolgender Lektionen. Innerhalb einer Lektion kann der musikalische Ausdruck singulär oder aufbauend über mehrere Lektionsteile im Zentrum stehen.

Diskussion und Ausblick

Auffallend ist, dass der Lehrperson als Vorbild sowie der Beziehung zwischen den Interagierenden viel Wert im Zusammenhang mit der Förderung des musikalischen Ausdrucks beigemessen wird. Die verschiedenen verwendeten Ansätze zur Vermittlung von musikalischem Ausdruck haben gemeinsam, dass sie von einer pädagogischen Haltung des „Zutrauens“²⁰ und „pädagogischen Haltens“²¹ geprägt sind. Zudem verfügen die Lehrpersonen über eine hohe diagnostische Kompetenz und können dadurch auf die Lernenden angepasste Lernprozesse anregen. Die Auswertung der verschiedenen Analysen ist noch nicht abgeschlossen. Im nächsten Schritt werden die einzelnen Ergebnisse aus den Videoanalysen auf weitere verbindende Elemente hin untersucht. Zudem werden die verschiedenen Analysen trianguliert, um einen umfassenden Einblick auf die unterschiedlichen Methoden zur Vermittlung des musikalischen Ausdrucks zu erhalten.

16 EXPERT*IN 1 2018.

17 EXPERT*IN 1 2018.

18 EXPERT*IN 3 2018.

19 EXPERT*IN 2 2018.

20 OSER 1996: 773.

21 SPYCHIGER 2019: 195.



Bibliographie

- BOGNER, Alexander, LITTIG, Beate und MENZ, Wolfgang (2014): *Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung*, Wiesbaden: Springer VS, <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-531-19416-5> [04.11.2022].
- DINKELAKER, Jörg und HERRLE, Matthias (2009): *Erziehungswissenschaftliche Videographie. Eine Einführung*, Wiesbaden: Springer VS.
- EXPERT*IN 1–3 (2018): Persönliche Interviews geführt von Andrea Ferretti, Audioaufnahmen, Bern, 04.12.2018.
- GLÄSER, Jochen und LAUDEL, Grit (2010): *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*, 4. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag.
- HALLAM, Susan (2010): „Music Education. The Role of Affect“, in: *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, hrsg. von Patric N. Juslin und John A. Sloboda, Oxford u. New York: Oxford University Press, 798–801.
- JUSLIN, Patric N., KARLSSON, Jessika, LINDSTRÖM, Erik, FRIBERG, Anders, SCHOONDERWALDT, Erwin (2006): „Play It Again With Feeling. Computer Feedback in Musical Communication of Emotions“, in: *Journal of Experimental Psychology: Applied* 12/2, 79–95.
- JUSLIN, Patric N. (2003): „Five Facets of Musical Expression. A Psychologist’s Perspective on Music Performance“, in: *Psychology of Music* 31/3, 273–302.
- KNOBLAUCH, Hubert (2001): „Fokussierte Ethnographie. Soziologie, Ethnologie und die neue Welle der Ethnographie“, in: *Sozialer Sinn* 2/1, 123–141, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-6930> [04.11.2022].
- LAUKKA, Petri (2004): „Instrumental Music Teachers’ Views on Expressivity. A Report from Music Conservatoires“, in: *Music Education Research* 6/1, 45–56.
- MAYRING, Philipp (2015): *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, 12. überarb. Aufl., Weinheim u. Basel: Beltz.
- MEISSNER, Henrique (2021): „Theoretical Framework for Facilitating Young Musicians’ Learning of Expressive Performance“, in: *Frontiers in Psychology* 11, 1–21, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.584171/full> [04.11.2022].
- OSER, Fritz (1996): „Zu-Mutung. Eine basale pädagogische Handlungsstruktur“, in: *Bildung und Erziehung an der Schwelle zum dritten Jahrtausend. Multidisziplinäre Aspekte, Analysen, Positionen, Perspektiven*, Studienausg., 2. Aufl., hrsg. von Norbert Seibert und Helmut J. Serve, Marquartstein: PimS-Verlag, 773–800.
- SCHNEIDER-BINKL, Sabine (2018): „Video-Stimulated Recall Interviews als methodischer Ansatz für die qualitative Unterrichtsforschung im Fach Musik“, in: *Beiträge empirischer Musikforschung* 9, 1–20, <https://www.b-em.info/index.php/ojs/article/view/150> [04.11.2022].
- SLOBODA, John A. (1996): „The Acquisition of Musical Performance Expertise. Deconstructing the ‚Talent‘ Account of Individual Differences in Musical Expressivity“, in: *The Road to Excellence. The Acquisition of Expert Performance in the Arts and Sciences, Sports, and Games*, hrsg. von K. Andres Ericsson, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 107–126.

- SPYCHIGER, Maria (2019): „Rhythmisch-musikalisches Lernen im Lichte des Konzepts der Koordination“, in: *Rhythmik – Musik und Bewegung. Transdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. von Marianne Steffen-Wittek, Dorothea Weise und Dierk Zaiser, Bielefeld: transcript, 195–216.
- TUMA, René (2018): „Video-Interaktionsanalyse. Zur Feinauswertung von videographisch erhobenen Daten“, in: *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, hrsg. von Christine Moritz und Michael Corsten, Wiesbaden: Springer VS, 423–444, <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-658-15894-1?page=2#toc> [04.11.2022].
- TUMA, René, SCHNETTLER, Bernd und KNOBLAUCH, Hubert (2013): *Videographie. Einführung in die interpretative Videoanalyse sozialer Situationen*, Wiesbaden: Springer VS, <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-531-18732-7> [04.11.2022].
- WOODY, Robert H. (1999): „The Relationship between Explicit Planning and Expressive Performance of Dynamic Variations in an Aural Modeling Task“, in: *Journal of Research in Music Education* 47/4, 331–342.

Dissertationsprojekt: Unterschiedliche Dimensionen der kindlichen Beurteilung von Musik und deren Beeinflussung durch Kontextualisierung

Daniel Hildebrand, Universität Bern¹

DOI: [10.36950/sjm.39.16](https://doi.org/10.36950/sjm.39.16)

Bei Kindern das Interesse für ein breites Spektrum verschiedenartiger Musik zu wecken, ist ein musikpädagogisches Ziel, das in den meisten Lehrplänen verankert ist. Um dieses Ziel zu erreichen, muss der Umstand beachtet werden, dass das Interesse von Kindern für ihnen unbekannte Musik stark von ihrem Alter abhängt. Verschiedene Studien² kommen zum Schluss, dass Kinder mit zunehmendem Alter Popmusik präferieren und gegenüber unbekannter Musik eine ablehnende Haltung entwickeln. Die sogenannte Offenohrigkeit ist bei älteren Grundschulkindern demnach tiefer als bei Kindergartenkindern. Bei diesen Erhebungen mittels klingender Fragebögen wurde jeweils mit einer eindimensionalen Skala wie z. B. mit einer Smiley-Skala gemessen.³ Im Jahr 2011 hat Christoph Louven⁴ zusätzlich zu solch einer eindimensionalen Präferenz-Skala gemessen, wie lange sich Kinder freiwillig bestimmte Musikbeispiele anhören und hat so erstmals Offenheit nicht mit Präferenz gleichgesetzt. Er schliesst aus seiner Studie entgegen den anderen Studien, dass die Kinder im Verlauf ihrer Entwicklung unverändert offenohrig bleiben. Die beiden Dimensionen Präferenz und freiwillige Hördauer ergaben gemäss Louven erstaunlicherweise keine global signifikante Korrelation.

Die Differenzierung des Werturteils in mehrere Dimensionen ist nicht neu. Schon im Jahr 1987 beschreibt Klaus-Ernst Behne ein Modell zur Erklärung jugendlichen Hörverhaltens, das in drei Urteils-ebenen auffächert: Ein Sachurteil, das die handwerkliche Anerkennung ausdrückt, ein Man-Urteil, das die soziale Geltung wertet und ein Ich-Urteil, das das persönliche Gefallen des Einzelnen ausdrückt.⁵ Eine Differenzierung in verschiedene Dimensionen fand auch bei Marik Roos statt. Ihm gelang es im Jahr 2019 anhand einer Faktorenanalyse acht trennscharfe und reliable Items zu extrahieren, welche die Motive, ein positives Werturteil über die Musik zu fällen, in zwei Dimensionen (distanziertes und involviertes Urteil) beschreiben. Diese Items wurden allerdings für Erwachsene entwickelt. Die meisten Offenohrigkeitsstudien legen nahe, dass bei der zunehmenden Entwicklung des Kindes eine Veränderung im Werturteil von Musik stattfindet. Auch Michael Parsons beschreibt in seinem Modell aus dem Jahr 1987 verschiedene Stufen der Entwicklung des ästhetischen Urteils. Er unterscheidet dabei unter anderen objektive und subjektive Anteile des Urteils. Sein Modell bezieht sich allerdings nicht spezifisch auf die Musik, sondern auf ästhetisches Wahrnehmen im Allgemeinen.⁶

Diese Dissertation mit dem Titel „Unterschiedliche Dimensionen der kindlichen Beurteilung von Musik und deren Beeinflussung durch Kontextualisierung“ soll unter anderem die Differenzierung der Werturteile über Musik von Schweizer Grundschulkindern ab 9 Jahren unter weiteren Aspekten untersuchen. Dabei spielt das Verständnis von Musik als solches eine entscheidende Rolle. Musik kann

¹ Email Adresse des Autors: daniel.hildebrand@phzg.ch.

² HARGREAVES 1982; GEMBRIS und SCHELLBERG 2007; KOPIEZ und KOBENBRING 2006; KOPIEZ und LEHMANN 2008.

³ GEMBRIS und SCHELLBERG 2007: 75.

⁴ LOUVEN 2011: 278.

⁵ BEHNE 1987: 225.

⁶ PARSONS 1987: 20.



Selbstaussdruck sein und Geräuschtapete, Schulfach und Freizeitspass, Gotteslob und Spiel mit dem Bösen oder Quelle des subjektiven Vergnügens und des nachbarschaftlichen Rechtstreits. So wie die Funktionen und Erscheinungsformen unterscheiden sich auch die Perspektiven, die zu unterschiedlichen Bewertungskategorien führen. Im Bereich der populären Musik widersprechen die Kriterien zur Beurteilung von Handwerk und Ästhetik häufig tradierten Normen. Stattdessen ist die Funktionalität wie z. B. die Tanzbarkeit zentral.⁷

Aufgrund dieser Überlegungen sollen musikpädagogische Zielsetzungen reflektiert werden: Ist eine Offenheit gegenüber möglichst vielen musikalischen Richtungen aus pädagogischer Sicht erstrebenswerter als das mündige Entwickeln einer engefassten musikalischen Präferenz? Ist es das Ziel, einen historischen Kanon abendländischer Kunstmusik, der häufig an Vorstellungen von Zweckfreiheit, Autonomie, Virtuosität oder Authentizität gekoppelt ist, zu vermitteln, oder sollte Musik gar nicht mehr als rein klangliches Geschehen, sondern als Funktion verstanden werden, um ihre Attraktivität und ihre Wirkung besser zu erfassen?⁸ Aus der Musikpädagogik sind beispielsweise Geschichtenvertonungen bekannt. Bei diesen kreativen Prozessen kann beobachtet werden, dass Kinder oft differenzierte Urteile fällen und dabei unterschiedliche Dimensionen in den Werturteilen verwenden, die weit über die reine Präferenz oder Offenheit hinausgehen. Die beabsichtigte Funktion der Musik bleibt dabei ein entscheidender Faktor für das Werturteil. Es kann folglich argumentiert werden, dass eine Kontextualisierung nötig ist, um die Funktion unbekannter Musik zu erschliessen, und dass erst die Kenntnis der Funktion eine sinnvolle Beurteilung der Musik erlaubt.

Folgendes Beispiel soll diese Überlegungen erläutern: Wenn einem Kind Jimi Hendrix' Interpretation der US-Nationalhymne in Woodstock 1969 abgespielt wird, die mittels innovativer Spieltechniken Sirenen, Schreie sowie Bombenabwürfe imitiert und als Kriegsprotest intendiert ist, so wird das Kind das Musikstück ohne Kontextualisierung vermutlich nicht adäquat verstehen können und kein Gefallen daran finden. Daraus leite ich folgende These ab: Verständnis für ein Musikstück, das durch Kontextualisierung entsteht, erhöht die Wertschätzung dafür und ist Bedingung für ein sinnvolles sowie differenziertes ästhetisches Urteil. Für mein Dissertationsprojekt ergeben sich daraus folgende Fragestellungen:

- Welche Differenzierungen in den kindlichen Urteilen sind in dem gemäss verschiedenen Offenohrigkeitsstudien kritischen Alter ab 9 Jahren möglich?
- Welchen Einfluss hat die Kontextualisierung auf die unterschiedlichen Dimensionen der kindlichen Beurteilung von Musik?

Neben einer Beantwortung der Fragen durch bestehende Forschungsergebnisse soll eine eigene empirische Untersuchung stattfinden. Durch eine qualitative Vorstudie mit Kindern im Alter von 10 bis 11 Jahren werden Items und Skalen entwickelt, die Eingang in einen klingenden Fragebogen finden. Dieser Fragebogen soll mögliche Differenzierungen erheben, beispielsweise in Anlehnung an die Dimensionen „Sach-, Man- und Ich-Urteil“ nach Behnes Modell aus dem Jahre 1987. In einem nächsten Schritt wird die Auswirkung von Kontextualisierung der Musikbeispiele auf die Werturteile untersucht: Eine Gruppe der Untersuchungsteilnehmer*innen hört Musikbeispiele mit vorgängiger Kontextualisierung in Form von gesprochenem Text und die andere Gruppe hört die gleichen Musikbeispiele ohne Kontextualisierung.

Es ist nicht das Ziel, die Untersuchungsteilnehmer*innen in unterschiedliche Hörer*innentypen zu kategorisieren, sondern sie zu differenzierten ästhetischen Urteilen in verschiedenen Dimensionen anzuregen. Wenn die Studie zeigen kann, dass eine solche Differenzierung möglich ist, dann können die negativen eindimensionalen Präferenzurteile der oben genannten Studien zur Offenohrigkeit relativiert werden. Das heisst, wenn individuelle musikalische Präferenzen von Schülerinnen und Schüler nicht zwin-

7 HORNBERGER 2017: 19.

8 HORNBERGER 2017: 25.

gend zur Folge haben, dass Musik, die davon abweicht, vollumfänglich abgelehnt wird, dann können daraus Schlüsse auf die Motivationsförderung und die Förderung der Hörkompetenz im Allgemeinen gezogen werden. Sollte die Beeinflussung der Musikbeispiele durch erläuternde Kontextualisierungen einen signifikanten Effekt auf eine oder mehrere Dimensionen der Beurteilungen zeigen, ermöglicht dies weitere hörpsychologische Erkenntnisse zu gewinnen und das oben beschriebene Verständnis von Musik, das ihrer Funktion einen hohen Stellenwert beimisst, zu überprüfen. Durch die kombinierten Erkenntnisse über die unterschiedlichen Dimensionen der ästhetischen Urteile und den Einfluss der Kontextualisierung können Empfehlungen für den Musikunterricht abgeleitet und gezielt Materialien für den Musikunterricht sowie für außerschulische Musikvermittlung erstellt werden.

Bibliographie

- BEHNE, Klaus-Ernst (1987): „Urteile und Vorurteile. Die Alltagsmusiktheorien jugendlicher Hörer“, in: *Psychologische Grundlagen des Musiklernens* (= Handbuch der Musikpädagogik 4), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Kassel: Bärenreiter, 225.
- GEMBRIS, Heiner und SCHELLBERG, Gabriele (2007): „Die Offenohrigkeit und ihr Verschwinden bei Kindern im Grundschulalter“, in: *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 19, 71–92.
- HARGREAVES, David J. (1982): „The Development of Aesthetic Reactions to Music“, in: *Psychology of Music* 10 (Special issue): 51–54.
- HORNBERGER, Barbara (2017): „Musik – Kultur – Pädagogik. Kulturwissenschaftliche Fragen und Perspektiven“, in: *Musikpädagogik und Kulturwissenschaft / Music and Cultural Studies* (= Musikpädagogische Forschung / Research in Music Education 38), hrsg. von Alexander J. Cvetko und Christian Rolle, Münster u. a.: Waxmann, 19–36.
- KOPIEZ, Reinhard und LEHMANN, Marco (2008): „The ‚Open-Earedness‘ Hypothesis and the Development of Age-Related Aesthetic Reactions to Music in Elementary School Children“, in: *British Journal of Music Education* 25/2, 121–138.
- KOPIEZ, Reinhard und KOBENBRING, Marco (2006): „Die Altersabhängigkeit des Musikgeschmacks: Neue Ergebnisse zur Hypothese der ‚Offenohrigkeit‘ (open earedness)“, in: *Musik und Emotion: Abstracts der 22. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, hrsg. von Claudia Spahn, Freiburg: DGM, 39–40.
- LOUVEN, Christoph und RITTER, Aileen (2012): „Hargreaves‘ ‚Offenohrigkeit‘ – Ein neues, softwarebasiertes Forschungsdesign“, in: *Musikpädagogisches Handeln. Begriffe, Erscheinungsformen, politische Dimensionen*, hrsg. von Jens Knigge und Anne Niessen, Essen: Die Blaue Eule, 278.
- PARSONS, Michael J. (1987): *How We Understand Art. A Cognitive Developmental Account of Aesthetic Experience*, New York: Cambridge University Press, 20–27.

Compte-rendu de colloque

Transnational Networks of Operetta in Early Unified and Fin de Siècle Italy

Guillaume Castella, Université de Berne¹

DOI: [10.36950/sjm.39.17](https://doi.org/10.36950/sjm.39.17)

Du 14 au 16 septembre 2022 s'est tenu à l'Université de Berne un colloque soulevant des questions essentielles quant au développement de l'opérette en Italie. Cet échange constitue une étape majeure du projet de recherche « Entre grandeur et dérision : l'évolution de la dramaturgie musicale dans l'Italie unifiée »² financé par le Fonds National Suisse.³ Sous la direction d'Anselm Gerhard, et portée par Guillaume Castella et Laura Moeckli, cette recherche a pour but de soulever les enjeux entourant l'opéra comique dans la nouvelle Italie unifiée. Si *Falstaff* est vu par l'historiographie moderne comme une « Vénus anadyomène »⁴ émergeant ex nihilo du répertoire italien, l'*opera buffa* occupe pourtant une place notable dans la réflexion esthétique et identitaire de la presse musicale de la seconde moitié de l'*Ottocento*. Cette focalisation sur le genre comique nous confronte notamment à l'émergence de l'*operetta*, que les études modernes ont réduite à la diffusion dans la Péninsule des œuvres d'Offenbach, d'Hervé et de Lecocq.⁵ Ce colloque nous a permis de reconsidérer les enjeux historiques et musicologiques du développement d'un genre dit « mineur ». Un panel d'intervenants internationaux a échangé sur des questions telles que la définition du genre de l'opérette ainsi que sur la valeur heuristique du terme ; la place de l'opérette dans la presse musicale ; son rôle dans le développement de l'édition musicale de l'Italie libérale ; la cartographie de sa diffusion ; et les échanges nationaux et transnationaux de ses acteurs et interprètes.

En tant que pionnier de la démarche historique transnationale, il revenait à Axel Körner de synthétiser les réflexions des trois journées de conférence. Körner a notamment mis en valeur l'importance du concept « d'italianità » dans la construction culturelle du XIX^e siècle :

While a long tradition of scholarship accepts that music, and opera in particular, played a fundamental role in articulating Italian identity, the possible implications of the transnational movement of people, goods and ideas for notions of *italianità* have been largely overlooked, ignoring a significant dimension of the nineteenth-century music industry as well as of related cultural debates.⁶

En effet, le genre de l'opérette tel que les lieux-communs idéologiques de la critique musicale le définissent – à savoir « l'émanation la plus caractéristique de ce peuple parisien qui est né pour la caricature et pour la joie »⁷ – entre immédiatement en dialogue avec le concept d'*italianité*. Les conclusions apportées par Körner peuvent être résumées en quatre points majeurs. Premièrement, la musicologie et l'histoire doivent reconsidérer la période de l'Italie libérale, dans l'ombre des deux grands centres

1 Adresse courriel de l'auteur : guillaume.castella@unibe.ch.

2 Pour un résumé plus approfondi du contenu scientifique de ce projet de recherche nous vous renvoyons à https://www.musik.unibe.ch/forschung/forschungsprojekte/index_ger.html.

3 Outre le Fonds National Suisse, le colloque « Transnational Networks of Operetta in Early Unified and Fin de Siècle Italy » a obtenu le soutien de la Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften.

4 Cette image évocatrice fut utilisée en introduction du colloque par Anselm Gerhard.

5 Nous nous référons ici aux publications suivantes : OLIVA 2020 ; DE LUCCA 2019 ; SORBA 2006.

6 KÖRNER et KÜHL 2022: 11

7 « l'emanazione più caratteristica di quel popolo parigino che è nato per la caricatura e per la gioia », GHISLANZONI 1866: 89.

d'intérêt historique que sont le Risorgimento et l'Italie fasciste. Deuxièmement, l'affirmation de la culture italienne, dans la réflexion identitaire de cette période, passe systématiquement par la confrontation à ce qui provient – ou proviendrait – de l'étranger. Les *Italian studies* réduisent très souvent l'Italie à certains clichés qui résultent de cette construction identitaire par un rejet de l'autre. Troisièmement, en raison du manque de sources imprimées et manuscrites, l'analyse historique d'un genre comme l'opérette nous oblige à nous émanciper des sources philologiques en accordant une plus grande place aux processus de réception, par essence, transnationaux. Quatrièmement, si le colloque a révélé les écueils d'une approche nationale, il a également confirmé que le morcèlement hétéroclite de l'Italie « unifiée » nous oblige à considérer la culture et les traditions locales ainsi que les rapports entre la périphérie et les centres urbains.

Ces conclusions résultent d'un échange de trois jours durant lesquels quinze présentations ont nourri une réflexion commune. Les présentations de Ruben Vernazza (Università degli Studi di Palermo) et de Guillaume Castella (Universität Bern) ont remis en question la définition du terme « opérette » à travers l'étude des cas respectifs de « l'opérettisation » de *La Figlia del reggimento* de Donizetti en Italie, et de la réception parisienne d'*Une folie à Rome* de Federico Ricci. Ces études ont montré que, malgré la franche opposition entre *opera buffa* et opérette affirmée dans la presse musicale, leur proximité esthétique ne nous permet pas d'établir une frontière viable entre les deux genres. Ces présentations ont illustré les limites du concept « d'opérette » et de son sous-entendu minoratif.⁸ Poursuivant ce questionnement transgénérique, Riccardo Pecci (Centro Studi Giacomo Puccini, Lucca) a mis en avant le lien entre *operetta* et *opera* en comparant *Madama Butterfly* de Puccini, Illica et Giacosa et *The geisha* de Owen Hall, Harry Greenbank et Sidney Jones dans les premières années du XX^e siècle. *The geisha*, qui connut en Italie une réception riche, montre des parentés poétiques, thématiques et musicales avec l'opéra de Puccini, appuyant l'idée d'une attirance entre deux genres qui, par définition, se répulsent.

Transcendant la dimension esthétique et dramaturgique, Émilien Rouvier (Università degli Studi di Trieste) et Alessandra Palidda (Oxford Brookes University) se sont concentrés sur les questions d'édition musicale. Rouvier a montré l'importance des réglementations franco-italiennes concernant les droits d'auteur dans l'acquisition du répertoire par les éditeurs italiens. Les contrefaçons ont alors permis de contourner certains monopoles éditoriaux ; monopoles éditoriaux dont Palidda a exposé les ressorts en se focalisant sur la stratégie éditoriale de l'éditeur Sonzogno. Profitant du développement économique de l'Italie libérale, Sonzogno a investi dans l'acquisition ogresque des droits d'édition et de production de l'opérette française au nom d'une ligne éditoriale « démocratique » en opposition à ses concurrents, les maisons Ricordi et Lucca.

Laura Moeckli (Universität Bern), Bianca De Mario (Università degli Studi di Milano) et Elena Oliva (Università degli Studi di Firenze) ont questionné le genre de l'opérette à partir de la pratique de consommation urbaine, des espaces scéniques ainsi que des acteurs de la production. Oliva s'est concentrée sur la figure d'Anna Judic, dont la carrière internationale est intimement liée à la diffusion de l'opérette en Italie. Elle l'associe au nouveau type de *diva* tel qu'il s'impose au XX^e siècle : une actrice aussi proche de la scène que du café-concert et du cinéma. De cette posture sera héritière la chanteuse Emma Vecla, dont les archives au Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia « Leonardo da Vinci » ont été présentées par Donatella Melini (Università degli Studi di Pavia) et Paola Redemagni (Museo Scienza e Tecnologia, Milano). De Mario a apporté un éclairage nouveau sur la production du Teatro Milanese dirigé par Cletto Arrighi, notamment en considérant le théâtre dans son espace géographique, mais également en présentant quelques exemples musicaux qui entrent en résonance avec une production très peu documentée. Moeckli a pour sa part soulevé la place essentielle de Fanny Sadowski dans la

8 Il serait dès lors plus convenable de souligner les limites de ce terme par une utilisation systématique des guillemets afin de préciser qu'il s'agit d'un terme relié à un simple idéal-type fondé sur des présupposés nationaux et des lieux-communs identitaires. Cependant, pour des raisons évidentes de lisibilité, nous contournerons par cette avertissement une pareille pédanterie.

diffusion de l'opérette viennoise à Naples, mettant en avant la singularité du contexte sociopolitique napolitain et le rapport académique de Naples à son histoire.

Cet exposé a également relevé certains enjeux des traductions d'opérette grâce à une comparaison des traductions napolitaine et milanaise de *Die Fledermaus*, respectivement des librettistes Enrico Golisciani et Antonio Scalvini. Livio Marcaletti (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) a approfondi ces questions en s'appuyant sur la version italienne de l'œuvre de Johann Strauss II, *Der lustige Krieg*. Outre les enjeux métriques et grammaticaux, la traduction d'une opérette consiste également en une transformation de l'humour relatif au jeu sur les double-sens, au travail sur les sonorités poétiques ainsi qu'aux références intertextuelles propres aux pratiques locales. *L'Oca del Cairo*, œuvre inachevée de Mozart, fut adapté à plusieurs reprises durant la deuxième moitié du XIX^e siècle afin d'entrer dans des types génériques nationaux. Karina Zybina (Paris-Lodron-Universität Salzburg) a retracé la diffusion internationale de l'œuvre en soulignant divers enjeux de ce transfert culturel. Emanuele d'Angelo (Accademia di Belle arti di Bari) a montré, pour sa part, la manière dont Boito est parvenu à se réapproprié l'humour de l'opéra-bouffe parisien dans sa traduction de l'opérette *Les cent vierges* de Lecoq, en l'enrichissant de références érudites et en transformant la parodie en réflexion métathéâtrale « aristophanique ».

Marco Ladd (University of Cambridge) et Ditlev Rindom (King's College London) ont ponctué ce tour d'horizon en proposant quelques perspectives quant au rôle de l'*operetta* dans l'histoire culturelle du début du XX^e siècle. En se focalisant sur le concept de « crise », Ladd a illustré la façon dont l'émergence des nouveaux divertissements urbains a été perçue comme une supplantation délétère de l'*operetta* en Italie. La notion de « crise », omniprésente dans la réflexion identitaire au début du XX^e siècle, est alors à comprendre comme une contradiction à l'*italianité*. Poursuivant cette réflexion, Rindom a souligné la manière dont l'*operetta*, en vertu de sa pratique sociale, a su rapidement s'adapter à l'émergence des nouveaux mass-médias et notamment du cinéma comme en témoigne l'exemple de *La duchessa di Hollywood* de Carlo Lombardo et Virgilio Ranzato (1930).

Ce colloque fut également l'occasion d'un concert organisé en collaboration avec Tanja Ariane Baumgartner de la Hochschule der Künste Bern (HKB). La soprano Lorène Quinodoz, la mezzo-soprano Phoebe Dinga, le ténor Xuena Liu et le baryton Gabriel De Jesus, accompagnés par la pianiste Monika Nágy, ont fait honneur à des extraits exclusifs d'*opera buffa* méconnus. Le concert a révélé un répertoire extravagant usant à l'excès de la virtuosité et outrepassant les normes connues de l'*opera buffa ante-Don Pasquale*. La juxtaposition de quelques traductions d'opérettes parisiennes et viennoises et des partitions écrites sur des livrets italiens révèle la proximité des genres et conforte la valeur heuristique de l'approche transnationale dans la considération esthétique, dramaturgique et culturelle du théâtre en musique comique de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Bibliographie

- DE LUCCA, Valeria (2019): « Operetta in Italy », dans *The Cambridge Companion to Operetta*, Anastasia Belina et Derek B. Scott, Cambridge: Cambridge University Press, 220–231.
- GHISLANZONI, Antonio (1866): « La Bella Elena ; operetta comica in tre atti ; musica di J. Offenbach », dans *Gazzetta musicale di Milano* 21/12, 17.06.1866, 89–92.
- KÖRNER, Axel et KÜHL, Paulo M. (2022): « Opera and *Italianità* in Transnational and Global Perspective: An Introduction », dans *Italian Opera in Global and Transnational Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*, éd. Axel Körner et Paulo M. Kühl, Cambridge: Cambridge University Press, 1–40.

OLIVA, Elena (2020): *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860–1890). Esordi, sistema produttivo e ricezione*, Lucca: Libreria Musicale Italiana.

SORBA, Carlotta (2006): « The Origins of the Entertainment Industry: the Operetta in Late Nineteenth-Century Italy », dans *Journal of Modern Italian Studies* 11/3, 282–302.

Conference Report

Symposium on South African Opera and Globalisation (1994–2022)

Abraham Marthinus Spies, University of Pretoria¹

DOI: [10.36950/sjm.39.18](https://doi.org/10.36950/sjm.39.18)

The *South African Opera and Globalisation (1994–2022)* symposium was held from 12 to 13 May 2022. The event was organized by Lena van der Hoven, professor of Music Theatre at the Institute of Musicology at the University of Bern, and hosted by the Young Scholars' Program of the Bavarian Academy of Sciences and Humanities. The symposium attracted papers presented by scholars and experts from around the globe, including South Africa, Nigeria, United Kingdom, and Canada. Discourse on the South African opera scene is sparse, making this symposium of great importance to the ongoing development of literature in this field. Opportunity was not only given to well established academics, but young researchers were strongly encouraged to take part.

The first day consisted of a panel discussion with the South African choreographer Jessica Nupen. This was a hybrid presentation taking place face-to-face and online. During this session, Nupen presented her recent Dance-Rap-Opera *The Nose* (2021), based on a short story by Nikolai Gogol. The opera was due to premiere in March 2020, but because of the outbreak of the COVID-19 pandemic it was postponed to October 2021. The opera was further hindered as the collaborating artists from South Africa could not travel to Germany due to global restrictions on travel. As a result, the opera evolved from being a live performance to a hybrid installation, with pre-recorded dance and singing performances accompanied by a live music ensemble.

The second day took place online and was divided into four different panels: 1) Opera productions in and outside of South Africa, 2) Mapping the working situation of South African opera singers, 3) The South African opera voice in discourse, and 4) Developments of the South African opera landscape. The first panel started with *Opera in Afrikaans, Again, or, Re-making a Genre in South Africa: The Cases of Poskantoor (2014) and Die Vertrek (2019)* presented by Melissa Gerber. In her paper, Gerber discussed the emergence of a new Afrikaans opera aesthetic during the last decade. She presented an analysis of the reception and critical evaluations of the two operas cited. Due to the historical use of the art-form as propaganda to legitimize an authoritarian regime, Gerber questioned the relevance of Afrikaans opera in the post-apartheid era and whether it can meaningfully engage with the current societal and political issues.

The second presentation during this panel, *Emerging from the Forest: Cape Town Opera's Pandemic Hänsel and Gretel*, took the form of an interview between Andrew Holden and the South African born director Alessandro Talevi now residing in Turin, Italy. Talevi expounded on his use of contemporary South African themes including poverty, child abuse and environmental degradation, in the design and staging of the opera. Furthermore, he discussed the social implications of giving canonical operas a South African inspired aesthetic and the place of South Africa's artists and productions in the global

¹ Author's email address: u11357895@tuks.co.za.

operatic market. The final paper in this panel was *Introducing Bhekizizwe: Models and Approaches for Creating New Opera in South Africa and Beyond* presented by Robert Fokkens. With *Bhekizizwe* the creators sought to explore a narrative and characters that are seldom seen on European operatic stages. Fokkens further highlighted that the creation of the opera was an exploration of the expressive and dramatic potential of opera, even when performed on a very small scale. The final structure of the opera was driven by creative, financial, and theatrical considerations resulting in a monodrama for solo baritone and five instruments, with the singer portraying several different characters throughout the work. This opera was presented as a model that can be adapted by future South African opera-makers in and beyond South Africa.

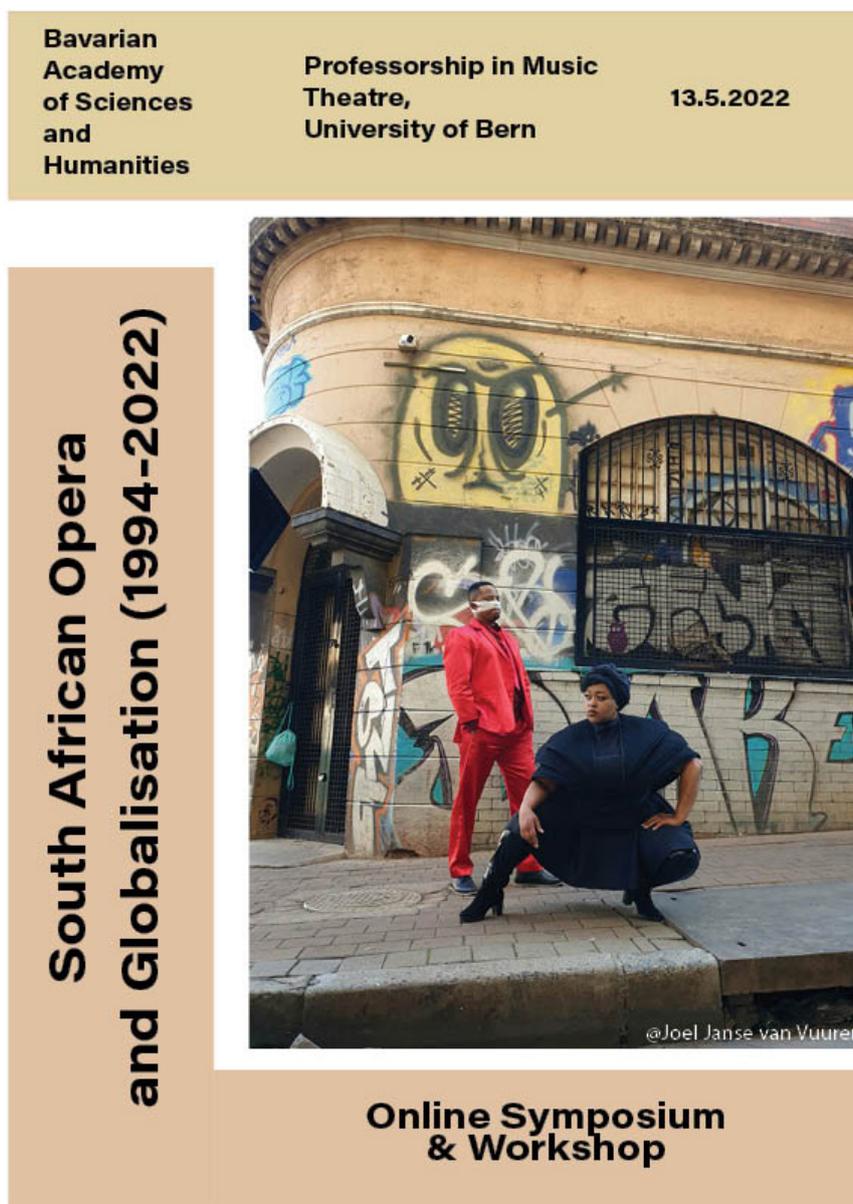


Fig. 1. Conference Poster South African Opera and Globalisation (1994–2022).

The next panel, focussing on the employment of South African opera singers, was presented by two young scholars namely Setsoane Jeannette Ntseki and Sakhiseni Joseph Yende. Ntseki presented the paper *Employment in the South African Opera Industry: In search of Constructive Models to Create Sustainable Job Opportunities for Opera Singers/Musicians* based on her master's dissertation. Ntseki examined the scarcity of local jobs for trained opera singers, and further explored the nature of employment provided by two opera companies in the Western Cape. She argued that many singers had to look outside the borders of South Africa to find employment within the opera sector, but that this was not a viable solution for everyone. In his paper *A Perspective of Young Opera Graduates on their Working Situation in South African Opera Industry*, Yende similarly investigated the unemployment of opera singers in the country, with emphasis on the personal perspectives of young opera graduates currently employed, as well as the perceived prospects of others who sought employment in the local market. Both papers presented during this panel illustrated that the lack of funding for opera has led to large scale closures of opera companies, which in turn leaves many opera performers and artists without any means of supporting themselves through employment within the sector they were trained for. Both studies inferred that the current funding structure for the arts needs restructuring.

The third panel debated the importance of the African Voice. Johann Buis presented *Midas Touch Voice Teacher: The Making of International Opera Superstars in Post-Apartheid South Africa*. This paper explored the exceptional accomplishments of the soprano and vocal pedagogue Virginia Davids. Most notable is her work with untutored singers, guiding her students' vocal technique, allowing them to ascend from the singing studio to the world's largest opera stages. Recent students of renown include Pretty Yende, Pumeza Matshikiza, and Masabane Cecilia Rangwanasha. Buis was followed by Joshua Tolulope David who read *More Than Voices: An Analysis of Vocal Models in Operatic Tradition in Africa*. David, a Nigerian national, is currently a doctoral student at the University of Toronto. In his paper he examined whether western operatic singing technique affects the authenticity of musical works in African languages, and whether there is a distinguishable 'authentic African voice' within this oeuvre. David argued that the voice should not be seen as an object of racialization or metaphorical vehicle for Africanization, but rather that the production of the voice is a nuanced interplay between the embodied and performative realization of a singer's personal narrative.

The final panel focussed on the development of the South African opera scene. Abraham Marthinus Spies opened this section with a reflection on collaborative engagements in his paper *The Gauteng Opera Scene 2012–2022: A Performer's Perspective*. His presentation showed that, in the absence of funding, the characteristics displayed by participants in the independent Gauteng opera scene include resilience, entrepreneurship, training, strong community involvement and collaboration with overseas companies on local productions. Lena van der Hoven in her paper *The COVID-19 Pandemic and the Pre-Existing Precarity of South Africa's Opera Scene*, highlighted the declining number of staged opera performances and dwindling audience numbers during the last two decades. This decline, however, predated the COVID-19 pandemic, with opera singers being necessitated to find employment outside of the arts to sustain a living in the years after the disbanding of the regional arts councils. In part, this is the reason why several opera companies were able to survive the economical aftermath of the pandemic, as many of these did not have any fulltime staff to support during this time. The long-term effects of the pandemic on the South African opera landscape remains to be seen. Donato Somma concluded this panel with *The Changing Appetites for Opera in Post-Apartheid South Africa*. Somma purported that although there is an increase in opera singers engaging themselves in entrepreneurial ventures, there remains a sparsity in funding, with government directing monetary resources into projects that service a broader segment of society. Most notable is the recent R 22,000,000.00 (€ 1,306,274.00) giant flag initiative.

During the question time after each paper, and the final open discussion, several questions were raised, resulting in a robust debate between presenters and fellow delegates. The first was the sparsity of documentation on opera performance after 1994, and the unwillingness of companies to share meaningful statistics. Validating information provided by opera companies is further exacerbated by the local media's lack of interest in the activities of independent opera scene. Secondly, a dialogue arose on the performance of opera in indigenous languages. It appeared that young performers had a predilection to perform European operatic repertoire over singing in their mother tongue. Why this bias exists and whether it is relevant to the operatic community at large will require further discourse. Lastly, in the analysis of new operas there is a disparity between creators and musicologists on conceptualizing what constitutes a work to be an opera, as there are blurred lines when it comes to classifying a composition as an opera, music theatre (Musiktheater), or musical theatre. Through further discussion it became clear that these issues are not specific to the opera landscape in South Africa but are relevant on a global scale. Endeavouring to answer these questions will no doubt result in valuable research that will enrich the literature on opera in South Africa.

Rezension

PAPIRO, Martina (Hrsg.) (2021): *Stimme – Instrument – Vokalität. Blicke auf dynamische Beziehungen in der Alten Musik* (= Basler Beiträge zur historischen Musikpraxis 41), Basel: Schwabe.

Greta Haenen, Hochschule für Künste Bremen¹

DOI: [10.36950/sjm.39.19](https://doi.org/10.36950/sjm.39.19)

Das Buch enthält Vorträge des Symposiums der Schola Cantorum Basiliensis *Stimme – Instrument – Vokalität. Die menschliche Stimme als instrumentales Vorbild. Ideal oder Klischee?*, das vom 24. bis 26. November 2016 stattfand, sowie zwei freie Beiträge, die unabhängig von der Thematik des Symposiums entstanden. Von diesen beiden Aufsätzen schliesst der von James Hankins zu „Vocal Music at Literary Banquets in the Italian Renaissance“ mehr oder weniger an das Symposiumsthema an. Hankins skizziert die humanistischen Versuche, an antike Symposien anzuschliessen und literarische Bankette für eine erlesene Schar von Gelehrten zu veranstalten. Sehr interessant ist dabei der Hinweis auf Francesco Filelfo's Anlehnung an die Schrift *De Musica* des Pseudo-Plutarch als dritter Teil des ersten Bandes seiner *Convivia Mediolanensia* (geschrieben um 1442/1444), der darauf aufmerksam macht, dass die Schrift des Pseudo-Plutarch schon ein gutes halbes Jahrhundert vor der ersten lateinischen Übersetzung (1507) von Carlo Valgulio rezipiert wurde. Hankins diskutiert zudem unterschiedliche Auffassungen zum Ablauf solcher Zusammenkünfte. Die Lektüre seines Aufsatzes, der die Zeit vom 15. Jahrhundert (Filelfo) bis zum frühen 16. Jahrhundert in den Blick nimmt, bereitet in sich selbst Freude. Es handelt sich um eine komprimierte und doch detailreiche philologische Annäherung an ein Thema, das für den Musikwissenschaftler einiges zum Nachdenken birgt: Dies belanget sowohl die Rolle der Musik an sich an als auch die Form, die ihr in einem solchen Rahmen zukommt.

Der zweite Aufsatz abseits des Generalthemas des Buchs, Arnaldo Morellis Ausführungen zum „Carlo G Manuscript“, ist ebenfalls eine sehr differenzierte philologische Arbeit. Morelli zeigt auf, dass die Handschrift nicht in Rom entstand, sondern für den Klostergebrauch in und um Bologna. Sehr wahrscheinlich war die Musik sogar für mehrere Bologneser Klöster gedacht. Die Möglichkeiten und Restriktionen für das Musizieren in Frauenklöstern Bolognas im 17. Jahrhundert werden in diesem Rahmen eingehend beleuchtet. Für den Bezug dieser Handschrift zu Repertoire und Besetzung dieser Klöster argumentiert Morelli zurecht, dass es hier eine eindeutige Zuordnung gibt. Aufgrund dieser Schlüsse schlägt er eine genauere Datierung der Handschrift vor; der Name des Verfassers der Handschrift, „Carlo Gra...“ muss aber weiter im Dunkeln bleiben. Doch weist Morelli darauf hin, dass es sich hier eher um einen noblen Dilettanten – mit weitläufigen Bezügen zur Oberschicht – als einen Berufsmusiker handeln muss, und schlägt vorsichtig einen Carlo Grati vor, der entsprechend hohe Funktionen in der Stadt bekleidete. Wie Hankins' Aufsatz ist auch Morellis Artikel ein Vorbild für eine philologische und quellenkundlich kritische Herangehensweise, die in der heutigen Literatur manchmal ein wenig auf der Strecke bleibt.

Der Grossteil des Buches besteht allerdings aus Texten, die für das oben erwähnte Symposium geschrieben wurden. Wichtiger Grundstein für die Beziehung Vokalität – Instrumentalität ist die *Imitatio Naturae*.

¹ Email Adresse der Autorin: G.Haenen@t-online.de.

Doch erst im Aufsatz von Johannes Menke („Vokal–instrumental? Kontrapunkt-konzepte im 16. Jahrhundert“) wird die Stimme als das dem Menschen von Gott gegebene primäre Instrument charakterisiert (S. 47). Dieses im Grunde Jahrhunderte lang gültige Konzept, wie die daraus resultierende mögliche Abstraktion von einer realen Menschenstimme, kommt manchmal ein wenig zu kurz. Aber Menkes Einschätzung von Rob C. Wegmans Urteil zur Kontrapunktpraxis lässt die Verbindung zur liturgischen Musik, die bei der Ablehnung des Kontrapunktstudiums um 1500 herum das wichtige Momentum war, einigermaßen aussen vor.² Klar ist aber, dass das Studium von Vokalmusik besonders der geistlichen Musik galt und dass im Falle der von Wegman erwähnten Vorurteile gegen die Mehrstimmigkeit das entsprechende Studium eingeschlossen wurde.

In der Publikation finden sich allerdings einige Ausführungen zur Verbindung von konkreter Vokalität und Instrumentalität – etwa bei Thomas Seedorfs „gran suonatore di violino in falsetto‘. Vokale Virtuosität und ihre Kritiker im 18. Jahrhundert“. In diesem bespricht er die Vogue für *solfeggi* im späteren 18. Jahrhundert (wobei ich nicht sicher bin, ob die Textlosigkeit dieser Werke eine Nähe zu Instrumentalität belegen *muss*). Neben Seedorfs Artikel ist der höchst informative Aufsatz von Jeanne Roudet in Zusammenarbeit mit Edoardo Torbianelli zu nennen. In diesem geht es um unterschiedliche Strategien auf dem Klavier im 19. Jahrhundert „vokal“ zu spielen. Klar wird, dass diese viel detaillierter waren als man auf dem ersten Blick glauben mag.

Weiterführende Beiträge zum Thema Affetto liefern Rebecca Cypess (zu Banchieris *Sampogna*), Martin Kirnbauer (zu Vicentinos *Arciorgano*) und Franco Piperno. Wesentlich ist für Letzteren vor allem das Literarische, dass das Musikalische in einen deutlichen Rahmen setzt (doch vermisse ich Marsilio Ficino ein wenig). Cypess geht auf die Mythologie zu Pan und Syrinx ein, verweist zudem auf die Rolle von Pan im theologischen Sinn, was die Wichtigkeit der *Sampogna* illustriert. Ausserdem macht sie auf Musikstücke aufmerksam, mit denen sich Banchieri eventuell auseinandergesetzt haben könnte. Aber auch sie hat keine definitive Lösung zur Verbindung der beiden identischen Abbildungen der *Sampogna* bei Banchieri. Dies wird wohl noch für einige Zeit ein Rätsel bleiben.

Hier und da kommt zudem die Frage nach der Gestik der Instrumentisten auf (Piperno und Dell’Antonio). Allerdings wird deren Praktikabilität als Konzept doch wenig hinterfragt.

Einleitende Worte steuerten Thomas Drescher und Sergio Durante bei. Anne Smith fragt nach Expressivität „via Modern Neurophysiology and Renaissance Didactic Methods“ und Claire Genewein meldet sich zu Textunterlegung als didaktisches Werkzeug der Instrumentalmusik zu Wort.

Alles in allem handelt es sich um eine empfehlenswerte Publikation. Bei manchen der Beiträge ist es aber sicher nicht falsch, die methodischen Herangehensweisen, die mangelnde Distanz zum Thema, den Umgang mit den Quellen und die musikalische Praktikabilität zu hinterfragen. Die Aufmachung ist in der Regel ansprechend und enthält gut gesetzte Notenbeispiele. Nur bei der Silbentrennung hätte man sich vielleicht besser nicht auf den Computer verlassen („Rousse-au“, S. 187, ist nur ein Beispiel von nicht ganz wenigen).

2 WEGMAN, Rob C. (2008): *The Crisis of Music in Early Modern Europe 1470–1530*, London: Routledge, sowie zum Unterricht auch ausführlich NIEMÖLLER, Klaus W. (1969): *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 54), Regensburg: Bosse.

Rezension

Martin Pensa (2021): „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte“. Gustav Mahlers Neunte Sinfonie, München: edition text+kritik.

Hans-Joachim Hinrichsen, Universität Zürich¹

DOI: [10.36950/sjm.39.20](https://doi.org/10.36950/sjm.39.20)

Mit der vorliegenden Monographie, einer Berner Dissertation, wird Mahlers letzte vollendete Symphonie einer erneuten Musterung unterzogen, die liebgewordene Klischees abzubauen versucht. Martin Pensa kann sich für diesen Versuch auf ein Bekenntnis Mahlers berufen, das dieser zu Beginn des Jahres 1909, also mitten in der Arbeit an der Neunten Symphonie, in einem Brief an Bruno Walter formulierte: „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte – bin so in Bewegung: ich würde mich manchmal gar nicht wundern, wenn ich plötzlich einen neuen Körper an mir bemerken würde (Wie Faust in der letzten Szene.)“ (S. 22). Der erste Satz dieses Zitats bildet den Titel des mit gut 220 Seiten Text und weiteren 30 Seiten Anhang nicht allzu umfangreichen Buchs. Das „neue Licht“, in dem Mahler 1909 „alles“ sehen wollte, lässt Pensa nun auf die in der Rezeption arg entstellte Neunte Symphonie fallen. Er ist nicht der Erste, der gegen die sentimentale Legende angehen will, mit der die Neunte als Schwanengesang und als Werk der auskomponierten Todesahnung gedeutet wurde. Ihr *fundamentum in re* fand diese Deutung stets darin, dass sich der erste Satz durchaus als Musik eines wehmütigen Abschiednehmens und das Finale entsprechend als buchstäbliches Ersterben und Verlöschen allen musikalischen Lebens auffassen lässt. Durch Mahlers Tod ist dem Werk dann rasch die Aura des Mysteriösen zugewachsen. Schon Adorno hatte den „Spätstil Beethovens“ in seinem gleichnamigen Essay durch die „Nähe zum Tode“ charakterisiert gesehen und damit eine regelrechte Spätwerk-Mythologie installiert. In solchem Licht entfalten letzte Werke (so etwa auch Bachs *Kunst der Fuge*, Schuberts *Winterreise*, Wagners *Parsifal* oder Tschaikowskys *Symphonie pathétique*) oft erst ihre ganze Wirkung – aber es ist nach Pensas Überzeugung eben ganz gewiss nicht das „neue Licht“, das Mahler meinte. Vor mehr als einem Vierteljahrhundert hat Vera Micznik die rührselige „Farewell Story of Mahler’s Ninth Symphony“ in einem beachtenswerten Aufsatz (*19th Century Music* 20/2, 1996) gegen den Strich gebürstet. Während sie aber in erster Linie ideologiekritisch argumentierte, also im Sprechen über die Neunte rezeptive Projektion und mutwillige Mystifikation entlarvte, will Pensa über dieses Resultat, das sein Ziel letztlich durch die Heimholung des Werks in das Reich der absoluten Musik erreichte, hinausgelangen. Es verhält sich, so die These des Buchs, in Wirklichkeit ganz anders, und die Reduktion des Werks auf selbstreferentielle Absolutheit wird ihm nicht gerecht. Der Autor, der an ein verschwiegenes Programm der Neunten glaubt (was man ihm grundsätzlich gern zugesteht), versucht die Symphonie durch eine akribische Analyse des Werktextes, der Entstehungsumstände, der Selbstaussagen des Komponisten und der intertextuellen Referenzen neu zu beleuchten. Er selbst sagt eher bescheiden, er „kombiniere in der Hauptsache die formal-analytische mit der hermeneutischen Analyse“ (S. 15). Eigentlich ist ein solches Vorgehen für jeden gewissenhaften Philologen, der das Werk als solches, aber auch seinen

¹ Emailadresse des Autors: hjhinrichsen@access.uzh.ch.

Sitz im Leben und in der Welt verstehen will, selbstverständlich. Und zunächst geht es auch nur wenig spektakulär zu. Aber im Ergebnis hat es die Studie dann doch wirklich in sich.

Der Autor, der sich klugerweise nicht im Dickicht einer Takt-für-Takt-Analyse verlieren will, andererseits aber richtig auf genaue Lektüre des Notentextes pocht, versammelt eine Fülle von heterogenen Materialien, die ihm zu Indizien einer konsistenten neuen Deutung werden. Unmöglich können sie hier alle aufgezählt werden. Sie entstammen den Bereichen der Textanalyse und der Einbeziehung paratextlicher Indizien, der Biographik, der Rekonstruktion von Mahlers Lektüre, der Selbstdeklaration des Komponisten und der zeitgenössischen Rezeption. Pensa's eigentlicher Ausgangspunkt ist ein zunächst unscheinbar wirkendes Detail: die von Kritikern wie Richard Specht und Julius Korngold beobachtete Beziehung motivischer Details der Neunten zum Nietzsche-Satz („Mitternachtslied“) der Dritten, die er nun ernster als bisher zu nehmen bereit ist. In dieser Lesart wird der Kopfsatz der Neunten zu einer „Paraphrase des vierten Satzes der Dritten“ (S. 80). Das öffnet ihm die Tür zur erfolgreichen Suche nach weiteren intertextuellen Bezügen (sowohl zu Werken Mahlers als auch zur Musik anderer Autoren, etwa zu Beethovens „Lebewohl“-Sonate op. 81a oder zu Wagners *Parsifal*), die in der Forschung partiell bereits gesehen wurden, teils aber auch erst von Pensa entdeckt und für eine Rekonstruktion von Mahlers „Dialog mit der Geschichte“ (S. 148) genutzt werden. Von Mahlers eigenen Werken geraten neben der Dritten auch die anderen „Wunderhorn“-Symphonien sowie die Achte und *Das Lied von der Erde* ins Visier. Es geht dabei einerseits um rein musikalische Sachverhalte wie harmonische Progressionen (etwa die mediantisch sich drehende „Tonarten-Spirale“, S. 96ff.), musikalische Gestik (zum Beispiel die schon häufiger diskutierte Doppelschlagfigur, S. 109ff.) oder auffällige rhetorische Figuren, andererseits und vor allem aber um semantisch relevante Sachverhalte wie Allusionen, versteckte und offene Zitate oder auch nur vage „Zitathafte“. Die Vorsicht, mit der Pensa dabei zu Werke geht, nimmt für ihn ein, denn er verfällt nicht in den bekannten Fehler, jedes isolierte „Zitat“ und jede einzelne „Figur“ umstandslos in eine Aussage des Werks umzudeuten, dessen Gehalt ja erst jenseits der blossen Summe seiner Einzelgesten zu finden ist. Plausibel wird die Sache letztlich durch die schiere Fülle der Belege, die sich mehr oder weniger konsistent in eine gemeinsame Richtung deuten lassen. Zudem werden sie auch mit der Interpretationsgeschichte der Neunten abgeglichen: In einem wichtigen Exkurs geht der Verfasser den extremen Tempo-Differenzen der vorliegenden Tonaufzeichnungen nach (S. 194–198), die besonders für die divergierenden Auffassungen des Finalsatzes mitverantwortlich sind. Es ist nur schade, dass dieser Teil ein wenig knapp ausfällt.

Der Autor kennt sich in der einschlägigen Mahler-Literatur bestens aus und ist in der Lage, durch Bündelung alter und neuer analytischer Entdeckungen auf ein neues synthetisches Niveau zu gelangen. Es handelt sich dabei um Einsichten nicht nur in die Neunte Symphonie, sondern auch in neue Dimensionen von Mahlers Weltanschauung – kaum verwunderlich, da Pensa das Werk – etwas pauschal zwar, aber wohl zu Recht – als „Weltanschauungsmusik“ im Sinne Hermann Danusers verstehen will. Ein erstaunliches Ergebnis besteht in der Entdeckung einer ungebrochenen Kontinuität von Mahlers Faszination für Nietzsche, die in der Forschung für Mahlers letzte Jahre gern marginalisiert worden ist. So bleibt Nietzsche für Mahler auch nach der Dritten weiterhin wichtig als der Verfasser des *Zarathustra*, als der Prophet der ewigen Wiederkunft – nur dass diese nun zunehmend in ein synkretistisches Geflecht aus Pantheismus und christlich gefärbter Erlösungsmythologie eingebunden wird. Der Vorstellungskomplex „Ewigkeit“ zeigt ein positiv-negatives Doppelgesicht (S. 162). Eine entscheidende Rolle hierfür, so Pensa, spielt die bisher zu wenig beachtete Wiederbegegnung Mahlers mit dem bewunderten Jugendfreund Siegfried Lipiner gerade zur Zeit der Entstehung der Neunten (S. 205–211). Diesem Verhältnis wird mit grossem analytischem Scharfsinn nachgespürt. Selbst vermeintlich Bekanntes wird in diesem neuen Kontext neu. So geraten Goethes Entelechie-Verständnis, Gustav Theodor Fechners Seelenlehre und Schopenhauers Willensmetaphysik noch einmal neu in den Blick, und sogar Mahlers erstaunliche Konversion von den „Wunderhorn“-Liedern zu Rückert erweist sich bei näherem Zusehen

als bemerkenswert logisch und konsequent, wenn man deren *tertium comparationis* erkennt (S. 161f.). Die Neunte, in der es weiterhin um „letzte Dinge“ geht (S. 200), wird in Pensa's Lesart von einem sentimental-psychogramatischen Abschiedsschmerz zu einem Fanal der passionierten Weltbejahung und, gerade mit ihrem die kompakte Realität in jeder Hinsicht transzendierenden Schluss, der philosophisch unterfütterten metaphysischen Zuversicht. Sie ist zugleich damit „eine Meditation über Zeit, Vergänglichkeit sowie Unvergängliches beziehungsweise über Ewigkeit“ (S. 217). Keine selbstreferentielle absolute Musik also, aber auch kein Werk des Pessimismus und der Resignation, sondern eine symphonische Botschaft der Positivität.

Eine kleine, jedenfalls bedauerliche Schwachstelle der Arbeit liegt darin, dass sie sich ohne besonders überzeugende Begründung auf die Ecksätze konzentriert, auch wenn die Binnensätze nicht völlig vernachlässigt werden. Diese aber hält der Autor durch Mirjam Schadendorfs Studie zum „Humor“ bei Mahler (1995) bereits hinreichend begriffen (S. 119ff.), obwohl genau dies (wenn es denn zutreffen sollte) nach Ansicht des Rezensenten überhaupt erst die Basis für ein Gesamtverständnis der Neunten liefern würde. Die Unterschiede, die schon zwischen den Ecksätzen bestehen, werden zu harten Brüchen, wenn sie auf die teils bizarren und burlesken, partiell aber auch schwärmerisch-innigen Mittelsätze treffen, in denen es überdies keine Berührungspunkte vor dem Trivialen gibt. Solche schroffen Kontraste der Charaktere und der Stilregister hat es vor Mahler in der Symphonik nicht gegeben (sie werden erst bei Schostakowitsch wieder vorkommen), wohl aber in Beethovens letzten Streichquartetten, die somit schon ganz ähnliche Fragen aufwerfen. Als auskomponiertes Gegenbild eines planaren „Weltgetümmels“ (als einfaches „Negativum“ zu den Ecksätzen, S. 23) sind die vermeintlich extrovertierten Binnensätze in ihrer Relation zu den vermeintlich introvertierten Aussensätzen aber wohl kaum erschöpfend zu erfassen (S. 132). Das wäre eine Reduktion ihrer Funktion auf bloße Satire. Alle vier Satzcharaktere bilden, wie auch Pensa weiss, erst zusammen das Integral eines keineswegs lustigen philosophischen „Humors“, auf den Mahler selbst unter Berufung auf Jean Paul wiederholt hingewiesen hat. Etwa in dieser Richtung müsste sich die ästhetische Idee der Neunten Symphonie entfalten lassen. Sie zielt wohl auf einen die Extreme übergreifenden, begrifflich kaum eindeutig zu fassenden Fluchtpunkt, den alle vier Sätze nicht nur in ihrem Gegen- und Miteinander, sondern jeweils auch in ihrem Inneren anzielen – so wie es auf der obersten Ebene seinerseits auch Mahlers symphonisches Gesamtwerk tut (auf die Beziehung der Neunten zur Vierten verweist Mahler selbst). Der metaphysisch ambitionierte Blick des Humoristen mag die ihn umgebende endliche Realität vielleicht als banal und lächerlich erfassen, ganz gewiss aber nicht als inhaltsleer und sinnlos. So entbehrt das, was Pensa aus den Ecksätzen klug und plausibel herausliest, doch einer abschliessenden Vermittlung mit dem zyklischen Konzept des Gesamtwerks.

Was er aber zutage fördert, ist wertvoll und anregend genug. Denn Pensa verfährt mit einer analytischen Geduld, die in der Deutungsgeschichte der Neunten neue Massstäbe setzt. Die Neuerkenntnis betrifft zwar an keiner Stelle die seit langem ohnehin nur noch wenig kontroverse Formdeutung des Werks; hier also liegt die Originalität der angekündigten neuen Sichtweise nicht. Vielmehr erscheint diese in dem Geflecht von *circumstantial evidence*, das Pensa mit einer Fülle von teils bekannten, teils ganz neuen und teils auch „nur“ neu interpretierten Fakten über die Neunte breitet. Ob Mahler allerdings wirklich dem Werk absichtsvoll eine Art ausgeklügeltes „Rätsel-Programm“ (S. 216) inkorporiert hat, sei dahingestellt. Das kann aber zwischen dem Autor und seiner Leserschaft unentschieden bleiben, ohne dem Ertrag zu schaden. In das Werk als ein integrales Ganzes gehen immer heterogene Konstitutionsmomente ein, die der Komponist kaum alle unter Kontrolle bringen (und dies auch nicht wollen) kann. Dabei lässt sich selten trennscharf unterscheiden, was davon die Intention des Komponisten wiedergibt, was hingegen vielleicht ohne bewusste Absicht in den Werktext eingeflossen ist und nun objektiv zu ihm gehört, und was im weiteren Sinne bloss zu dem geistigen Kraftfeld zählt, in dem man die Neunte legitimerweise hören kann. Eine gefühlvolle „farewell story“ jedenfalls ergibt sich aus all diesen

Einzelheiten nicht; sie dürfte, obwohl sie ein fester Bestandteil des Mahler-Diskurses geworden ist, nun deutlich an Einfluss auf die Rezeption verlieren.

Es kommt also nicht darauf an, ob man jedes Detail der neuen Sichtweise zu teilen bereit ist. Der Autor will ohnehin nicht mehr, als eine Diskussion anzuregen, wie er eingangs sagt (S. 23). Das gelingt ihm auch, denn der Blick zurück in den Rezeptionstunnel aus sentimentaler Abschiedsstimmung und pseudoreligiöser Weihe ist durch die auf sympathische, unaufgeregt vorgehende und in ihrer Materialdichte schliesslich überzeugende Arbeit gründlich versperrt. Es weht beim Blick auf Mahlers Neunte nun wieder ein frischer Wind, und man darf für das „neue Licht“, das Pensa auf Mahlers letzte Jahre und auf seine letzte vollendete Symphonie lenkt, dankbar sein. Die Umsicht, mit der hier „formal-analytische“ und „hermeneutische“ Analyse verbunden werden, hat sich gelohnt. Zugleich wird aber auch deutlich, dass man Mahlers Symphonik *à la longue* wohl doch nur über die methodischen Begrenzungen von Musikanalyse und Hermeneutik hinaus verstehen kann. Dabei geht es um weit mehr als um die vom Autor selbst genannten und nach seiner Studie immer noch verbleibenden Forschungsdesiderate (S. 222–227). Diese ebenso ambivalente wie suggestive Musik, die einen Scheitelpunkt der europäischen Moderne zu resümieren scheint, verlangt heute vielleicht mehr denn je nach einem ihrer Vieldeutigkeit gewachsenen philosophischen Zugriff, der über den blossen Nachvollzug von Autorintention und rezeptionsästhetischer Hermeneutik deutlich hinausgelangt. Dazu wären nach Adornos immer noch faszinierendem ersten Ausgriff wohl zuallererst dessen zeitbedingte Prämissen auf den Prüfstand zu stellen. Bis aber so etwas überhaupt in Sicht gerät, ist man schon froh, wenn sich, wie in der vorliegenden Studie, weiterhin neue und alte Bausteinchen zu einer soliden Grundlage für ein solches Unterfangen zusammenfügen.