

CHANTAI RUMANTSCH! Zur musikalischen Selbst(er)findung Romanischbündens

Laura
Decurtins



Laura Decurtins

CHANTAI RUMANTSCH!

Zur musikalischen Selbst(er)findung Romanischbündens

Eine Publikation des Instituts für Kulturforschung Graubünden

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Der Text entstand im Rahmen eines Forschungsprojektes der Universität Zürich (Forschungskredit Candoc) und des Instituts für Kulturforschung Graubünden.
Die Autorin und das Institut für Kulturforschung Graubünden danken der Kulturförderung Graubünden für die finanzielle Unterstützung.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2017 auf Antrag der Promotionskommission Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Clà Riatsch als Dissertation angenommen.



Weitere Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlaggestaltung: Annatina Nay, Zürich/Trun, annatinanay.ch
Bilder Buchumschlag:
Piz Pisoc, Unterengadin, 2013, Foto: Josquin Rosset
Surenjoch, Glarus, 2017, Foto: Ursina Giger
Chor mischedau Sedrun, Archiv cultural Tujetsch
Gion Antoni Derungs: «La ballada dil tschéss», Autograph,
Kantonsbibliothek Graubünden, KBG Upu 367 (28)

© 2019 Chronos Verlag, Zürich
Print: ISBN 978-3-0340-1501-1
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1501

Inhalt

Einführung

1	Gegenstand	13
2	National-kulturelle Selbst(er)findung	23
2.1	Musik und kulturelle Identität	23
2.2	Die «Konstruktion des Nationalen» im wissenschaftlichen Diskurs	29
3	Ausgangslage und Forschungsstand	34
4	Vorgehen und Übersicht	38

I *Chiantar in romaunsch. Geistlicher Gesang und Gemeinschaftsbewusstsein in der Frühen Neuzeit*

1	<i>Noassa cretta, noass languack, noassa terra: Konfessions-, Sprach- und geopolitische Gemeinschaften</i>	43
1.1	Konfessionelle Bewegungen	44
1.2	Anfänge der Schriftsprache und des Sprachbewusstseins	52
1.3	Geopolitische Identität in Literatur und Geschichtsschreibung	58
2	<i>Chiantar in romaunsch: Geistlicher Gesang in der Volkssprache</i>	65
2.1	Psalmen und geistliche Lieder	65
2.1.1	<i>Ils Psalms da David</i>	65
2.1.2	<i>Chanzuns spiritualas</i>	75
2.1.3	Das Kirchen- und Hausgesangbuch «Consolaziun dell' olma devoziusa»	86
2.2	Singtraditionen konfessioneller Gemeinschaften	96
2.2.1	Der «rahreste» Kirchengesang zu Zuoz	96
2.2.2	Geistlicher «Volksgesang» in der Surselva	102

II		<i>La libertad cantar. Patriotischer Gesang und Heimatbewusstsein im 19. Jahrhundert</i>	
1	<i>Nossa patria: Heimatbewusstsein und Ursprungslegenden</i>		109
1.1	Aus <i>Alt Fry Rhätien</i> wird <i>Graubünden</i> : Integrationsgeschichte(n)		109
1.2	<i>Stai si, defenda!</i> Die «rätoromanische Renaissance»		115
2	<i>La libertad cantar: Männergesang für die Freiheit und das Vaterland</i>		121
2.1	Schulgesang zur Volkserziehung		121
2.2	Philologisches Interesse am «Folkslor»		132
2.3	Männerchorgesang auf dem Weg zum <i>chant rumantsch</i>		140
2.3.1	Feste und Lieder für die Geselligkeit und Vaterlandsliebe		140
2.3.2	Der Männerchor Ligia Grischa		149
2.3.3	Der Männerchor Engiadina		154
2.4	<i>Patria, cumbat e libertad</i> : Patriotische Chorwerke		160
2.4.1	Das deutsche Männerchorlied <i>per rumantsch</i>		160
	Lieder <i>per rumantsch</i> im 20. Jahrhundert		168
2.4.2	Otto Barblans <i>Calvenmusik</i>		169
2.4.3	<i>A Chalavaina</i> : Kampflieder für Männerchor		179
2.4.4	Ursprungslegenden in Duri Sialms «La Ligia Grischa» und «Benedetg Fontana»		186
2.4.5	«Il pur suveran»: Hans Ernis Hymne an die (bäuerliche) Freiheit		196
III		<i>Cantei romontsch(s)! Chorgesang und Sprachbewusstsein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts</i>	
1	<i>Ni Talians, ni Tudais-chs! Sprachpolitik von der <i>Questione ladina</i> zur <i>Quarta lingua naziunala</i></i>		203
2	<i>Cantei romontsch! Chorgesang für die Muttersprache</i>		212
2.1	Ethnologisches und musikpädagogisches Interesse an den «schönen, alten Volksliedern»		212
2.1.1	Die Erforschung der mündlichen Volksliedtraditionen		213
2.1.2	Schullieder und Volkslieder für die «Gesangsfreudigkeit»		222
2.2	«In pievel cantont per excellenza»: Das Gemischtchorwesen		229
2.3	<i>Patria e lingua materna</i> : Chorlieder überhöhen die Heimat und die Muttersprache		237
2.3.1	Die Sprachlieder « <i>Nossa viarva</i> » und « <i>Lingua materna</i> »		238
2.3.2	<i>Schi lunsch naven</i> : Tumasch Dolfs Heimwehlieder		252

IV *Chantar illa lingua materna. Populäre Vokalmusik und neues Kulturbewusstsein in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*

1	<i>Miu car bi vitg nativ: Ausverkauf der Heimat</i>	261
1.1	Sprachschutz als Heimat- und Umweltschutz	262
1.2	Neue Sprach- und Kulturbewegung in den 1980er-Jahren	269
1.2.1	<i>Lavur rumantscha: Die Sprach- und Kulturpolitik der Lia Rumantscha</i>	270
	Ein tägliches Blatt und neue Fernseh- und Radioprogramme	274
1.2.2	Von der sprachlichen <i>Avischinaziun</i> zur Idee <i>Rumantsch Grischun</i>	276
2	<i>Chantar illa lingua materna: Singen in der Muttersprache</i>	284
2.1	<i>L'olma dil pievel: Volkstraditionen als Spiegel der «Volksseele»</i>	284
2.1.1	<i>Chanzuns popularas</i> auf Schallplatte	284
2.1.2	<i>L'olma dil pievel</i> in kunstmusikalischen Formen	290
2.1.2.1	Tumasch Dolf: «Stiva da filar» (1924)	290
2.1.2.2	Gion Antoni Derungs: «Sontga Margriata» op. 78 (1978)	296
2.2	<i>Musica classica</i> zwischen Tradition und Moderne	303
2.2.1	Chorkomponisten und Chorlieder auf dem Weg in die Moderne	304
2.2.2	Duri Sialm: «Allas steilas» (1953)	325
2.2.3	Die ersten Opern: «Il cerchel magic» (1984) und «Il president da Valdei» (1988)	329
2.3	<i>Noss chors: Populäre Chormusik</i>	336
2.3.1	<i>Noss chors</i> im Fokus der Kultur- und Sprachpolitik der 1930/40er-Jahre	336
2.3.2	<i>Noss chors</i> in der Erneuerungsbewegung der 1970/80er-Jahre	344
2.4	<i>Musica populara moderna: Popmusik in der Muttersprache</i>	351
2.4.1	<i>Chantauturs</i> mit Gitarre und Protest	351
2.4.2	Folkrevival und volkstümlicher Schlager	365
2.4.2.1	Vom Folkrevival zur Weltmusik	366
2.4.2.2	<i>Schlagher rumantsch</i>	373
2.4.3	<i>Poprock rumantsch</i> im Kloster und Heilbad	378
2.5	<i>Festivals da la musica moderna rumantscha</i>	387

V	<i>Eu stögl chantar per rumantsch!</i> Sprachlich-kulturelle Identitätsfindung in aktueller Vokalmusik	
1	<i>Nus essan RumantschAs: Mediale Inszenierungen und Sprachidentität</i>	393
1.1	<i>Esser RumantschA: Sprachrealität und Sprachbewusstsein heute</i>	393
1.2	TOP! Radiotevisiun Svizra Rumantscha produziert Popularität	396
1.2.1	Musikproduktionen und Musiksendungen	396
1.2.2	Die Popsong-Produktion <i>Top Pop Rumantsch</i>	401
1.2.3	<i>La chanzun rumantscha: Popularität durch Konkurrenz</i>	407
2	<i>Eu stögl chantar per rumantsch! (o per inglais?)</i>	411
	Sprach- und Kulturbewusstsein in aktueller Vokalmusik	411
2.1	«Ragischs che creschan»: Corin Curschellas' Volksliedprojekte	411
2.2	<i>Chanzuns da chor contemporanas: Zeitgenössische Chormusik</i>	420
2.2.1	«Fanestras chi guardan i'l avegnir»: Peter Appenzeller	420
2.2.2	«La canzun populara influenzescha tut»: Flavio Bundi	427
2.3	Musikalische Wege und Identitäten junger Popmusiker	435
2.3.1	Pascal Gamboni	435
2.3.2	Mario Pacchioli	440
2.3.3	Curdin Nicolay	445
2.3.4	Bibi Vaplan	448
2.3.5	Liricas Anas	452
2.3.6	Rezia Ladina Peer	457
2.3.7	Astrid Alexandre	460
2.3.8	Roland Vögtli	463
2.3.9	SNOOK	466
2.3.10	URSINA	471
2.4	Eine Musikszene auf der Spur von kultureller Identität	475
2.4.1	<i>ChantAuTour: Bündnerromanische chantauturs</i> in Zusammenarbeit	475
2.4.2	Der gemischte Chor Cantus Firmus Surselva	481
2.4.3	Ein Kulturfestival in Mittelbünden: <i>Origen Festival Cultural</i>	485
	Zusammenfassung und Ausblick	491
	Resumaziun	509

Bibliografie

Abkürzungen	511
1 Quellen	513
1.1 Gedruckte Musikalien	513
1.1.1 Kirchengesangbücher und geistliche Gesangbücher	513
1.1.2 Liederbücher und Liedersammlungen	514
1.1.3 Sammlungen mit Volksliedern und <i>chanzuns popularas</i>	516
1.1.4 Grössere Vokalwerke	517
1.2 Schriftliche Quellen zur Musik Romanischbündens	517
1.3 Werkverzeichnisse und Bibliografien	529
1.4 Ton- und Bildquellen	529
1.5 Schriftliche Quellen zur Geschichte, Sprache und Kultur Romanischbündens	536
2 Darstellungen	539
2.1 Darstellungen zu Musik und national-kultureller Identität	541
2.2 Darstellungen zur Musik Romanischbündens	544
2.3 Darstellungen zur Geschichte, Sprache und Kultur Romanischbündens	549
Abbildungsverzeichnis	553
Personenregister	557

Vorwort

Als ich 2011 für meine Masterarbeit mit der Erforschung der Vokalmusik Romanischbündens begann, ahnte ich weder, welche schwierige Aufgabe auf mich zukommen würde, noch dass ich einige Jahre später eine Dissertation dazu schreiben sollte. Meine Erfahrungen mit dieser Musik beschränkten sich auf das Singen von *chanzuns rumantschas* im Chor und bei Familientreffen und meine Kenntnisse auf ein paar wenige bekannte *chantauturs* und Komponistenpersönlichkeiten und ebenso wenige Werke aus deren Feder. Während meiner Forschungen musste ich dann allerdings feststellen, dass ich nicht die Einzige war, die keinen oder nur einen lückenhaften Überblick über diese Musikkultur hatte, und dass ich – schlimmer noch – als Musikwissenschaftlerin mit diesem Thema allein auf weiter Flur stand. Meine Masterarbeit über verschiedene «Aspekte rätoromanischer Vokalmusik im Spiegel der Sprach- und Kulturgeschichte Romanischbündens (1562–1986)» geriet deshalb zu einem ersten, vorsichtigen Versuch, diese *musica rumantscha*, die seit beinahe 500 Jahren vielfältige Blüten treibt, in einer musikhistorischen Überblicksdarstellung zu erfassen und zu ordnen – um sie dadurch zu verstehen.

Ein Blick auf die Hintergründe, vor denen sich die *musica rumantscha* abspielt(e), erschien mir damals und erscheint mir heute noch unabdingbar – allein schon der Begriff verweist auf die Verflechtungen mit der Sprache und Kultur Romanischbündens. Äusserungen wie «die bündnerromanische Seele singt», «ein Bündnerromane singt mit Leib und Seele» oder «die *musica rumantscha* ist Ausdruck von Identität und Einheit» liessen mich aufhorchen: Es scheint ganz so, als ob die Verbundenheit dieser sprachlichen Minderheit mit ihrer «chara lingua», ihrer lieben Muttersprache, sich auf die Musik ausdehnen und sich dort, besonders im Gesang, verstärken würde. Viel mehr als «Musik Romanischbündens» oder «Musik zu Texten in bündnerromanischer Sprache» muss *musica rumantscha* also wohl «Musik von, durch, mit und für Bündnerromanen» bedeuten und eine Musik sein, welche die kollektive, sprachlich-kulturelle, religiöse und territoriale Identität der Bündnerromanen in Worte und Töne fassen kann.

Diesem kulturellen Hintergrund und identitären Kontext oder besser: Dieser Möglichkeit der Selbstfindung und Selbsterfindung, also der Konstruktion von Identität mittels Musik, will ich neben der traditionellen Quellenanalyse deshalb meine besondere Aufmerksamkeit schenken. Ich möchte gewissermassen die «musikalische DNA» Romanischbündens erforschen und eine musikalische Sicht auf Romanischbünden bieten. Und wie es scheint, stehe ich mit diesem Fokus nicht ganz alleine da, man betrachte nur das Motto des *Lucerne Sommer-Festivals* von 2017: «Identität». Unter diesen Umständen empfinde ich es allerdings als unerlässlich, auch das Volkslied, die *chanzun tradiziunala*, und die moderne Popmusik, die vor beinahe 50 Jahren in die Musikkultur Roma-

nischbündens Eingang gefunden hat und heute nicht mehr daraus wegzudenken ist, miteinzubeziehen.

Am Ende meiner Masterarbeit hatte ich schliesslich auch, ebenso vorsichtig, die Frage nach einer «rätoromanischen Musikgeschichte» aufgeworfen. Eine solche zu schreiben, erschien mir damals noch durchaus machbar, gleichzeitig wies ich aber darauf hin, dass eine «vollständige Erfassung» dieser Musik «wahrscheinlich unmöglich» sei. Heute weiss ich, dass dies nur mit grossem Aufwand und durch langjährige Forschung geleistet werden kann, dass es aber im Grunde genommen gar nicht das Ziel einer Musikgeschichte sein muss, alles in allen Details zu erfassen. Und doch hat sich während meiner Arbeit an der vorliegenden Abhandlung gezeigt, dass auch bei schwieriger Quellenlage und lediglich mittels einzelner Fallbeispiele doch eine Art «Musikgeschichte» geschrieben werden kann – eine lückenhafte zwar, aber gewiss eine verständliche und aufschlussreiche.

Ohne fachkundige Unterstützung von wissenschaftlicher Seite und ohne unermüdliche Hilfe meiner Familie hätte ich diese Forschungsarbeit nicht leisten können. In erster Linie möchte ich meinem Doktorvater Prof. Hans-Joachim Hinrichsen und meinem Gutachter Prof. Clà Riatsch für ihre fachliche Betreuung mit den wertvollen Inputs danken. Cordula Seger, der Leiterin des Instituts für Kulturforschung und Marius Risi, dem ehemaligen Leiter, danke ich für die Unterstützung und Begleitung der Arbeit und der Publikation und meinem Vater für das kritische Gegenlesen. Mein grosser Dank gilt auch den vielen Musikschaffenden und Musikexperten, vor allem Giusep Giuanin Decurtins, Luzius Hassler, Clau Scherrer, Hans-Peter Schreich-Stuppan, Iso Albin, Robert Grossmann, Corin Curschellas, Peter Appenzeller, Flavio Bundi und den vielen *chantauturs* und Singer-Songwriter, die meine Fragen geduldig beantwortet haben; schliesslich auch Benedetto Vigne, der mir seine Materialsammlung zur Verfügung gestellt und ebenso Radiotelevisiun Svizra Rumantscha (RTR), das mir sein umfangreiches Archiv geöffnet hat. Ich hoffe, dass meine Forschungsarbeit auch ihnen neue Erkenntnisse zur *musica rumantscha* bieten kann.

Zuletzt gilt mein grosser Dank dem Forschungskredit Candoc der Universität Zürich und dem Institut für Kulturforschung Graubünden, welche die vorliegende Abhandlung finanziell ermöglicht haben.

St. Gallen, im Oktober 2017

«Da tuot las vals, vus Grischs, gni nan,
 Gni nan, gni nan, spordschai il man,
 Vus tuots chi figls da Retus as nomnais:
 Surset e Sursilvan, sco eir l'Engiadinais
 E quels da Schons e da la Val dal Ram:
 Scrivai, pensai, chantai rumantsch.»

Rudolf O. Tönjachen, 1936¹

Einführung

1 Gegenstand

«Von allen Tälern kommt her, ihr Söhne von Retus, und schreibt, denkt, singt Bündnerromanisch!» Dies forderte der Sprachwissenschaftler und Sprachaktivist Rudolf Olaf Tönjachen anlässlich der 50-Jahr-Feier der Societad Retorumantscha 1936. Alle Bündnerromanen gemeinsamer Abstammung sollten also in Tat, Herz, Verstand und Kehle von der Muttersprache durchdrungen sein und sich in Zeiten der Gefahr die Hand reichen. Nicht von ungefähr sprach Tönjachen hier, vor dem Hintergrund der faschistischen Bedrohungen und der Bemühungen um die verfassungsrechtliche Anerkennung des Bündnerromanischen als Landessprache, auch vom gemeinsamen Singen als wesentliches Mittel für die Verteidigung und den Erhalt der Sprache und Kultur. Um die Wirkungsmacht der (volkstümlichen) Vokalmusik für die Stiftung von Identitäten, besonders von sprachlich-kultureller Gruppenidentität, wussten natürlich auch die Sprachaktivisten Romanischbündens. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert setzten sich deshalb zahlreiche Exponenten der bündnerromanischen Heimatbewegung erfolgreich dafür ein, das Fremdsprachige und Fremdkulturelle aus dem Liedrepertoire zu verdrängen, die Volkstraditionen wiederzuerwecken und einen originalen «chant rumantsch» in der Bevölkerung zu verankern. «Chantai rumantsch!», «Singt Bündnerromanisch!», forderten sie deshalb unermüdlich.

Das Ergebnis dieser Bemühungen war eine überaus mächtige Chorkultur, die 1939 vor nationalem Publikum als «eigentlicher Träger der Volks- und Kunstmusik» bezeichnet wurde und die auch in Romanischbünden bis weit ins 20. Jahrhundert hinein das Bild einer besonders volkstümlichen und traditions-erhaltenden Musikkultur hinterliess. Die Bevölkerung Romanischbündens galt

¹ «Von allen Tälern, ihr Bündner, kommt her, / Kommt her, kommt her, reicht euch die Hand, / Ihr alle, die ihr euch Söhne des Retus nennt: / Der Sursetter, der Sursilvaner wie auch der Engadiner, / Und diejenigen aus dem Schams und vom Romtal [Münstertal]: / Schreibt, denkt, singt Bündnerromanisch.» (Tönjachen, Società retorumantscha, 1937, S. 19).

bald als «singendes Volk schlechthin», denn es stimmte bei jeder Gelegenheit mit viel Inbrunst *chanzuns rumantschas* an, Lieder über die schöne, alpine Heimat, das Heimweh und die liebe Muttersprache. Erst die Anhänger der elektronischen Popmusik, die junge Generation der folkigen *chantanturs* (Liedermacher) und «rockadurs» (Rockmusiker), sollte in den 1970er- und 1980er-Jahren mit einer in ihren Augen ideologisch überfrachteten und zur Folklore herabgesetzten Musikkultur brechen. Und ihr Engagement für eine lebendige Sprache und Musik frei von Idealisierung und Mythisierung beeinflusste schliesslich die gesamte Musikkultur. Tönjachens Aufforderung, die Einigkeit im Singen zu zeigen, sich im Gesang der sprachlich-kulturellen Identität bewusst zu werden und die Sprache auch singend zu erhalten, führt also gerade wegen ihrer ideologischen Färbung mitten ins Thema der vorliegenden Publikation.

Gegenstand dieser Abhandlung ist die Vokalmusik Romanischbündens, die *musica rumantscha*, vom ersten gedruckten (Kirchen-)Gesangbuch von 1562 über das weltliche Chorwesen und die vokale Kunstmusik im 19. und 20. Jahrhundert bis hin zur heutigen, vielgestaltigen Musikkultur mit *chanzuns rumantschas*, mehrsprachigen Popsongs und Musikfestivals von internationaler Ausstrahlung. Im Fokus stehen dabei sowohl das musikalische Material in seiner historischen und stilistischen Entwicklung als auch und besonders kontextuelle Aspekte und Fragen nach der Funktion und Bedeutung dieser *musica rumantscha* für die sprachlich-kulturelle Identität und Identitätskonstruktion der Rumantschia, des Kollektivs Bündnerromanisch Sprechender. Die oft und erfolgreich wiederholte Aufforderung «chantai rumantsch!», die in Form eines Männerchorliedes die Schweizer Bühnen eroberte und am Gewissen der Bündnerromanen rührte, soll deshalb als Titel – in Kombination mit dem Aufruf «chantai Rumantschs!» (singt, ihr Bündnerromanen!) – die Möglichkeit der kulturellen Selbstfindung und Selbsterfindung mittels und in der Musik einfangen und repräsentieren.

Mit Fragen und Aspekten, Problemen und Implikationen kollektiver und (national-)kultureller Identitätskonstruktion in der Musik befassen sich seit einigen Jahren neben der vergleichenden Musikwissenschaft verschiedene neue Fachrichtungen wie die New Musicology (in den USA) oder die Cultural Musicology beziehungsweise Critical Musicology (in Grossbritannien).² Im Zentrum steht dabei die interdisziplinäre Auseinandersetzung mit kulturwissenschaftlichen, kulturanthropologischen, ethnologischen, philosophischen oder soziologischen Perspektiven und den jeweiligen *turns*. Zu diesem interdisziplinären Nachdenken über kulturelle Handlungen, Sinnhorizonte und Erfahrungen und besonders über identitätsbildende Prozesse liefern dabei die Kulturwissenschaften übergreifende Fragestellungen für alle Disziplinen.³ Auch die traditionelle Musikethnologie versucht heute, Konzepte, Methoden und Theorien der Kulturwissenschaft, der

2 Vgl. Michele Calella: New Musicologies, in: Calella/Urbanek, Historische Musikwissenschaft, 2013, S. 82–99.

3 Vgl. Melanie Unseld: Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaft, in: Calella/Urbanek, Historische Musikwissenschaft, 2013, S. 266–288.

Cultural Studies oder der Populärkulturforschung, unter anderem zu Fragen von Identität/Alterität, Lokalität/Globalität oder Identität/Raum (Spatial Turn), mit der «musikwissenschaftlichen Agenda»⁴ zu verknüpfen. So heisst es etwa in der Beschreibung des Projektes «Musik-Identität-Raum» der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Abteilung Musikwissenschaft), dass «die Musik als ästhetisches Phänomen sozusagen aus sich heraus ein wirkender Faktor in der individuellen wie kollektiven Welterfahrung als Basis einer Identitätsbildung»⁵ sei.

Auch das Thema der «nationalen Selbstfindung in der Musik», der «musikalischen Konstruktion des Nationalen» oder der «Konstruktion des Nationalen in Musik» gehört in den Bereich der aktuellen Forschungsfragen der Musikwissenschaft.⁶ Dabei scheinen die dekonstruktivistischen Nationalismustheorien, insbesondere Benedict Andersons Konzept der «vorgestellten Gemeinschaften»⁷ (1983) und Eric Hobsbawms (und Terence Rangers) These der «erfundenen Traditionen»⁸ (1983) grundlegende, aber noch immer mit Gewinn diskutierte Bezugspunkte zu sein. Lange Zeit divergierten die Meinungen und Perspektiven zum «Nationalen in der Musik» in Europa besonders zwischen Wissenschaftlern aus dem westlichen und dem östlichen Europa, und noch um die Jahrtausendwende offenbarten Beiträge aus dem Osten eine unkritische «Sehnsucht nach einer eigenen Musikgeschichte», wie Stefan Keym und Helmut Loos schreiben.⁹ Der Gedanke einer Nation als identitätsstiftender, aber konstruierter Mythos, der schon in ein breites Bewusstsein gelangt war, verlangte deshalb auch in der Musikwissenschaft eine diesbezüglich grundlegende Verständigung.¹⁰

Dank Hobsbawms und Andersons Schriften sowie neuerer Nationalismustheorien ist man sich heute bewusst, dass kollektive Identitäten «imaginative Konstruktionen»¹¹ sind und dass «zur Kulturgeschichte nicht nur die Kunstwerke, sondern auch ihre Rezipienten gehören und Fakten immer subjektiv gelesen und bewertet werden»¹² müssen. Die Frage nach der Bedeutung von Musik für (national-)kulturelle Identitäten und damit einhergehend die Frage nach den Auswirkungen der Globalisierung auf Musikkulturen gehört also zu den dringenden

4 Vgl. Huber/Szabo-Knotik/Grassl, Identität-Alterität-Musik, 2011, S. 7.

5 www.oew.ac.at/ikm/forschung/archiv/musikwissenschaft/musik-identitaet-raum/, [4. 9. 2017].

6 Vgl. Sedak, Nationale Musik, 2004, S. 7–30.

7 Benedict Anderson: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London 1983.

8 Eric Hobsbawm / Terence Ranger (Hg.): The Invention of Tradition, Cambridge 1983.

9 Loos/Keym, Nationale Musik, 2004, S. 1 f. Vgl. auch die Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag, hg. von Sefan Keym und Stephan Wünsche, Leipzig 2015.

10 Aus einer «westlichen», kritischen Perspektive schreibt u. a. der deutsche Historiker Rüdiger Ritter 2001 über den polnischen «Nationalkomponisten» Stanisław Moniuszko und dessen Bedeutung für die polnische Nationalbewegung. (Vgl. R. Ritter: Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts (Mitteleuropa – Osteuropa), Frankfurt/M 2005). Auch Marina Frolova-Walker diskutiert in «Russian Musik and Nationalism. From Glinka to Stalin» (Yale, 2007) zentrale Ursprungslegenden und Mythen der russischen Kultur zwischen 1836 und 1953.

11 Celestini, Musik und kollektive Identitäten, 2013, S. 329.

12 Friederike Wissmann: Deutsche Musik, München/Berlin 2015, S. 12.

Desideraten der Musikwissenschaft.¹³ Dabei sollte sich aber auch die Forschung zu Minderheitenmusiken von der musikethnologischen Perspektive und ihrem Fokus auf die «Musik der Anderen»¹⁴ lösen können.

In der Schweiz steht heute, vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit dem «Mythos Schweiz», besonders die Volksmusik als Stifterin und Konstrukteurin national-kultureller Identität vermehrt im Blickfeld. Dabei müssten Volksmusik wie Volkskultur als (zu volkspädagogischen und nationalistischen Zwecken) «erfunden» oder imaginiert behandelt werden, schreibt die Kulturwissenschaftlerin Karoline Oehme-Jüngling, und das Volkslied könne ebenso wenig als eingrenzbares Gattung oder einheitliches Repertoire verstanden werden.¹⁵ Folklore und Folklorismus seien schliesslich, wie schon Konrad Köstlin erklärte, ein und derselbe Ausdruck für «unseren Umgang mit einer für die Gegenwart stilisierten Vergangenheit».¹⁶

Von «Fund und Erfindung»¹⁷ im Zusammenhang mit dem Begriff «Volkslied» sprach schon 1969 der Musikwissenschaftler und Volksliedforscher Ernst Klusen. Er gehörte zu den Kritikern einer essenzialistisch-romantischen Sicht- und Definitionsweise des Volksliedes sowie der (später definierten) Produktionstheorie, die auch von Walter Wiora 1959¹⁸ vertreten wurde. Dabei betrachtete Klusen die Frage nach dem Verhältnis zwischen Fund und Erfindung aber als durchaus aufschlussreich für die Untersuchung der Entwicklung «deutscher Liedkunst», denn eine wesentliche Funktion dieses «Gruppenliedes»,¹⁹ wie er es nannte, lag eben in der Bildung von gruppenbezogener national-kultureller Identität.²⁰

Den Begriff und das Wesen des «Volksliedes» hatte Ende des 18. Jahrhunderts der deutsche Theologe, Dichter und Kulturphilosoph Johann Gottfried (von) Herder (1744–1803) als Ausdruck der engen Verbindung von Lied und Nation bestimmt und mit seiner Sammlung von Volksliedern aus ganz Europa die Grundlage für die nachfolgende Beschäftigung mit dem idealisierten «einfachen» Volk und der Volkspoese gelegt. In diesen mündlich überlieferten Liedern «vom Volke fürs Volk» fand Herder «den reinsten Ausdruck der nationalen Sitten,

13 Altenburg/Bayreuther, Musik und kulturelle Identität, 2012, S. XII. Vgl. das Forschungsprojekt des Instituts für Musikwissenschaft Bern «Klingendes Selbstbild und «Schweizer Töne»».

14 Vgl. Marie-Agnes Dittrich: Das Selbst und das Andere in Musiktheorie und Musikwissenschaft, in: Calella/Urbanek, Historische Musikwissenschaft, S. 307–317; Ursula Hemetek (Hg.): Music and Minorities in Ethnomusicology: Challenges and Discourses from Three Continents, Wien 2012; U. Hemetek et al. (Hg.): Music and Minorities from Around the World. Research, Documentation and Interdisciplinary Study, Cambridge 2014.

15 Oehme-Jüngling, Idee des Volksliedes, 2014, S. 26.

16 K. Köstlin, zit. nach Oehme-Jüngling, Volksmusik, 2016, S. 75. (Vgl. K. Köstlin: Folklore, Folklorismus und Modernisierung, in: SAV 87, 1991, S. 46–66).

17 Ernst Klusen: Volkslied. Fund und Erfindung, Köln 1969.

18 Walter Wiora: Der Untergang des Volksliedes und sein zweites Dasein, in: Ders. (Hg.): Das Volkslied heute, Kassel 1959, S. 9–25. (Musikalische Zeitfragen, Bd. 7).

19 Vgl. E. Klusen: Das Gruppenlied als Gegenstand, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 12, 1967, S. 21–41.

20 Vgl. Oehme-Jüngling, Volksmusik, 2016, S. 97.

Gebräuche und Gefühle sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart».²¹ Die Hinwendung zu diesem Volkslied und dessen «Rettung» durch schriftliche Fixierung betrachtete er deshalb als «entscheidendes Mittel» für die Bildung einer Sprach- und Kulturnation sowie einer nationalen Identität. Aus dem «Volksgeist» musste also diese Nationsbildung geschehen und als «Stimme des Volkes» entfaltete dieses «Volkslied» schliesslich eine enorme Wirkungsmacht im Prozess der Erfindung der Nation.²²

Träger und Akteur der politischen und kulturellen Nationsbildung im 19. Jahrhundert wurde schliesslich das emanzipierte Bürgertum, das auch in Gesangsvereinen und im häuslichen Musizieren das Repertoire tradierten, gemeinsamen Liedgutes pflegte und weitergab. Diese Lieder (aus der Kunst- wie aus der Volksmusik) dienten aber mehr als nur dem geselligen Beisammensein und der Bildung, sie konnten die neuen sozialen, politischen und kulturellen Werte und Forderungen (wie Freiheit und Einheit) verdichten, transportieren, das bürgerliche Selbstbewusstsein repräsentieren und sogar die Massen beeinflussen.²³ «Musik, Kunst und Kultur als Ausdruck und im Dienst einer nationalen Gemeinschaftskonstruktion holten die abstrakte Idee einer Nation in den konkreten Lebensraum der Menschen»,²⁴ schreibt Sabine Mecking. Im Singen von Volksliedern und volkstümlichen Chorliedern konnte das Vaterland also emotional erlebt werden. Der organisierte, gemeinschaftliche Gesang erhielt damit eine volksbildende wie gesellschaftlich integrative und politische Funktion – und wurde darüber hinaus als gleichmachende Kunstform idealisiert.²⁵

Auch in Romanischbünden wandte man sich in Zeiten der «kulturellen Selbstfindung» im ausgehenden 19. Jahrhundert der Sprache und dem Volkstümlichen zu. Zahlreiche ausländische Wissenschaftler zeigten grosses Interesse für diese alpine Kleinsprache und Volkskultur und weckten auch das Sprach- und Kulturbewusstsein der einheimischen Gelehrten. Damit einher ging das Sammeln und Verschriftlichen der mündlichen «Volkstraditionen», wobei das Volkslied als «wahrer Spiegel dessen, was das Volk fühlt und denkt»²⁶ betrachtet wurde. Caspar Decurtins, der «Löwe von Trun», erklärte 1896 in seiner «Rätoromanischen Chrestomathie», dass sich der Charakter eines Volkes in seiner Sprache wie im Volkslied in seiner ganzen Originalität manifestiere. Unübersehbar ist hier der Einfluss der Anschauungen und Denkweisen der (deutschen) Romantik, darunter besonders die (von Herder ausgehende) Vorstellung, dass ein von der Moderne

21 J. G. Herder, zit. nach Noa, Volkstümlichkeit und Nationbuilding, 2013, S. 84.

22 Vgl. Celestini, Musik und kollektive Identitäten, 2013, S. 330.

23 Vgl. Mecking, Gesang und Nation, 2012, S. 99.

24 Ebd., S. 105.

25 Vgl. ebd., S. 109.

26 Dolf, La tradiztgün da Schons, 1993, S. 373.

und der Wissenschaft unberührtes «einfaches» Alpenvolk noch naturnahe Volksdichtung und eine «lebendige»²⁷ Ausdrucksweise besitze.²⁸

Auf der Suche nach sprachlich-kultureller Identität liessen sich die Sprachaktivisten Romanischbündens aber auch vom nationalen Selbstbild und Selbstverständnis des jungen Schweizer Bundesstaates als «Schweizeralpenland»²⁹ mit «frommen, tugendhaften, selbstgenügsamen und einträchtigen» Bewohnern inspirieren, an welchem seit dem 16. Jahrhundert auch die Bündner Elite «mitgebastelt»³⁰ hatte. Im ausgehenden 18. Jahrhundert versammelten sich die aufgeklärten «Bastler» einer nationalen Identität der Schweiz in der Helvetischen Gesellschaft und versuchten von da aus, einen gesamtschweizerischen Patriotismus, unter anderem mithilfe von Johann Caspar Lavaters «Schweizerliedern» und anderen patriotischen «Volksliedern», in der Bevölkerung zu verbreiten. Damit legten sie den Grundstein für eine zukünftige eidgenössische, aber auch für eine bündnerromanische Identität.

Mitten in seinem Bemühen um ein nationales Bewusstsein wurde der junge Kanton Graubünden (seit 1803) bald auch mit dem bürgerlich-liberalen Chorgesang der deutschen und schweizerischen Nationalbewegung konfrontiert. 1805 hatte Hans Georg Nägeli in Zürich ein Singinstitut gegründet, um seine musikpädagogischen Bemühungen im aufklärerischen Sinne der «Menschenbildung» gemäss Heinrich Pestalozzi umsetzen zu können. Für die breite Volksbildung und «Veredelung der Menschheit»³¹ setzte Nägeli auf die Pflege des volkstümlichen Liedes in der Art des «echten Volksliedes» in einem «Volkschor». Hier wurde der Gemeinschaftsgedanke mit musikalisch-ästhetischer Einfachheit und Volkstümlichkeit verbunden. Beeinflusst von diesen sozial- und musikpädagogischen Vorstellungen entstanden um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch in ganz Graubünden zahlreiche patriotische Männergesangsvereine. Gerade die Bündnerromanisch sprechenden Chöre hatten indes noch lange Zeit mit den sprachlichen Hürden zu kämpfen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts und im beginnenden 20. Jahrhundert sollte die Chorbewegung dann zu einem bedeutenden Faktor der Spracherhaltungsbewegung werden.

Prägend für die Selbstwahrnehmung der Bündnerromanen war, wie Rico Valär schreibt, ebenso die schweizweite Folklorebewegung der Jahrhundertwende, die als Gegenreaktion auf die Industrialisierung und Urbanisierung das Bild einer alpin-ländlichen Heimat und Volkskultur schuf, sie in historischen Festspielen, vaterländischen Liedersammlungen und Landwirtschaftsausstellungen popularisierte und für den nationalen Zusammenhalt instrumentalisierte.³² Unter dem Einfluss

27 J. G. Herder: Stimmen der Völker in Liedern, hg. von Johann von Müller, Tübingen 1807, S. 11 f.

28 Vgl. Collenberg, Sammlung rätoromanischer Volkslieder, 2014, S. 27.

29 Marchal, Schweizeralpenland, 1992, S. 39 f.

30 Ebd. Zum Begriff «Bastelei» siehe Fussnote 117.

31 Vgl. Hermann J. Schatner: Volksbildung durch Musikerziehung. Leben und Wirken Hans Georg Nägelis, Diss., Saarbrücken 1960.

32 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 67–70.

dieser heimatschützerischen Bewegungen und des neohelvetischen Nationalismus des beginnenden 20. Jahrhunderts wurde so auch die bündnerromanische Spracherhaltungsbewegung, die 1919 rückblickend den symbolträchtigen Namen «renaschientscha rumantscha» («rätoromanische Renaissance») erhielt, zu einer eigentlichen «Heimatbewegung», welche «die gesamten sozialen, kulturellen und sprachlichen Äusserungen der Gemeinschaft beeinflussen wollte».³³

Den Vertretern der Heimatbewegung, die sich im Sprachverein Societad Retorumantscha auch über ihre national-kulturelle Identität Gedanken machten, ging es dabei insbesondere um eine sprachlich-kulturelle Erneuerungsbewegung vor dem Hintergrund der romantischen Vorstellung «eine Sprache, ein Volk, eine Nation». Keinesfalls sollte es eine nationale Bewegung hin zu einem souveränen Staat werden, denn Romanischbünden wurde politisch als Teil des Kantons Graubünden begriffen. Wichtig war aber die Bildung eines «rätoromanischen Nationalbewusstseins» und eines «Wir-Gefühls» über die sprachlichen, konfessionellen und politischen Grenzen Romanischbündens hinweg.³⁴ In diesem Diskurs der Heimatbewegung wurde die Muttersprache, die «mumma romontscha», als «einigendes Band, gemeinsames Erbe und Kulturgut»³⁵ einer nationalen Gemeinschaft verstanden und mit zahlreichen Sprachmythen belegt. Wie Renata Coray schreibt, sollten diese Mythen über die Bergbauernfreiheit, die wohlklingende Muttersprache und die erhabene Alpenwelt das Sprachbewusstsein der Bevölkerung stärken und gleichzeitig die bedrohte Sprache mit Prestige versehen.³⁶

Zu einer «nationalen Frage», an der sich auch die Unabhängigkeit der Schweiz zeigen sollte, wurde das bedrohte Bündnerromanische dann vor und während des Ersten Weltkrieges und besonders in der Zwischenkriegszeit. (Pseudo)wissenschaftliche Definitionen der Sprache, auch als «questione ladina» bezeichnet, Forderungen nach einer kulturellen «Italianität» Romanischbündens und besonders die territorialen Forderungen der italienischen «Irredenta»³⁷ liessen in Romanischbünden die Frage «chi sun e che vöglian ils Romanschs?» (wer sind und was wollen die Bündnerromanen?) virulent werden. Peider Lansels dezidierte Antwort «ni Talians, ni Tudais-chs!»³⁸ (weder Italiener noch Deutsche!) machte die bündnerromanische Sache anschliessend zu einem schweizweit diskutierten, zu einem nationalen Thema. Manche Sprachaktivisten betonten nun auch, dass ihre Minderheitensprache die älteste und «schweizerischste» Sprache der Schweiz sei und ihre Sprecher exemplarische Patrioten. Die emphatische Hervorhebung einer Schweizer Willensnation mit ihrer Vielsprachigkeit und Vielfalt der Kulturen,

33 Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 63. Siehe zum Forschungsstand S. 11 f. sowie zur Begriffsgeschichte S. 18.

34 Vgl. Bühler, Societad Rhaeto-romana, 1886, S. 15.

35 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 7.

36 Vgl. ebd., S. 223–381.

37 Siehe dazu Kapitel III 1.

38 «Ni Talians, ni Tudais-chs! Rumantschs vulains restar!» hiess Lansels Essay von 1917, der auf den ersten Essay «Chi sun e che vöglian ils Romanschs?» von 1911 folgte. (Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 61, 115–122).

an deren Schaffung und Bild auch Exponenten Romanischbündens wie Lansel jahrelang gearbeitet hatten, festigte das kulturelle Selbstbewusstsein der Bündnerromanen dann in den 1930er-Jahren nachhaltig. Und vor dem Hintergrund der Geistigen Landesverteidigung und der Anerkennung des Bündnerromanischen als vierte Landessprache 1938 wurde der schon schweizweit bekannte volkstümliche Chorgesang zum eigentlichen Träger der Musikkultur Romanischbündens erkorren. Der (musikalische) Appell an die Bündnerromanen, ihre «alte» Sprache und Kultur lieb zu haben und zu erhalten, prägte aber fortan auch das «retrospektive Nationalverständnis»³⁹ Romanischbündens. Und dabei wurde Giacun Hasper Muoths gereimter Ruf «Stai si, defenda Romontsch, tiu vegl lungatg»⁴⁰ (Steh auf, verteidige, Bündnerromane, deine alte Sprache) zum oft zitierten geflügelten Wort.

Gegen dieses ideell und symbolisch belastete Sprach- und Kulturverständnis und eine mit Mythen überladene Identität als «bedrohtes, bescheidenes und heimatverbundenes Bergbauernvolk»⁴¹ wandten sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts besonders die Literaten und Intellektuellen, die eine Befreiung der Sprache aus der «geistigen Enge» und der «Heimatidylle» forderten. Trotz nationaler Bedeutung und regen Sprachaktivismus hatte der Existenzkampf der Bündnerromanischen Sprache ausserdem eine reduzierte Sprachgemeinschaft hinterlassen, und man fragte sich, ob diese angesichts des gesellschaftlichen Wandels, der sozialen Mobilität und der anderssprachigen Massenkommunikation überhaupt noch eine Überlebenschance hatte.⁴² Im Zuge der europaweiten Aufwertung der Regionen und Minderheiten in den 1970er-Jahren, aber auch dank einer Sensibilisierungskampagne für das Bündnerromanische und des Projekts *Rumantsch Grischun* in den 1980er-Jahren, fand die jüngere Generation schliesslich ein anderes, neues sprachlich-kulturelles Selbstverständnis. «Öffnung nach allen Seiten, Wandlung und Wechsel wurden zum Ruf der Stunde»,⁴³ schreibt Gion Deplazes. Und dabei sei der Kampf gegen «alle wirklichen und vermeintlichen Tabus und heiligen Kühe» augenscheinlich geworden.

Die kommerziell organisierte und massenmedial verbreitete zeitgenössische Popmusik und Popkultur, die gesellschaftsverändernde und sozialkritische Kräfte zu haben schien, bot den jungen Musikinteressierten dann einen Zugang zur Muttersprache, der «anders als gewohnt»⁴⁴ war. «Gewohnt» war, wie der Journalist Arnold Rauch 1985 im *Tages-Anzeiger* erklärte, ein «Selbstbetrug» der Sprachgemeinschaft, die ihre Heimat den Touristen «verkaufte» und gleichzeitig die sterbende «chara lingua» tränenreich besang. «Anders» hiess hingegen, dass man diese alpin-bäuerliche Sprache für *zeitgenössische* Text- und Musikformen – wenn nötig auch für «merda americana», amerikanischen Mist – verwenden wollte,

39 Saluz, Identität der Bündnerromanen, 2000, S. 98.

40 G. C. Muoth: Al pievel romontsch, in: ASR 2, 1887, S. 358 f.

41 Coray, Sprachmythen, 2008, S. 559.

42 Vgl. Cathomas, Rätoromanische Spracherhaltung, 1982, S. 119.

43 Deplazes, Rätoromanen, 1991, S. 544.

44 Rauch, Chara Lingua, 1985, S. 57 f.

um so gesellschaftliche und politische Missstände benennen zu können. Diese Hinwendung zur international ausgerichteten Popmusik bedeutete indes einen Bruch mit der älteren Generation, der traditionellen Dorfkultur und der ideologisch vereinnahmten wie «folklorisierten» Musikkultur.

Die heutige Sprachrealität zeigt schliesslich, dass noch immer vielmehr als eine gesamtbündnerromanische die regionale und ortsgebundene Zugehörigkeit wichtig ist. Ihre zentrale Bedeutung als Erbe und Kulturgut regionaler und lokaler Sprachgemeinschaften behält die Muttersprache deshalb bei, trotz steter Versuche der Medien und Institutionen – vorwiegend der Radiotelevision Svizra Rumantscha und der Lia Rumantscha – eine gesamtromanische Identität und Einheit zu schaffen.⁴⁵ Die Muttersprache oder «Herzsprache» in ein reines «Kommunikationsmittel» verwandelt zu sehen, widerstrebe einer Mehrheit der Bündnerromanen, schreibt Renata Coray, weshalb auch Rumantsch Grischun überwiegend abgelehnt werde.⁴⁶ Formeln wie «Chara lingua da la mamma» oder Kampfrufe wie «Stai si, defenda, Romontsch tiu vegl lungatg!» erfreuen sich hingegen noch immer grosser Popularität und leben in neuem Gewand auch in der heutigen Popmusik weiter. Die von RTR betriebene Produktion, Archivierung und Ausstrahlung von aktueller *musica rumantscha* über Radio, Fernsehen und Internet stellen dennoch einen wichtigen Faktor für eine überregionale Annäherung und Verständigung dar.

Von dieser andauernden Suche Romanischbündens nach Identität, also von der national-kulturellen Selbst(er)findung der bündnerromanischen Sprachminderheit, soll folglich auch eine «Musikgeschichte» Romanischbündens handeln. Dabei wird die These aufgestellt, dass die Existenz einer «bündnerromanischen Musik» und einer musikalischen Identität Romanischbündens allein vor dem Hintergrund der sprachlichen und (national-)kulturellen Bewegungen in Romanischbünden gedacht werden kann. Und damit wird diese Musikgeschichte zu einer Kulturgeschichte der Musik.

Die Musik Romanischbündens steht freilich auch im Zusammenhang mit den Musiken der national-kulturellen Bewegungen Europas im 19. und 20. Jahrhundert, besonders mit den bürgerlichen Chorbewegungen (in Deutschland) und den Volkslied- und Folklorebewegungen in Ost- und Nordeuropa (oder in Katalonien).⁴⁷ In Romanischbünden stiess dabei nicht nur die weltweite volkskundliche Erforschung und Sammlung, sondern auch der kompositorische Umgang mit dem Volkslied und der Folklore (in der Kunstmusik) auf Interesse und Nachahmer. Zuvorderst ist hier der international bekannte Komponist Gion Antoni Derungs

45 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 560. In diesem Traditionsdiskurs erscheint die bündnerromanische Gesellschaft «als Volk, das in einer bäuerlichen und christlichen Kultur verankert ist, eine genuine, bodenständige, schöne und alte Sprache spricht und traditionelle Werte verteidigt». (Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 556).

46 Vgl. ebd., S. 560.

47 Vgl. Mark E. Perry: *Un Català Mundial. Catalan Nationalism and the Early Works of Roberto Gerhard*, Dissertation, University of Kansas, 2012.

zu nennen. Parallelen und Einflüsse sind aber auch im Bereich der geistlichen Musik der Frühen Neuzeit, zu dessen «Kulturnetz» die geistliche Elite Bündens Zugang hatte, und natürlich im Bereich der internationalen Popmusik des 20. Jahrhunderts auszumachen. Von diesen Anreizen und Inputs wirkten einige unmittelbar, die meisten aber vermittelt, verändert und abgeschwächt durch den Kulturtransfer nach Romanischbünden, wo sie den sprachlichen und historischen Umständen angepasst werden mussten.

Aus politisch-historischen Gründen besass Romanischbünden auch keine Nationalmusik, keine Nationale Schule oder Nationalkomponisten – von einer Nationaloper ganz zu schweigen, da nie ein Hof oder ein städtisches Zentrum existierte. Chorkomponisten wie Robert Cantieni, Otto Barblan oder Hans Erni hätten aber durchaus einen solchen Status als Nationalkomponisten innehaben können. Ihre Vokalwerke entstanden (auch) im Zeichen und im Dienst der Heimatbewegung und wurden wohl schon damals als «nationale Musik» verstanden, allerdings nie als solche bezeichnet oder genauer definiert. Dafür fehlte in Romanischbünden der musikwissenschaftliche (akademische) Diskurs. Stattdessen sprach man (und spricht man heute noch) von «*musica rumantscha*» und «*chanzuns rumantschas*» und verwies damit auf die identitätsstiftende Funktion und Bedeutung dieser Musik. Auch ist keine (öffentliche) Diskussion über das Nationale in der Musik als Substanzbegriff – über «das typisch Bündnerromanische» im musikalischen Material – überliefert. Der erwähnte Komponist Gion Antoni Derungs meinte in einem Interview vor einigen Jahren sehr vorsichtig dazu, man könne womöglich beim einheimischen Volkslied eine gewisse Einfachheit und Klarheit im Rhythmus, einen begrenzten Tonumfang und eine sangliche Melodik festmachen. Allerdings gebe es genügend Ausnahmen, die dies widerlegten.⁴⁸

Diesen Diskurs über das Wesen, die Funktion und die Bedeutung der *musica rumantscha* sowie über die Mechanismen national-kultureller Identitätskonstruktion mittels Musik anzuregen, gehört zu den zentralen Zielen dieser Abhandlung. Von einer interdisziplinären Ausrichtung geprägt sind dabei der methodische Ansatz und die fachliche Einordnung, denn nur so lässt sich die grundlegende Frage beantworten, wie Musik und Identität zusammenhängen. Die Fragen, die hier gestellt werden können und müssen, sind dementsprechend divers und jede (historische) Epoche verlangt nach spezifischen Perspektiven.

In der Frühen Neuzeit wurde bekanntermassen der geistliche Gesang von religiösen Bewegungen instrumentalisiert und geprägt: Welche Gattungen und Formen waren hierbei zentral, wie wurden sie gepflegt und wie wirkte sich dieser Gesang auf die kulturelle Identitätsbildung aus? Ebenso bekannt ist, wie die bürgerliche Chorbewegung mit ihren patriotischen Liedern, Gesangfesten und Festspielen im 19. Jahrhundert die (mentale) Integration vorantreiben und die nationale Identität der Bündner stärken konnte. Sollte sie denn schliesslich auch

48 Vgl. Venzin, intervista cun Gion Antoni Derungs, 2011.

das Sprachbewusstsein der Bündnerromanen massgeblich fördern? Und wie ist hier die Sammlung und Erforschung der Volkslieder zu verorten?

Bei der Anerkennung der Sprache 1938 spielte ebendiese Chor- und Folklorebewegung eine zentrale Rolle, aber welche Wirkung hatte sie auf die gesamte Musikkultur Romanischbündens im 20. Jahrhundert? Wie brachten es die Exponenten der Popmusik nach 1968 zustande, sich von dieser Übermacht zu lösen, und mit welchen Musikformen versuchten sie, das Sprach- und Kulturbewusstsein der jungen Generation anzuregen? Sollte dabei auch die Kunstmusik von dieser Öffnung profitieren können? Und schliesslich: Wie stehen die heutigen Musikschaffenden zu diesem kulturellen Erbe und wie gehen sie mit den Anforderungen an eine *musica rumantscha* um? Finden sie in Zeiten der Globalisierung und Individualisierung, der kommunikativen Vernetztheit, der Mobilität, Transkulturalität und Mehrsprachigkeit einen eigenständigen und «authentischen» Ausdruck ihrer musikalischen Identität?

2 National-kulturelle Selbst(er)findung

«Man ist in der Kunst wirklicher daheim, als in jedem anderen Land», hielt der Schweizer Schriftsteller Jürg Amann einst in seinem Reisetagebuch fest, nachdem er in einem Hotelzimmer in Manchester Wolfgang Amadeus Mozarts «Haffner-Sinfonie» gehört und sich «sofort zu Hause» gefühlt hatte.⁴⁹ Nirgends sonst als in der Kunst – und besonders in der Musik – schien Amann, der um die ganze Welt gereist war, also eine wirkliche «Heimat» gefunden zu haben. Die Suche nach Heimat und Geborgenheit wurde so gleichfalls zur Suche nach seiner (musik) kulturellen Identität.

2.1 Musik und kulturelle Identität

Kulturen, so schreibt die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann, stellen «Identitätsofferten» dar und sie ermöglichen den Individuen, «sich als Zugehörige einer bestimmten Gruppe zu fühlen und dies auch nach aussen hin erkennbar werden zu lassen».⁵⁰ Dieses Zugehörigkeitsgefühl eines Individuums oder einer Gruppe

49 J. Amann: Kein Weg nach Rom. Reisebuch, Düsseldorf 2001, S. 10. Mozart komponierte seine 35. Sinfonie in D-Dur KV 385 (1782) im Auftrag des Salzburger Bürgermeistersohns Sigmund Haffner.

50 Assmann, Kulturwissenschaft, 2011, S. 221. Die Soziologen B. Giesen und S. Eisenstadt definierten vier Gruppen von Codes zur Bildung kultureller Gruppenidentitäten: naturbezogene, traditionsbezogene/mythische, religiöse/transzendente, alltägliche (soziale/kulturelle), während G. Delanty diese durch eine fünfte diskursive ergänzte, worin die Identitätskonstruktion reflektiert wird. (Vgl. S. N. Eisenstadt/B. Giesen: The Construction of Collective Identity, in: Archives européennes de sociologie 36, 1995, S. 72–102 und G. Delanty: Inventing Europe. Idea, Identity, Reality, London 1995).

zu einem kulturellen Kollektiv sowie die Abgrenzung («Othering»)⁵¹ zu anderen Kollektiven stiftet also die kulturelle und kollektive Identität beziehungsweise die Gruppenidentität. Und mit einem «sachlichen Konsens in Wertvorstellungen und Verhaltensnormen, in gemeinsamen Handlungsintentionen und Zielen» erhält diese Gruppenidentität auch einen «Bezugsanker».⁵²

Musik ist als wesentlicher Bestandteil und Ausdruck von Kultur seit jeher an den Prozessen der kulturellen Identitätsbildung beteiligt: Sie kann «serve as a lens through which the identity of an individual or group may be viewed».⁵³ Eine Identität in Musik wird dabei durch das musikalische Material und das gemeinsame ästhetische Urteil wie ebenso durch kulturelle Aktivitäten und einen musikalischen Kontext, das heisst durch den Umgang der Gesellschaft mit der Musik und die Funktionen der Musik für die Gesellschaft, hergestellt.⁵⁴ Zur Herausbildung von Gruppenidentitäten kann Musik aber auch beitragen, indem sie eine sprachlich und performativ konstruierte Vergangenheit vergegenwärtigt.⁵⁵ So bildet und fördert gerade das gemeinsame Singen von populären Liedern als soziale Handlung und Kommunikation ein Zusammengehörigkeitsgefühl und ein «Wir-Bewusstsein» innerhalb eines Kollektivs. Die Musikethnologin Kay Kaufman Shelemay bezeichnet ein solches Kollektiv, das durch soziale, symbolische und musikalische Prozesse und Interpretationen konstruiert und erhalten wird sowie gleichzeitig den Zuhörern und den Ausführenden ein Bewusstsein für die Gruppenidentität gibt, als «musical community».⁵⁶

Die Stiftung von kultureller Gruppenidentität ist ebenso mit der Bildung und Pflege eines kollektiven Gedächtnisses, das aus der sozialen Kommunikation innerhalb von sozialen Kleingruppen und auch Grossgruppen wie Nationen, Ethnien und Staaten entsteht, eng verbunden.⁵⁷ Mithilfe «symbolischer Medien», also Erzählungen (wie Ursprungsmythen), Symbolen und Ritualen, sowie ver-

51 «Othering» bezeichnet die Abgrenzung, Distanzierung oder Differenzierung des Ichs/einer Gruppe von anderen Individuen/Gruppen. (Vgl. Julia Reuter: Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden, Bielefeld 2002).

52 Vgl. Mauerhofer, Sing- und Musiziergruppen, 1988, S. 19 f.

53 Kartomi, New Directions, 2012, S. 77.

54 Vgl. A. von Massow/W. Auhagen: Kultur und Identität. Einführung, in: Altenburg/Bayreuther, Musik und kulturelle Identität, 2012, S. 46 und Frith, Musik und Identität, 1999, S. 154.

55 Vgl. Celestini, Musik und kollektive Identitäten, 2013, S. 334.

56 Kaufman Shelemay, Musical Communities, S. 357–359. Kaufman verweist auf die für die Musikethnologie grundlegenden Quellen zur Erforschung musikalischer Kollektive, namentlich auf Benedict Andersons Theorie der «imagined communities» (1983), Anthony P. Cohens Verständnis von «community» als «mental construct» und «mode of experience» sowie Hobsbawms/Rangers Definition von «invented traditions» als «set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past».

57 Vgl. Celestini, Musik und kollektive Identitäten, 2013, S. 324 und Assmann, Kulturwissenschaft, 2011, S. 189. Der Pionier der sozialen Gedächtnisforschung, Maurice Halbwachs, führte den Begriff 1925 ein. Er erforschte Formen des sozialen Gruppengedächtnisses, das in kommunikativen Prozessen (Erzählen, Aufnehmen und Aneignen von Erinnerungen) gebildet, durch kommunikativen Austausch gefestigt wird und den kommunikativen und emotionalen Kitt

bindlicher Bezugspunkte aus der kulturellen Überlieferung – besonders «invented traditions»⁵⁸ –, konstruieren sich diese Gruppen ein kollektives Gedächtnis und eine gemeinsame Wir-Identität.⁵⁹ Symbole und Mythen als Ausdruck dieser Identität funktionieren dabei nach aussen wie nach innen, sie kommunizieren den «tatsächlichen oder imaginierten Geltungsbereich eines Kollektivs»⁶⁰ nach aussen und beeinflussen das Verhalten des Kollektivs nach innen. In dieser (diskursiven) Identitätskonstruktion spielt die Sprache eine wesentliche Rolle, denn sie stellt den Link zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Individuum und Gemeinschaft her, schafft das kulturelle Bewusstsein eines Kollektivs über sprachlich tradierte Kulturgüter und ist als ererbtes und erlerntes Gut (besonders als Erstsprache) mit positiven Gefühlen besetzt.⁶¹ Sprache ist also das Fundament des kulturellen Gedächtnisses.⁶² Zur Festigung einer kollektiven Identität kann die Sprache allerdings auch konstruiert und politisch instrumentalisiert werden, also in der Sprach- beziehungsweise Identitätspolitik eines Staates, einer Gesellschaft oder intellektuellen Elite dienstbar gemacht werden.⁶³

Obwohl eine kollektive Identität viel schwerer zu fassen und einzugrenzen ist als eine individuelle oder personale, scheint die Frage «Wer sind wir?» heute also viel wichtiger zu sein als die Frage «Wer bin ich?».⁶⁴ Diese letztere gehört in den Bereich der Individualpsychologie,⁶⁵ in der die personale oder individuelle Identität die innere Einheit und Nämlichkeit, das Selbst einer Person bezeichnet. Und diese Identität wird durch Selbsterforschung, Selbsterkenntnis und Selbstinszenierung von innen wahrgenommen und hervorgebracht, durch Inklusion von sozialen Werten und Verhaltensnormen sowie durch Exklusion von «vorformulierten sozialen Rollen», das heisst durch die Bekräftigung der individuellen Einzigartigkeit, hergestellt.⁶⁶ Eine Künstleridentität kann also sowohl aus der

einer Gruppe bildet. Jan Assmann unterscheidet dabei zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis oder Alltags- und Festgedächtnis, zu dem auch Mythen gehören.

58 «*Invented tradition*» is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past.» (Hobsbawm/Ranger, *Invention of Tradition*, 2012, S. 1).

59 Vgl. Assmann, *Kulturwissenschaft*, 2011, S. 189 und Boisits, *Musik und Revolution*, 2013, S. 13–21.

60 Boisits, *Musik und Revolution*, 2013, S. 14.

61 Vgl. Vital, *La chanzun*, 2012, S. 20 und Iwersen, *Musik und kulturelle Identität*, 2012, S. 5 f.

62 Vgl. Celestini, *Musik und kollektive Identitäten*, 2013, S. 329.

63 Vgl. Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 7–10. (Vgl. zu den erwähnten Dimensionen der Sprache Joshua A. Fishman: *Language and Ethnicity*, in: Howard Giles (Hg.): *Language, Ethnicity and Intergroup Relations*, London 1977, S. 15–57 (European Monographs in Social Psychology 13).

64 Vgl. Assmann, *Kulturwissenschaft*, 2011, S. 221–224.

65 Der Psychoanalytiker E. H. Erikson bestimmt in seiner «Ich-Identitäts-Theorie» acht psychosoziale Krisen mit spezifischen Aufgaben, die der Mensch bewältigen muss. Die Bildung der Ich-Identität gründet dabei auf dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, der Begriff «Identität» drückt diese Beziehung zwischen «Sich-Selbst-Gleichsein» und der Teilhabe an gruppenspezifischen Merkmalen aus. (Vgl. Peter Dürrmann: *Heimat und Identität*, Tübingen/Zürich/Paris 1994, S. 60–67).

66 Vgl. Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 4 und Assmann, *Kulturwissenschaft*, 2011, S. 207–221.

Einhaltung als auch aus der individuellen Weiterentwicklung (herkömmlicher) musikalischer Normen entstehen und ebenso können Vorbilder (Lehrer) für die individuelle musikalische Identitätskonstruktion zentral sein.⁶⁷

Kulturelle Identität im (musik)wissenschaftlichen Diskurs

Der Begriff der Identität bleibt trotz zahlreicher Definitionsversuche, dabei gefördert durch eine «alltagssprachliche Konjunktur»⁶⁸ des Wortes sowie einen fehlenden Konsens über die Sache selbst, in der wissenschaftlichen Diskussion bis heute unpräzise⁶⁹ und allgemein – von einem «Plastikwort» sprach schon 1988 der Sprachwissenschaftler Uwe Pörksen.⁷⁰ Der Historiker Philip Gleason bemerkte ebenso, dass «there has been no clamor for clarification of the term. But if pinned down, most of us would find it difficult to explain just what we do mean by identity.»⁷¹ Trotz anhaltender methodischer und definitorischer Probleme mit der Kategorie und dem Konzept «Identität» erweist sich die Frage nach den «konstituierenden Elementen und Funktionsweisen kollektiver Identität» für viele Disziplinen aber als «ausserordentlich fruchtbar».⁷²

Identität wird seit den 1960er-Jahren, mit der zunehmenden Individualisierung der Gesellschaft und besonders im Zusammenhang mit dem Linguistic Turn,⁷³ nicht (mehr) als eine in der «sozialen Realität» empirisch vorfindbare Grösse verstanden, sondern vielmehr als diskursive Konstruktion, die sich in sozialen Prozessen von Ein- und Ausschluss (Inklusion und Exklusion) ausbildet und verschiedene Funktionen einnehmen kann.⁷⁴ «Identität ist keine Sache, sondern ein Prozess»,⁷⁵ bei dem das Selbst oder Eigene durch die Differenz zum (realen oder vorgestellten) Anderen diskursiv konstruiert wird. Aus sozialkonstruktivistischer Perspektive werden dabei jegliche Äusserungen verschiedenster Art, sprachliche wie nichtsprachliche, also «alle Bedeutung tragenden Praxen»,⁷⁶ als diskursiv

67 Vgl. Kartomi, *New Directions*, 2012, S. 78.

68 Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 5.

69 Vgl. Mauerhofer, *Sing- und Musiziergruppen*, 1988, S. 20: «Begriffen wie Identifikation und Identität haftet der Makel des Unpräzisen an, weder über Extension noch über Intension ihrer Bedeutung besteht Klarheit.»

70 Vgl. Uwe Pörksen: *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur*, Stuttgart 1988.

71 Philip Gleason: *Identifying Identity. A Semantic History*, in: *The Journal of American History*, 69/4, 1983, S. 910.

72 Altenburg/Bayreuther, 2012, S. XI.

73 Der Philosoph R. Rorty bezeichnete 1967 mit diesem Begriff die verstärkte Diskussion um die sprachliche Verfasstheit der Welt. 1966 waren drei Schriften der wichtigsten Poststrukturalisten M. Foucault, J. Lacan und J. Derrida erschienen, die sich mit der Frage um Sprache, Diskurs und «diskursunabhängige Seinswahrheiten» auseinandersetzten. (Vgl. Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 19 f).

74 Vgl. dazu Assmann, *Kulturwissenschaft*, 2011, S. 207–224, Heinz Abels: *Identität*, Wiesbaden 2006, S. 241–254, Marchart, *Cultural Studies*, 2008, S. 179, Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 4–18 (vgl. bei Coray, 2008, S. 5, FN 4 auch die neuere Literatur zu diesem Thema). Die These der (individuellen) Identitätsbildung durch soziale Prozesse geht auf den Sozialphilosophen G. H. Mead und den Psychoanalytiker E. H. Erikson zurück.

75 Frith, *Musik und Identität*, 1999, S. 153.

76 Marchart, *Cultural Studies*, 2008, S. 179.

verstanden, denn sie erschaffen, bestätigen und festigen gemeinsam das Selbst- und das Weltbild des Individuums und der Gesellschaft. Kollektive Identitäten (Gruppenidentitäten) sind in diesem Sinne also auch «Diskursformationen»,⁷⁷ die durch Symbolsysteme und Wertorientierungen hergestellt werden. Neuere Identitätskonzepte gehen folglich davon aus, dass Identität ein «dynamisches, prozessuales, wandelbares, beeinflussbares und situationsabhängiges Konstrukt»⁷⁸ darstellt. Auch eine *musikalische* Identität wird also je nach Situation «immer wieder neu in der Produktion und Rezeption von Musik und in Diskursen über Musik konstituiert.»⁷⁹

In der seit den 1980er-Jahren intensiv betriebenen und durch den Cultural Turn⁸⁰ in den 1990er-Jahren noch verstärkten wissenschaftlichen Diskussion um kulturelle und kollektive Identität (in den Geschichts-, Sozial- und Kulturwissenschaften, in der Ethnologie und Anthropologie) spielte die Musik allerdings lange Zeit nur eine marginale Rolle – sie geriet, gemäss Detlef Altenburg, nicht «in den Fokus der Betrachtung».⁸¹ Während die Historische Musikwissenschaft dieses Interesse der Nachbardisziplinen nun ebenso wenig beachtete, nahmen sich die Musikethnologie⁸² und Musiksoziologie sowie die New Musicologies bald der – im Angesicht fortschreitender Globalisierung immer drängenderen – Frage nach der Bedeutung der Musik für die individuelle und kulturelle Identität und ihrer Rolle in «creating, constructing, articulating, negotiating, and reflecting social identities»⁸³ an. Heute zählt die «Lokalisierung und Globalisierung» oder die «Einheimische Kultur und Diaspora» zu den wesentlichen Fragen und Themen der postmodernen kulturellen Identität in musikethnologischer Perspektive.⁸⁴ «It is therefore necessary to think beyond questions of individual, group

77 Assmann, Kulturwissenschaften, 2011, S. 221.

78 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 6.

79 Vogels/Jäger, Musikalische Identität, 2012, S. 135.

80 «Cultural Turn» steht für die Bemühung der Sozial- und Geisteswissenschaften, den älteren Begriff der (Hoch-)Kultur durch einen anthropologischen Kulturbegriff zu ersetzen, der die gesamten menschlichen Arbeits- und Lebensformen umfasst. Vgl. David Chaney: *The Cultural Turn. Scene-setting Essays on Contemporary Cultural History*, London/NY 1994. Vgl. zur Kritik am Cultural Turn als Paradigmenwechsel Marchart, *Cultural Studies*, 2008, S. 17–26 sowie Bassam Tibi: *Weltmusik und Weltpolitik im Zeitalter des Cultural Turn*, in: Altenburg/Bayreuther, *Musik und kulturelle Identität*, 2012, S. 15–31.

81 Vgl. Altenburg: Vorwort, in: Altenburg/Bayreuther, *Musik und kulturelle Identität*, 2012, S. XI.

82 Vgl. Iwersen, *Musik und kulturelle Identität*, 2012, S. 1–9.

83 Timothy Rice: *Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology*, in: *Musicology* 7, 2007, S. 17–38 (hier 35). Vgl. auch Stokes, *Ethnicity, Identity and Music*, 1994. In seinen «Reflections on Music and Identity» kritisiert der Musikethnologe Timothy Rice die fehlende Auseinandersetzung mit dem Identitätsbegriff sowie das mangelnde Interesse seines Faches an der Bildung eines Korpus, «that connects with the larger literature on identity and works out the potentially fascinating cross-cultural theoretical implications [...]». (S. 37).

84 Vgl. Philip V. Bohlman: *Verdrängung, Vertreibung, Verstummen*, in: Altenburg/Bayreuther, *Musik und kulturelle Identität*, 2012, S. 52.

and national identity and to conceive of complexes of music-cultural identity»,⁸⁵ schreibt Margaret Kartomi.

Die wissenschaftliche Untersuchung der Frage nach den Auswirkungen der Globalisierung auf die Musikkultur und die musikkulturelle Identität gehört aber genauso zu den «dringenden Desideraten» der (Historischen) Musikwissenschaft. Auch die Populärmusik der Gegenwart, die von Detlef Altenburg mit dem Arbeitsgegenstand eines Pathologen – den dieser ja nicht lieben muss – verglichen wird, sollte dabei ins Zentrum des «transdisziplinären Dialogs» rücken, da sie die «Kultur von und für Millionen» darstellt und die Frage nach der Bedeutung der neuen (sozialen) Massenmedien für die Musikproduktion und Musikrezeption ins Zentrum rückt.⁸⁶ Bei diesen Fragen nach musikkultureller Identität gelte es, so Raimund Vogels und Ralf Martin Jäger, die lokale Musikkultur in einem translokalen und transnationalen Kontext zu betrachten, denn «als Konsequenz der auch auf musikalischer Ebene zunehmenden Globalisierung [...] finden auch die Prozesse musikalischer Identitätsbildung verstärkt in einem sich immer weiter öffnenden Spannungsfeld zwischen Lokalität und Globalität, Gegenwart und Vergangenheit statt».⁸⁷ So verändert die Migration sowohl die neue wie die heimatliche Musikkultur, während die internationale Tonträgerindustrie gleichzeitig neue lokale Märkte generiert, gerade «weil Hörer und internationaler Musikstar schier unüberbrückbar voneinander getrennt» stehen.⁸⁸ Die kulturelle Globalisierung schafft also geradezu einen Gegendruck und «führt zur betonten Rückbesinnung auf lokale, regionale und nationale Traditionen».⁸⁹ Helmut Rösing versteht den heute verstärkt geführten Identitätsdiskurs deshalb als Reaktion auf die Bedrohung kultureller Traditionen, als «Sorge um den Verlust der nahen Lebenswelt» durch internationale kulturelle Standards.

Auch in der zeitgenössischen Schweizer Musikszene ist ein wieder erwachtes Interesse am «kulturell Eigenen» festzumachen, wenn sie sich angesichts von Globalisierung verstärkt mit Fragen national- und musikkultureller Identität, mit einem «Schweizer Klang», «tönender Swissness» oder «Schweizer Tönen» auseinandersetzt.⁹⁰ Dabei geht es insbesondere um den «Klangraum der Alpen», der von zeitgenössischen Musikern «zurückerobert» werden möchte.⁹¹ Die Neue Volksmusik(szene) widmet sich ihrerseits in zahlreichen Projekten und Festivals (wieder) dem «Klang des <Volks>», den traditionellen volksmusikalischen Repertoires, Instrumenten und Spieltechniken sowie der «Idee einer <Volksmusik>».⁹²

85 Kartomi, *New Directions*, 2012, S. 78.

86 Vgl. Altenburg: Vorwort, in: Altenburg/Bayreuther, *Musik und kulturelle Identität*, 2012, S. XIII. Vgl. auch Stefan Weinacht/Helmut Scherer (Hgg): *Wissenschaftliche Perspektiven auf Musik und Medien*, Wiesbaden 2008.

87 Vogels/Jäger, *Musikalische Identität*, 2012, S. 135.

88 Vgl. Vogels/Jäger, *Musikalische Identität*, 2012, S. 137.

89 Rösing, *Populäre Musik*, 2002, S. 21.

90 Oehme-Jüngling, *Klang und (trans)nationale Identität*, 2014, S. 19 f.

91 Frauchiger, *Wie tönt Identität*, 2000, S. 24.

92 Oehme-Jüngling, *Klang und (trans)nationale Identität*, 2014, S. 7.

Eine musikalische Identität der Schweiz – und dazu gehört auch Romanischbünden – könnte heute also in einer Haltung, die sich dem freien Umgang mit dem Eigenen – also ebenso mit den Volkstraditionen – in einem globalen Kontext zuwendet, festgemacht werden.⁹³

2.2 Die «Konstruktion des Nationalen» im wissenschaftlichen Diskurs

Die kulturelle Gegenbewegung zur Globalisierung setzt sich heute verstärkt mit dem «kulturell Eigenen», mit regionalen und nationalen Eigenheiten im aktuellen «Kontext der Erlebnis- und Konsumgesellschaft» auseinander.⁹⁴ Wie Helmut Loos und Stefan Keym 2004 feststellen konnten, ist die «Rolle des nationalen Denkens» auch in der Musikwissenschaft ein zwar erst entdecktes, aber sehr aktuelles Thema.⁹⁵ Die seit 1989 «aufgebrochenen Nationalgefühle» (Helga de la Motte-Haber, 1991) in Ost- und Zentraleuropa haben auch hier eine grundsätzliche Verständigung über Fragen national-kultureller Identität, also auch zur Bedeutung und Funktion nationaler Musik, notwendig werden lassen.⁹⁶ Einen Grund für diese «Intensivierung der Diskussion über das Nationale» in der Musik (und ausserhalb) kann also in der «umwälzenden politischen Realität» in Europa seit dem Mauerfall gefunden werden.⁹⁷ Der musikwissenschaftliche Blick richtet sich seither verstärkt nach Mittel- und Osteuropa; der ethnomusikalische dabei vorwiegend zu den dortigen sprachlich-ethnischen Minderheiten.⁹⁸

Die in vielen Darstellungen thematisierte «(musikalische) Konstruktion des Nationalen» ist Teil des kulturwissenschaftlichen Diskurses der aktuellen Musikwissenschaft, der das Verhältnis von Musik (als kultureller Praktik) und Identität im Sinne der postmodernen Kulturtheorie in den Fokus rückt.⁹⁹ Das Interesse gilt dabei dem – methodisch und inhaltlich schwer fassbaren – «nationalism in music», dem Nationalen in der Musik als Substanz- und besonders als Funktionsbegriff.¹⁰⁰ In dieser funktionalen Perspektive ist die Musik als «Trägerin von nationalem Material, Symbolen und Stereotypen»¹⁰¹ ein essenzielles Mittel zur Konstruktion und Repräsentation nationaler Identität.¹⁰² «Music reflects the

93 Frauchiger, *Wie tönt Identität*, 2000, S. 25 f.

94 Oehme-Jüngling, *Klang und (trans)nationale Identität*, 2014, S. 20.

95 Loos/Keym, *Nationale Musik*, 2004, S. 1–6 (hier S. 2).

96 Vgl. für einen kurzen Überblick White/Murphy, *Musical Constructions*, 2001, S. 7–10.

97 Sedak, *Nationale Musik*, 2004, S. 10.

98 Vgl. Hemetek, *Echo der Vielfalt*, 1996.

99 Eine Übersicht bis 2004 bietet Bohlman, *Music of European Nationalism*, 2004. Vgl. ferner Küsgens, *Horizonte nationaler Musik*, 2012; Noa, *Volkstümlichkeit und Nationbuilding*, 2013.

100 Vgl. Sedak, *Nationale Musik*, 2004, S. 13 f. Diese Perspektive gründet im Wesentlichen auf C. Dahlhaus' Feststellung, dass das «Nationale» in der Musik nicht werkimmanent nachgewiesen oder gar als «ethnische Substanz» verstanden, sondern in seiner geschichtlichen Funktion begriffen werden muss. (Vgl. C. Dahlhaus: *Nationalismus und Universalität*, in: *HbMuWi* 6, 1980, S. 32).

101 Sedak, *Nationale Musik*, 2004, S. 18.

102 Vgl. Nils Grosch: *Das «Vaterländische Lied» als Konstrukteur nationaler Identität im frühen*

image of the nation so that those living in the nation recognize themselves in basic but crucial ways»,¹⁰³ schreibt der Musikethnologe Philip Bohlman. Fragen nach der Rezeption, der (öffentlichen) Wahrnehmung und Beurteilung der Musik als «national»,¹⁰⁴ nicht ihre Konzeption als solche, stehen also aktuell im Zentrum.¹⁰⁵ «Nationality, since it is not a thing, an essence, or a condition, cannot be found in music [...]. Rather, since nationality is an idea, it can truly only be found in the ideas about music.»¹⁰⁶ Folglich ist sich die Musikwissenschaft heute einig, dass verkimmanente Analysen keine «Nachweise» einer nationalen Musik erbringen können und dass ebenso nationale Stile «mehr Wertungen denn Beschreibungen» der musikalischen Substanz darstellen.¹⁰⁷

«Nation» und «nationale Identität» im wissenschaftlichen Diskurs

Dass die Nationalität (und ebenso die Nation) kein «Ding an sich», keine Essenz oder Kondition, sondern vielmehr eine Idee ist, verweist dabei auf die konstruktivistischen Nationalismustheorien, die besonders (im englischsprachigen Raum) von Benedict Anderson, Eric Hobsbawm und Ernest Gellner in den 1980er-Jahren postuliert wurden. Dekonstruiert wurde dabei die Vorstellung der seit dem 19. Jahrhundert bedeutendsten politischen Legitimationsinstanz «Nation» als natürliche Ordnung sowie die essenzialistische Vorstellung nationaler Gemeinschaft. «Eine Nation [...] ist eine Gruppe von Menschen, die durch einen gemeinsamen Irrtum hinsichtlich ihrer Abstammung und eine gemeinsame Abneigung gegen ihre Nachbarn geeint ist»,¹⁰⁸ lautet eine bekannte (dekonstruktivistische) Definition des Politikwissenschaftlers und Nationalismusexperten Karl W. Deutsch.

Nationen sind aus dieser Perspektive vielmehr «vorgestellte politische Gemeinschaften»,¹⁰⁹ also «kulturell definierte Vorstellungen, die eine Vielzahl von Menschen aufgrund angeblich gemeinsamer Eigenschaften als eine Einheit bestimmen».¹¹⁰ Ebenso gilt die Idee der modernen Nation nicht nur als politisches,

19. Jahrhundert, in: Föllmi/Grosch/Schneider, *Music and the Construction of National Identities*, 2010, S. 37–48.

103 Bohlman, *Music of European Nationalism*, 2004, S. 82.

104 Der Unterschied zwischen «nationaler Musik» und «Nationalmusik» in der deutschen Sprache liegt gemäss Rüdiger Ritter in der Verwendung nationaler Stilmittel (z. B. Volksliedern) im Gegensatz zur Schaffung einer eigenständigen, als national wahrgenommenen Musiktradition zuhanden von Nationsbildung. (Vgl. R. Ritter: *Neuer Wein in alten Schläuchen. Gedanken zu den Konzepten «Nationalmusik» und «nationale Musik» am Beispiel des Komponisten Stanisław Moniuszko*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 61/1, 2004, S. 19–37, hier 30).

105 Vgl. Sedak, *Nationale Musik*, 2004, S. 18 und Küsgens, *Horizonte nationaler Musik*, 2012, S. 13. Sedak verweist hier auf neuere Beiträge und Diskussionen in: Tomi Mäkelä (Hg.): *Music and Nationalism in 20th-Century Great Britain and Finland*, Hamburg 1997.

106 Curtis, *Music Makes the Nation*, 2008, S. 27.

107 Vgl. Küsgens, *Horizonte nationaler Musik*, 2012, S. 13.

108 Karl Wolfgang Deutsch: *Nationalismus und seine Alternativen*, aus dem Amerikanischen von Hansheinz Werner, München 1972, S. 9.

109 Anderson, *Erfindung der Nation*, 2005, S. 15.

110 Jansen/Borggräfe, *Nation*, 2007, S. 14.

sondern auch als gesellschaftliches und kulturelles Phänomen, das die «Exklusionsbeziehungsweise Inklusionsbedürfnisse»¹¹¹ der Gesellschaft befriedigen kann. Die Nation als «vorgestellte Gemeinschaft» ermöglicht also, auf der Grundlage von Bildung, überregionaler Verständigung und Mobilität sowie politischer Teilhabe, die unübersichtliche Masse von Menschen, die einer Nation angehören, als «Wir» und gleichzeitig die Übrigen als «Andere» oder «Fremde» zu begreifen.¹¹² So bietet die Nation politische Ordnung und soziale Geborgenheit.¹¹³ Und durch den Prozess der sozialen und kulturellen (auch sprachlichen) Aus- und Eingrenzung wird schliesslich auch die nationale Identität¹¹⁴ konstruiert. Dieses mentale Konstrukt der nationalen Identität stellt für viele Menschen einen Leitfaden ihres Handelns dar – gerade in Zeiten äusserer Bedrohungen – und wirkt dadurch (individuell) identitätsstiftend, während es gleichzeitig die Nation zu einer Realität macht.¹¹⁵ Gemäss Hobsbawm müssen Nationen, die «von oben konstruiert» sind, deshalb entschieden «von unten analysiert» werden, also «vor dem Hintergrund der Annahmen, Hoffnungen, Bedürfnisse, Sehnsüchte und Interessen der kleinen Leute [...]».¹¹⁶

Auf eine solche sozialkonstruktivistische beziehungsweise kulturanthropologische Definition von Nation als gesellschaftlicher Konstruktion, «Erfindung» und «Bastelei»,¹¹⁷ die im kulturell-kollektiven Gedächtnis lebendig bleiben muss, einigt sich heute auch die internationale Forschung¹¹⁸ zu Nation, Nationalismus¹¹⁹

111 Ebd., S. 15.

112 Wird die Zusammengehörigkeit dieser Angehörigen einer Nation dabei freiwillig und von innen heraus bekannt, wird von einem «subjektivistischen» Nationsbegriff gesprochen, der auf Ernest Renans Verständnis der Nation als «un plébiscite de tous les jours», auch als «Willensnation» bekannt geworden, zurückgeht. Dagegen sprechen «objektivistische» beziehungsweise «substanzialistische» Theorien von Zugehörigkeitskriterien ausserhalb des Einflussbereichs des Menschen, wozu u. a. die Sprache, Kultur und Geschichte, ein «Volksgeist», die Natur oder das Territorium gehören. (Vgl. Jansen/Borggräfe, Nation, 2007, S. 11 f.).

113 Vgl. Mecking, *Gesang und Nation*, 2012, S. 103.

114 G. Marchal spricht von einer ausgesprochen schwierigen Definition des Begriffs «nationale Identität», da die Menschen «für gewöhnlich Gefangene ihres eigenen «Nationalbewusstseins» sind. In der Regel werde bei der nationalen Identität auf einen unveränderlichen «Nationalcharakter» verwiesen, der die Eigenart einer Nation ausmache und eine Unterscheidung von anderen Nationen ermögliche. (Vgl. Marchal, *Erfundene Schweiz*, 1992, S. 11 f.).

115 Vgl. Hansjörg Siegenthaler: *Hirtenfolklore in der Industriegesellschaft. Nationale Identität als Gegenstand der Mentalitäts- und Sozialgeschichte*, in: Marchal/Mattioli, *Erfundene Schweiz*, 1992, S. 23.

116 Hobsbawm, *Nationen und Nationalismus*, 2005, S. 21 f.

117 Das Konzept der «bricolage» («Bastelei») geht zurück auf den französischen Ethnologen und Linguisten Claude Lévi-Strauss (vgl. C. Lévi-Strauss: «*La pensée sauvage*», 1962) und wird heute im Bereich der (historischen) Forschung zur nationalen Identität der Schweiz verwendet (Vgl. Marchal/ Mattioli, *Erfundene Schweiz*, 1992. Darin B. Crettaz: *Nouveaux bricolages d'altitude. Fin, recommencement et épuisement des Alpes*, S. 51–62 und Marchal, *Schweizeralpenland*, S. 37–50).

118 Eine Übersicht bieten u. a. Jansen/Borggräfe, *Nation*, 2007, S. 7–28; Weichlein, *Nationalismus*, 2006, S. 265–351; Langewiesche, *Erfindung der Nation*, 2003, S. 593–617; Ders., in: Hobsbawm, *Nationen und Nationalismus*, 2005, S. 232–239.

119 Der Nationalismus als politische Bewegung und als Verbund politischer Ideen, Emotionen und Symbole spielt in der Entwicklung einer Nation hin zu Autonomie und Einheit eine wesentliche Rolle. Im Gegensatz zum Patriotismus, der eher als ein mit Stolz verbundenes (friedliches)

und Nationsbildung.¹²⁰ Einig ist sie sich ebenso in der Feststellung, dass eine normative Definition von «Nation» oder «Nationalität» nicht möglich ist.¹²¹ Zum geflügelten Wort ist indes Eric Hobsbawms Formel der «invention of tradition» geworden, also eine Deutung von Nation, die das (Re-)Konstruktive,¹²² Künstliche und sich stets Verändernde betont. Die nationalen «Traditionen», wozu symbolische Rituale und folkloristische Überlieferungen gehören, die den Link zur Vergangenheit herstellen sollen, sind aus dieser Sicht meist neu und erfunden: «Traditions» which appear or claim to be old are often quite recent in origin and sometimes invented.»¹²³

Ein weiterer gemeinsamer Bezugspunkt der neueren Nationalismusforschung ist die Vorstellung der «Janusköpfigkeit» oder «Doppelbödigkeit» des Nationalismus.¹²⁴ In den Prozessen der Ein- und Ausgrenzung spielen namentlich Partizipation und Aggression eine gleichwertige Rolle und beide können sowohl konstruktive wie destruktive Wirkung haben, also selbst «doppelbödig» sein.¹²⁵ Dieter Langewiesche plädiert deshalb dafür, in der historischen Sicht auf die «Nationsbildung als Integrationsprozess»¹²⁶ die Aggression nach innen wie nach aussen im Blick zu behalten. In der neueren sozialwissenschaftlichen Rassismus- und Antisemitismusforschung wird dieser Punkt der identitätsbildenden Ein- und Ausgrenzung im Zusammenhang mit Nationalismus und Nationsbildung besonders betont. Wie der Rassismus wertet auch der Nationalismus das Andere ab und

Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Nation angesehen wird, wird unter Nationalismus oft eine aggressive Form der Identifikation mit der Nation verstanden. Gemäss D. Langewiesche zeigt der Patriotismus indes ebenso Ansätze von Aggression bei der Bildung von «Wir-Gruppen». (Vgl. D. Langewiesche: Nationalismus im 19. und 20. Jahrhundert. Zwischen Partizipation und Aggression, Bonn 1994).

- 120 Nationsbildung (auch Nationbuilding) stellt dabei einen komplexen, nicht unbedingt historisch notwendigen und selten demselben Schema folgenden Prozess dar. Es lassen sich aber gewisse Arten und Idealtypen von Nationsbildung feststellen: Die innere Nationsbildung bezeichnet die «Durchsetzung des nationalen Gedankens» mittels Ritualen, Symbolen, Mythen etc. in der Bevölkerung, die äussere die letzte Entstehung des Nationalstaates mittels einer revolutionären (z. B. in Frankreich), unifizierenden (z. B. in Deutschland) oder secessionistischen (besonders in ehemaligen Grossreichen wie Österreich-Ungarn) Entwicklung. Westeuropäische Nationen, die aus Territorialstaaten (durch Revolutionen und bürgerlichen Widerstand) umgebildet worden waren, gelten in dieser idealtypischen Kategorisierung als «Staatsnation» (beziehungsweise «voluntarist/civic»), während die «Kulturnationen» («organic/ethnideren c» oder «Nations of design») in Mittel- und Osteuropa aus einer kulturellen (und oft gewaltsamen) Nationsbildung hervorgegangen sind. (Vgl. Jansen/Borggräfe, Nation, 2007, S. 28–32. Vgl. zu den verschiedenen Nationskonzepten Friedrich Meinecke: Weltbürgertum und Nationalstaat, München 1908; Hans Kohn: The Idea of Nationalism. A Study In Its Origins And Background, New Brunswick/London 1944; Charles Tilly: The Formation of National States in Western Europe, Princeton 1975).

121 Vgl. White, Musical Constructions, 2001, S. 2.

122 Weichlein, Nationalismus, 2006, S. 302.

123 Hobsbawm, Invention of Tradition, 2012, S. 1.

124 Jansen/Borggräfe, Nation, 2007, S. 8, 205.

125 Langewiesche, Nation, 2000, S. 41.

126 Ebd.

das Eigene auf und definiert so die nationale Gemeinschaft; im Extremfall wird eine biologisch definierte «Rasse» sogar zum einzigen Kriterium für die Nation.¹²⁷

Die Sprachwissenschaft verweist heute überdies auf die Rolle der Sprache in der «Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeit»¹²⁸ und nationaler Gemeinschaft. In Kulturnationen gehört bekanntlich die Sprache als «Essenz von nationaler Einheit»¹²⁹ zu den exklusiven Kriterien der Nationsbildung. Sprachnationalistische Vorstellungen gehen dabei von einer untrennbaren Einheit von Sprache und Volk aus und binden diese Verknüpfung an ihre politischen Forderungen. In der Hervorhebung der gemeinsamen Erstsprache wird aber gleichzeitig eine Differenz zu Anderssprachigen betont. In Staatsnationen mit sozialer und politischer Gleichberechtigung gilt die Sprache hingegen als «Instrument für nationale Einheit».¹³⁰ In beiden Nationsformen ist aber die Alphabetisierung der breiten Bevölkerungsschichten und die Durchsetzung einer einheitlichen Schriftsprache Voraussetzung für die erfolgreiche Nationsbildung. Diese schriftliche Grundlage verbindet gewissermassen alle Leser und «Mit-Leser» zu einer «imagined community».¹³¹

Eine kritische Haltung zur vorherrschenden sozialkonstruktivistischen Definition und Perspektive (besonders zu Hobsbawm und Anderson) nimmt seit einigen Jahren der Nationalismusforscher Anthony D. Smith mit seinem «ethno-symbolischen» Ansatz ein.¹³² Smith hält am ethnischen¹³³ Entstehungsmoment und Kontext von Nation als «human community» mit gemeinsamer Heimat, Mythen, Geschichte und Kultur fest. Eine Nation ist in seinem Sinne eine in der Lebenswelt aller gesellschaftlicher Schichten (fest) verankerte Grösse, zu der besonders die unteren Schichten eine tiefe emotionale Bindung herstellen können und die in Ansätzen schon in der Vormoderne (in ethnischen Verbänden) entwickelt wurde.¹³⁴ Ebendieses Konzept eines vormodernen ethnischen Ursprungs der Nation wird aber besonders in den Sozialwissenschaften kritisiert. Der Soziologe Stuart Hall (1994) betont, dass sowohl nationale Kulturen als auch der Begriff «Rasse» diskursive Konzepte oder «Entwürfe» darstellten

127 Vgl. Jansen/Borggräfe, Nation, 2007, S. 106 f.

128 Coray, Sprachmythen, 2008, S. 11.

129 Ebd., S. 12.

130 Ebd.

131 Vgl. Saluz, Identität der Bündnerromanen, 2000, S. 10.

132 Vgl. A. D. Smith: The Nation in History. Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism, Hanover (New England) 2000 und Ders: Nationalism. Theory, Ideology, History, Oxford 2001.

133 Ethnische Gruppen besitzen im Allgemeinen eine gemeinsame Kultur und Geschichte, gemeinsame Charakteristika (physische und psychische) sowie einen gemeinsamen Lebensraum, wobei essenzialistische Theorien von objektiven, subjektivistische von konstruierten Merkmalen beziehungsweise kulturellen Differenzen ausgehen. Ein gemeinsamer Bezugspunkt in der Definition der «Ethnizität» einer Gruppe (besonders von Minderheiten und Migranten) liegt dabei in der Abgrenzung zum Anderen. (Vgl. zu den sozial- und kulturwissenschaftlichen Theorien zu «Ethnizität» Georg Christoph Heilingsetzer: Verortung und Identität. Wer bin ich ohne Heimat?, Hamburg 2014, S. 123–133).

134 Vgl. Jansen/Borggräfe, Nation, 2007, S. 99–102.

und dass ebenso «Ethnizität» als mythischer Begriff für gemeinsame kulturelle Eigenschaften eines Volkes behandelt werden müsse, da alle modernen Nationen «kulturell hybrid» seien.¹³⁵

Dennoch erlebt diese «Zwischengrösse»¹³⁶ der ethnisch-kulturellen Identität unter dem Einfluss der Globalisierung und im Angesicht sich auflösender kultureller Grenzen wieder einen Aufschwung – im Namen von «identity politics» verdeckt sie dabei oftmals konkrete wirtschaftliche und macht-politische Interessen.¹³⁷ Die Konstruktion einer ethnischen Identität besitzt also grosses «Mobilisierungs- und Identifikationspotential».¹³⁸ Im Angesicht des (bedrohenden) Fremden oder Anderen und als Reaktion auf die Unzufriedenheit mit der globalisierten Gegenwart wird nun – gerade in der Fremde – die «Heimat» als Identifikationsraum gern (wieder) heraufbeschworen und stilisiert, zur «heilen Welt» erklärt und als «Oppositionsbegriff gegen alles «Unheile» eingesetzt.¹³⁹ Das Konstrukt «Heimat» ist dabei, gemäss Hermann Bausinger, neben einem idealisierten «Kompensationsraum»¹⁴⁰ auch ein vielfältig einsetzbares «Symbol für intakte Beziehungen» zwischen Menschen und Gegenständen, die sich auch «in Landschaft oder Dialekt, in Tracht oder Lied» zeigen.¹⁴¹ «Heimat» ist also ein vielschichtiger und verschieden einsetzbarer Begriff, in dem sich Vorstellungen von Zugehörigkeit und Identität mit der affektiven Bindung an einen (un)spezifischen Ort treffen.¹⁴² Und so kann auch ein musikalisches Kunstwerk wie Mozarts «Haffner-Sinfonie» – oder eine *chanzun rumantscha* – zu einer «Heimat» werden.

3 Ausgangslage und Forschungsstand

Bis heute fehlt eine umfassende musikwissenschaftliche Untersuchung zur (Vokal-) Musik Romanischbündens, und ebenso fehlt eine Betrachtung des für Romanischbünden grundlegenden Zusammenspiels von Musik und kultureller Identität.

Einen ersten Blick auf dieses sehr aktuelle und relevante Thema «Musik und Identität» warf die Sprachwissenschaftlerin Bettina Vital 2012 in ihrer Lizenti-

135 S. Hall: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, hg. und übers. von Ulrich Mehlem, Göttingen 2000 (1994), S. 207.

136 Assmann, Kulturwissenschaft, 2011, S. 223.

137 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 5.

138 Ebd., S. 14.

139 Ina-Maria Greverus: Auf der Suche nach Heimat, München 1979, S. 64. (Vgl. zum aktuellen Diskurs und den neuesten Forschungsbeiträgen über «Heimat», «space» und «place» («spatial turn») Friederike Eigler: Critical Approaches to Heimat and the «Spatial Turn», in: New German Critique 39, 1/115, 2012, S. 29–39).

140 Hermann Bausinger: Auf dem Weg zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte, in: Hans-Georg Wehling (Hg.): Heimat heute, Stuttgart et al. 1984, S. 15.

141 Bausinger/Köstlin, Heimat und Identität, 1980, S. 19 f.

142 Vgl. F. Eigler: Critical Approaches to Heimat and the «Spatial Turn», in: New German Critique 39, 1/115, 2012, S. 27–48.

atsarbeit über «La chanzun sco portadra d'identità» (Das Lied als Träger von Identität). In den Liedtexten ausgewählter «traditioneller» und zeitgenössischer *chanzuns rumantschas* untersuchte sie aus linguistisch-vergleichender Perspektive «Indikatoren von Identität» und konnte dabei feststellen, dass die inhaltlichen Indikatoren des traditionellen Liedes, die stereotypen Motive, auch im zeitgenössischen Lied weiterlebten, wenn auch in aktualisierter und personalisierter Form.¹⁴³

Fragen und Perspektiven von Identität finden in Graubünden allerdings auch in anderen Disziplinen noch (zu) wenig Beachtung. Randolph C. Head (2014), Rico Valär (2011), Renata Coray (2008), Barbla Etter (2005), Daniel Saluz (2000), Georg Jäger (1991) und Gion Deplazes (1991) haben in ihren Untersuchungen zu Fragen von Identitätskonstruktion im Zusammenhang mit der Sprache, Literatur, Geschichte, Kultur und Religion Romanischbündens aber bereits grundlegende (Vor-)Arbeiten geleistet und damit auch dieser Abhandlung wichtige Inputs geliefert.

Die erste und bisher einzige grössere musikwissenschaftliche Forschungsarbeit leistete der deutsche Musikwissenschaftler Antoine-Elisée Cherbuliez (1888–1964) während seiner Tätigkeit als Musikdirektor in Chur und Arosa in den 1920er- bis 1940er-Jahren. In zahlreichen Beiträgen untersuchte Cherbuliez das Bündner Musikleben und brachte die Musik Romanischbündens auch mithilfe von Schweizer Tageszeitungen ins Gespräch (so in der NZZ vom 13. 2. 1938). 1931 verfasste Cherbuliez für das *Schweizerische Jahrbuch für Musikwissenschaft* auch eine Geschichte des Musiklebens in Graubünden, die als Ergänzung und Weiterführung der Angaben im «Historisch-Biographischen Musikerlexikon der Schweiz» (Refardt, 1928) konzipiert war und durch Aufarbeitung gedruckter wie auch unveröffentlichter und ungedruckter Quellen ein skizzenhaftes Gesamtbild der Grundströmungen und -bedingungen der Musikgeschichte schaffen sollte. Für die Historisch-Antiquarische Gesellschaft von Graubünden befasste sich Cherbuliez dann 1937 mit einem ersten bibliografischen Versuch zu den Quellen und Materialien der Musikgeschichte. Als Weiterführung der «Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Graubünden» (1931) gedacht, bildet dieser einen Grundstock der bibliografischen Erfassung von gedruckten Materialien mit Hinweisen auf handschriftliche Quellen und kann dadurch bis heute als Ausgangspunkt für die Erforschung der Musik in Graubünden dienen. Im selben Jahr veröffentlichte Cherbuliez auch eine erste historisch-musikwissenschaftliche Abhandlung über das Volkslied und die Volksliedforschung in Graubünden («Das Volkslied in Graubünden»). Den ersten musikwissenschaftlichen Beitrag über Otto Barblan (mit bibliografischen Verweisen) publizierte Cherbuliez 1945 im *Bündner Jahrbuch*.

Im Zusammenhang mit kultur-, religions- und sprachhistorischen Forschungen zu Romanischbünden stehen aber seit jeher auch einzelne Formen und Gattungen (besonders der Volks- und Chormusik) im Fokus der Wissenschaft. So befass(t)en sich in Darstellungen der Journalist Gian Bundi (1907/08) und die

¹⁴³ Vgl. Vital, *La chanzun*, 2012, S. 96.

Theologen Markus Jenny (1962/64) und Hans-Peter Schreich-Stuppan (seit 1987) mit dem protestantischen Kirchengesang, der Benediktiner Pater Iso Müller ferner mit der geistlichen Musik der Surselva (1951–1962). Mit dem Volkslied und dem populären Liedgut setzten sich ausserdem der Sprachwissenschaftler Alexi Decurtins (1980/83), der Musiker Iso Albin (seit 2008) sowie die Ethnologen Cristian Collenberg (seit 1986) und Alfons Maissen (v. a. 1945) auseinander. Äusserst zahlreich und beinahe unübersichtlich sind überdies die einzelnen Beiträge von Wissenschaftlern, Musik- und Medienschaffenden (u. a. Christian Albrecht, Gieri Venzin, Giusep Giuanin Decurtins) zu allen möglichen Musikformen und Inhalten, zu einzelnen Komponisten und Dirigenten, Chören und Sängern, in Periodika und Chroniken sowie in Radio- und Fernsehbeiträgen. Diese Beiträge bilden oft eine Schnittstelle zwischen Quelle und Darstellung und werden hier deshalb als zeitgenössische Schriften behandelt, die in einen bestimmten Kontext eingebettet sind. Von grosser Bedeutung ist auch die Erfahrung und das Wissen einzelner Exponenten der Musikkultur und der Medien, die aber mittels Gesprächen (Oral History) und schriftlichem Austausch erschlossen werden müssen.¹⁴⁴ Nicht zuletzt erweist sich deshalb Radiotelevisiun Svizra Rumantscha (RTR) dank einer regen Förderung des aktuellen Musiklebens (mit Musikproduktionen), der Aufarbeitung und Ausstrahlung einzelner Bereiche und Genres der Musik (insbesondere Pop-, Chor- und Volksmusik) und eines umfangreichen Archivs als unerlässlich für die Erforschung der Musik Romanischbündens.

Ein gewichtiger Teil der musikalischen Quellen liegt in handschriftlicher und gedruckter Form im Staatsarchiv, in der Kantonsbibliothek Graubünden, auf der Online-Plattform www.e-rara.ch und in der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich vor. Allerdings sind diese Quellen gar nicht oder nur unzulänglich (musik)wissenschaftlich aufgearbeitet. Wie viele Quellen noch in den Chorarchiven und in den persönlichen Archiven der Musikschaffenden liegen, kann dabei nur erahnt werden. Ebenso werden schriftliche Quellen wie Vorworte in Kirchengesangbüchern und Chorliedsammlungen, Gesangsfestberichte und Kampfgerichtsentscheide, biografische Porträtierungen oder Erinnerungen von Musikschaffenden vorwiegend von musikalisch Interessierten aufgearbeitet, aber nur selten unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten erforscht. Die Zusammenstellung und Herausgabe der einzelnen Werke und Nachlässe von Komponisten ist überdies bis heute Aufgabe von Schülern, direkten Nachkommen und einzelnen (befreundeten) Musikschaffenden. Als Einzel- und Glücksfall für die musikwissenschaftliche Erforschung des Chorwesens muss aber die publizistische Tätigkeit des Komponisten und Dirigenten Hans Erni (1867–1961) betrachtet werden. Ernīs Beiträge in verschiedenen Periodika und seine Erinnerungen sind bedeutende Zeugnisse zur Chorbewegung in Romanischbündens sowie zu seinem eigenen kompositorischen Schaffen.

¹⁴⁴ Sofern nicht anders angegeben, wurden Zitate aus Quellen und Darstellungen in bündnerromanischer Sprache von der Verfasserin übersetzt.

In neuerer Zeit widmen sich nun aber auch Bündner Musikwissenschaftler wie Stephan Thomas, Thomas Gartmann oder Robert Grossmann in kleineren Beiträgen und Artikeln den bekannten Exponenten der Musik Romanischbüdens, darunter besonders den (Chor-)Komponisten Armon und Robert Cantieni, Otto Barblan oder Gion Antoni und Gion Giusep Derungs. Thomas Gartmann und Stephan Thomas verfassten ebenso den Eintrag zu Gion Antoni Derungs für die Reihe «Komponisten der Gegenwart» (KdG, 1992) und für die MGG (2001). Deren Chorwerke (bis 1984) sind auch in der «Bibliografia da la musica vocala retorumantscha (1661–1984)», der bisher einzigen bibliografischen Übersicht zur mehrstimmigen Vokalmusik Romanischbüdens, erfasst. Die *Edition Bündner Komponisten*, ein Projekt der Pädagogischen Hochschule Graubünden (PHGR) und des Instituts für Kulturforschung Graubünden (ikg), möchte ausserdem auf der Online-Plattform www.buendnerkomponisten.ch auch unveröffentlichte Chorwerke von Bündner Komponisten, die nach wissenschaftlichen Kriterien (mit kritischem Text) erfasst werden, einer breiteren Öffentlichkeit mithilfe eines gebührenfreien Noten-Downloads bekannt machen.

Wird die *musica rumantscha* als vokale Musik verstanden, müssen hier auch noch einige Begriffe geklärt werden. In Romanischbüden wird (noch immer) kein musikwissenschaftlicher Diskurs gepflegt, und musikalische Fachwörter werden deshalb nicht überall und konsequent gleich verstanden beziehungsweise verwendet. So bezeichnet beispielsweise der Begriff «chanzun rumantscha» im Allgemeinen eine Vielzahl vokaler Gattungen und Formen aus verschiedenen Genres, die vom Volkslied über das volkstümliche Chorlied bis zum zeitgenössischen Autorenlied reichen. Eine terminologische Diskussion dazu blieb allerdings bis heute aus, weshalb hier nun ein erster Definitionsversuch gewagt werden muss. Besonders schwierig wird dies bei der «chanzun populara», die umgangssprachlich und durchaus auch in wissenschaftlichen Kontexten¹⁴⁵ ganz allgemein ein «Volkslied» bezeichnet. Für gewöhnlich und je nach Zeit und Kontext wird darunter auch das «volkstümliche Lied (für Chor)», das «Lied im Volkston» oder ganz allgemein das «populäre Lied» verstanden. Zahlreiche Liederbücher und Tonträger mit «chanzuns popularas» enthalten deshalb sowohl Volkslieder, volkstümliche Lieder (für Chor) als auch populär gewordene Lieder unterschiedlicher Genres.

In dieser Abhandlung soll nun aber ausschliesslich ein in der Gesellschaft verbreitetes und beliebtes «populäres»¹⁴⁶ Lied aus den verschiedenen Genres der Volks-, der Pop- und der Kunstmusik als «chanzun populara» verstanden werden. Eine «chanzun populara moderna» ist in diesem Sinne ein «populäres Lied» aus dem Bereich der modernen Popmusik.¹⁴⁷ Das mündlich tradierte, einstimmige Volkslied wird hingegen als «chanzun tradiziunala» (parallel zum «traditional

145 Vgl. Vital, *La chanzun*, 2012.

146 Vgl. zur Diskussion Wicke, *Populäre Musik*, 1992, S. 6–42.

147 Der Begriff Popmusik ersetzt dabei den in der deutschsprachigen Musikwissenschaft gebräuchlichen, aber etwas veralteten Begriff der «Populärmusik» als Übersetzung von «popular music». (Vgl. auch Kramarz, *Pop-Musik*, 2013, S. 46–51).

(folk) song» aus dem englischsprachigen Raum) bezeichnet. Damit können zwar weder Definitionsschwierigkeiten aufgehoben noch das Volkslied (wie in der neuesten Forschung) als «Mythos»¹⁴⁸ dekonstruiert werden, dafür aber durchaus die kulturelle und identitäre Funktion und Rezeption eines Liedes deutlicher gemacht werden.

Schwierigkeiten mit komplexen Begriffen und Gegenständen wie «Volk» und «Volkslied», im Zusammenhang mit den Attributen «alt», «authentisch» oder «original», sind aber durchaus nicht hausgemacht, sondern überall anzutreffen, wo das Volk und das Volkstümliche eine national-kulturelle Bedeutung erhielt. In einem für Romanischbünden einzigartigen Beitrag zur Problematik «Volkslied» wies Cristian Collenberg 1990 darauf hin, dass die (Rezeptions-)Theorie der «gesunkenen Kulturgüter» in Romanischbünden nie diskutiert worden sei und dass «wir Liebhaber des Gesangs» noch immer die Herdersche Theorie der «kollektiven Schöpfung» bevorzugten: «Wir tun so, wie wenn die Lieder, die wir singen, keinen bekannten Autor hätten. [...] Und manchmal finden wir auch, dass gewisse Lieder mehr die Unsrigen seien als andere».¹⁴⁹ Damit spielt Collenberg auf die kontinuierliche Einflussnahme und starke Wirkung der Heimatbewegung auf die gesamte Musikkultur Romanischbündens an. Und er benennt eine der zentralen Fragestellungen der vorliegenden Abhandlung, nämlich diejenige nach der effektiven Auswirkung solcher national-kultureller Bewegungen auf die *musica rumantscha*.

4 Vorgehen und Übersicht

In den folgenden Kapiteln geht es nun darum, diese Geschichte der Vokalmusik Romanischbündens, der *musica rumantscha*, darzustellen. Um dem umfangreichen Material beizukommen, wurden dafür signifikante, besonders sprechende und interessante Fallbeispiele ausgewählt und im Hinblick auf die Fragestellungen mittels Quellen- und Kontextanalyse untersucht. Das definierte Korpus ist also durchaus repräsentativ, aber gewiss weder umfassend noch vollständig. Nach dem Prinzip des «bottom-up» soll damit aber eine ordnende Übersicht geschaffen werden.

In vier Hauptkapiteln wird die Geschichte (grundsätzlich) chronologisch aufgerollt – Vor- und Rückgriffe können und sollen aber nicht verhindert werden –, dabei thematisch wie inhaltlich gegliedert und differenziert. Jedes Hauptkapitel widmet sich im Wesentlichen einem bestimmten musikalischen Material und einem bestimmten Ausdruck national-kultureller Identität, welche die entsprechenden Zeitabschnitte besonders prägten. Neben der musikalischen Analyse einzelner Fallbeispiele steht also ganz besonders die Betrachtung identitätsstiftender Funktionen der jeweiligen Musikformen und -praxen im engeren Fokus. Aus

¹⁴⁸ Vgl. dazu Oehme-Jüngling, *Volksmusik*, 2016.

¹⁴⁹ Vgl. Collenberg, *Canzuns popularas*, 1990, S. 132 f.

diesem Grund werden die Kapitel auch mit zeitgenössischen Aussprüchen oder Leitgedanken zur dazugehörigen Gesangspraxis überschrieben. Diese Aufteilung spiegelt sich aber ebenso in der Gestaltung der Hauptkapitel: Als Einleitung und Rahmen dienen ein bis zwei ausführliche Kontextkapitel zum sprach-, kultur- und soziohistorischen Hintergrund, anschliessend folgen die Kapitel zum konkreten musikalischen Material. Diese «musikalischen» Kapitel werden schliesslich intern nach form- beziehungsweise gattungsspezifischen und musiksoziologischen Aspekten – so oft als nötig und möglich – unterschieden.

Diese Abhandlung kann also linear gelesen werden; es ist aber durchaus möglich und manchmal sogar wünschenswert, thematisch und inhaltlich zusammenhängende Unterkapitel ohne Rücksicht auf die (chronologische) Reihenfolge der Hauptkapitel zu lesen.

Das Kapitel I befasst sich zunächst mit dem geistlichen Gesang und dem Bewusstsein für konfessionelle, sprachliche und geopolitische Gemeinschaften im Freistaat der Drei Bünde in der Frühen Neuzeit. Konfessionelle Veränderungen wie die Reformation / evangelische Bewegung oder die Gegenreformation / katholische Reform geschehen in Bünden in der Frühen Neuzeit ausschliesslich durch Beschlüsse der souveränen Gemeinden, wodurch neben einer konfessionellen und territorialen Identität auch ein starkes Bewusstsein für die Gemeindefreiheit entsteht. Mit diesen konfessionellen Bewegungen eng verbunden sind auch rege Bemühungen für eine bündnerromanische Schrift- und Geschichtskultur und schliesslich auch für eine geistliche Gesangskultur («chiantar in romaunsch»). Im 16. Jahrhundert beginnen Geistliche im Engadin mit der Übersetzungsarbeit von Psalmen und geistlichen Liedern aus bekannten deutschsprachigen Kirchengesangsbüchern. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein erscheinen dann hier, zunächst nur mit Melodiehinweisen, später auch mit der Notation mehrstimmiger Sätze, eine grosse Zahl religiöser Gesangbücher für die Kirche und die häusliche Andacht. Im Hauptort Zuoz wird die religiöse Gesangspraxis sogar unter gemeindebehördliche Aufsicht gestellt. In der Surselva entsteht derweil ein regelrechter geistlicher «Volksgesang» in der Muttersprache, der sich neben dem offiziellen lateinischen Kirchengesang noch im 19. Jahrhundert behaupten kann und dessen Praxis sich schliesslich in einem kontinuierlich umfangreicher und bedeutender werdenden Kirchen- und Hausgesangbuch niederschlägt.

In den Kapiteln II und III stehen anschliessend das weltliche Chorlied für Männerstimmen und dasjenige für gemischte Stimmen vor dem Hintergrund eines verstärkten Heimat- und Sprachbewusstseins im 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts im Zentrum. Im Zusammenhang mit der Einbindung des Freistaates «Alt Fry Rhätien» in die Schweizerische Eidgenossenschaft (1803) und der damit einhergehenden wirtschaftlichen Modernisierung und «Germanisierung» entstehen im 19. Jahrhundert kontinuierlich neue Abwehrkräfte, die sich der Rettung der bündnerromanischen Sprache und Kultur verpflichten. Unter dem Einfluss

der deutschen und schweizerischen Chorbewegung verschreibt sich nach 1830/40 auch die in Romanischbünden vereinsmässig organisierte, zunächst noch männlich dominierte Chorkultur «im Dienst von Vaterland und Freiheit» («la libertad cantar») der öffentlichen Verbreitung eines nationalen und kantonalen Bewusstseins. Um die Jahrhundertwende weicht diese im Zuge der Sammlung und Erforschung der Volksliteratur dann der Förderung einer patriotischen und volkstümlichen «originalen» Männerchorkultur mit einem Liedrepertoire in der Muttersprache.

Als es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts darum geht, die ehemals als «lingua moribunda» bezeichnete bündnerromanische Sprache als «quarta lingua naziunala» in der eidgenössischen Verfassung zu verankern, bekommt der (nun gemischte) Chorgesang eine vermehrt traditions- und spracherhaltende, um 1937/38 auch eine konkret propagandistische Funktion («cantei romontsch!»), was sich auch in den zahlreich entstehenden sprach- und heimatidealisierenden *chanzuns rumantschas* zeigt. Neuen Auftrieb erhält die volkstümliche Chorkultur ebenfalls von den verstärkten Bemühungen um die «Gesangsfreudigkeit» der Schuljugend mit Volksliedern und neuen volkstümlichen Schulliedern. Wichtige Impulse für diese Schulmusikbewegung kommen dabei von der intensiv betriebenen ethnologischen Erforschung und Fixierung der Volksliedmelodien (auch auf Band) in ganz Romanischbünden.

Wie in Kapitel IV sichtbar wird, ist dann in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die kunstmässige wie die unterhaltende Vokalmusik äusserst populär, vielgestaltig und von einem neuen Kultur- und Sprachbewusstsein erfüllt. Als Sprachgemeinschaft mit einer Kleinsprache, die zunehmend an Terrain und Sprecher verliert, vermarkten die Bündnerromanen allerdings auch bis weit in die 1980/90er-Jahre hinein ihre Sprache, Kultur und ihr «car bi vitg nativ» (liebes, schönes Heimatdorf) für die zahlreichen Touristen, was von engagierten Kreisen als «Ausverkauf der (sprachlichen) Heimat» kritisiert wird. Diese Folklore wird besonders im *schlagher (popular) rumantsch* zelebriert. Der breiten Sensibilisierung für die bündnerromanische Sache widmet sich in den 1980er-Jahren dann die Lia Rumantscha mit ihrem «systematischen Spracherhaltungsprogramm». Diese neue institutionelle Dynamik löst auch in der jungen Musikergeneration ein verstärktes Engagement für die Muttersprache aus und bringt einen «Wind des Aufbruchs» in die Kulturszene Romanischbündens. Medien und Festivals präsentieren nun die Vielfalt der *musica rumantscha* in all ihren Formen einer breiten Öffentlichkeit. Auch die im 20. Jahrhundert geborenen Komponisten versuchen, «die Moderne» in die chorische und kammermusikalische Kunstmusik zu bringen, müssen aber weiterhin den «romanischen Geschmack» und die kulturellen Traditionen (u. a. die Chorkultur, «noss chors») berücksichtigen. Voraussetzung für eine positive Beurteilung anspruchsvoller, kunstmusikalischer Vokalmusik für die kollektive Identitätsstiftung bleibt dabei die Integration und Neuinterpretation von traditionellem Lied- und Erzählgut, was besonders die «erste bündnerromanische Oper» beweist.

Kapitel V schliesslich betrachtet die aktuelle Vokalmusik unter den Vorzeichen von Medienpräsenz und sprachlich-kultureller Identitätsfindung. Heute stellt sich vor dem Hintergrund der alles durchdringenden Globalisierung verstärkt die Frage nach einer kulturellen Identität der bündnerromanischen Sprachminderheit und nach einem Bewusstsein von *Esser RumantschA*, von einem «Romanisch-Sein». Als Förderer eines überregionalen Wir-Bewusstseins der Rumantschia und der einzelnen Musikschaftenden begreift sich insbesondere Radiotelevisiun Svizra rumantscha (RTR) mit den verschiedenen Sendeformaten und Musikproduktionen, innerhalb deren auch die Konkurrenz eine grosse Rolle spielt. Für die jungen Musikschaftenden von grosser Bedeutung ist die Suche nach einem «authentischen» Ausdruck der künstlerischen Identität, nach einer individuellen Musiksprache im Angesicht starker Einflüsse der internationalen Musikwelt und nach der idealen Textsprache, weshalb sowohl die Überzeugung «Eu stögl chantar per rumantsch!» (Ich muss auf Bündnerromanisch singen!) als auch die Frage «O per inglais?» (Oder auf Englisch?) zu hören sind. Als Gegenreaktion auf die Globalisierung wird nicht zuletzt der Diskurs über die «gesunde» und «freie» Alpenwelt reanimiert, dank dessen besonders das (traditionelle) Chorlied, die *chanzun rumantscha*, und das «gefährdete» Volkslied, die *chanzun tradiziunala*, wieder eine Daseinsberechtigung erhalten.

I *Chiantar in romaunsch*

Geistlicher Gesang und Gemeinschaftsbewusstsein in der Frühen Neuzeit

In «Alt fry Rhätien» bestimmten allein die Gerichtsgemeinden ihre konfessionelle Ausrichtung und konfessionelle Veränderungen geschahen nur per Mehrheitsbeschluss der Gemeindemitglieder. Diese Unabhängigkeit war massgeblich an der Bildung eines konfessionellen, sprachlich-kulturellen und territorialen Gemeinschaftsbewusstseins der Gemeinden und der bäuerlichen Bevölkerung beteiligt. Mit der Reformation eng verbunden war die Entstehung der Schriftkultur und des Buchdrucks, und die aufblühende Kirchenliteratur bewies, dass die Sprache entgegen allen Vorurteilen sehr wohl geeignet war, geschrieben, gelehrt und *gesungen* zu werden. Während in katholischen Gebieten das «chiantar in romaunsch» in der Kirche und in der persönlichen Andacht einstimmig blieb, prägte der mehrstimmige, teilweise auch kunstvolle Kirchengesang schon früh die Gesangspraxis der reformierten Gemeinden.

1 *Noassa cretta, noass languack, noassa terra: Konfessions-, Sprach- und geopolitische Gemeinschaften*

«Auf der ganzen Welt, wo jetzt durch Gottes Gnade das Evangelium gepredigt wird, schreibt und singt man Psalmen und schöne Lieder, zum Lob und Dank Gottes und Ermahnung des Nächsten, wie auch dieser glauben und nachdenken solle. Nur bei uns in unserem Engadin fehlt viel davon.»¹ Mit dieser mittlerweile berühmten Klage über die mangelnde Psalm- und Lieddichtung in «noass languack» (unsere Sprache) eröffnete der Münstertaler Reformator Philipp Gallicius² (1504–1566) sein Vorwort für das erste gedruckte Gesangbuch Romanischbündens: für Durich Chiampels «cudesch da Psalms» von 1562.³ Allerdings war diese Klage auch der Auftakt einer freudigen Nachricht: Nun könne, so Gallicius, auch das Engadin

1 «In tuott ilg muond ch'huossa par gratzgia da Deis s'preidgia lg Euangeli, suun chi scrywen è chiauntan Psalms è bellas Chiantzuns, a laud è dingratzgiamaint da Deis, éd ausamaint da lg proassem, choa eir quell dee crair è s'impissar. Sul proa nuo in noassa Ingadina mauncka blear in quai.» (Ph. Gallicius, in: Chiampel, Cudesch da Psalms, 1562, S. 3).

2 Im Vorwort zum Neuen Testament von J. Bifrun (1560) nennt er sich Philippus Gallizius Salucius nach seiner Mutter Ursula Gallicius und seinem Vater Johann Adam Saluz. (Vgl. Bonorand, Engadiner Reformatoren, 1987, S. 54).

3 Gallicius übersetzte 1536 auch das Vaterunser, die 10 Gebote und einen Teil der Genesis für Vallader, 1537 den 130. Psalm. Er verfasste ebenso Texte für bekannte geistliche Lieder (1562 in Chiampels Gesangbuch integriert), das dreiteilige Werk «De religione et pietate Christiane» (1546) sowie zusammen mit J. Comander die «Confessio raetica» (1553).

durch Gottes Gnade fähige Männer mit wegweisenden Schriften in der Volkssprache vorweisen, darunter Jachiam Bifrun mit der Übersetzung des Neuen Testaments, Gian Travers mit seinem Gedicht über «noassa guerra» (unser Krieg) gegen den Kastellan von Müsch und eben Chiampel mit der Übersetzung und Dichtung von Psalmen und geistlichen Liedern. Dies sei, so Gallicius, Beweis genug, dass auch «noassa terra» (unser Land) gelehrte und sprachkundige Männer besitze und dass «noass languack», entgegen der bisherigen Meinung, sehr wohl geschrieben werden könne, dass sie ferner geliebt werde und ebenso anmutig sei wie andere Sprachen.

1.1 Konfessionelle Bewegungen

In seinem berühmt gewordenen Vorwort sprach Gallicius zunächst davon, wie er nach 1524 im Ober- und Unterengadin das Evangelium gepredigt habe und wie diese Arbeit dann von «treuen Predigern» aus dem Engadin, später auch von solchen aus der Lombardei, in der Volkssprache Ladin weitergeführt worden sei.⁴

In der «Republik der Drei Bünde in alt fry Rätien» vollzog sich die Konfessionalisierung⁵ und die Herausbildung konfessioneller Identitäten im 16. und 17. Jahrhundert in einem Gebiet ohne kirchliche und weltliche Machtzentrale, in dem allein die souveränen Gemeinden ihre konfessionelle Ausrichtung durch die Wahl eines Pfarrers bestimmten.⁶ Der alte Feudaladel war zu Beginn des 16. Jahrhunderts von den Gemeinden und «Lokalmagnaten» abgelöst worden und der junge Freistaat der Drei Bünde war zu «aristo-demokratisch» ausgerichtet – mit sich überschneidenden und rivalisierenden Interessen –, um der Bevölkerung den Glauben aufzwingen zu können.⁷ Auch eine Sozialdisziplinierung in den Laiengemeinschaften konnten weder der Staat noch die Kirche durchsetzen. Konfessionelle Veränderungen geschahen folglich nur durch die Zustimmung der

4 «(Parchè ch'ell ais imprüm schkumantad a ngyr pradgiad in Ingadina dsur è dsuott in ls 1524. anns: da mai imprüm, è dalandrinaun eir dad auter fidels pradgiaduors d'la noassa terra bears, fina ch'eir alchiüns our d'Lümbardia, naun sün lg' dawoa suun ngüds proa nuo).» (Ph. Gallicius, in: Chiampel, Cudesch da Psalms, 1562, S. 3 f.).

5 Konfessionalisierung bezeichnet innerhalb des Wandels der Glaubensvorstellungen in der westeuropäischen Gesellschaft von 1500 bis 1800 eine verstärkte Organisation der Kirche mit einer institutionalisierten Kommunikation zwischen Geistlichen der Peripherie und der zentralen Kirchenleitung (u. a. mit Synoden und Kolloquien) sowie mit einer Bemühung um den Vollzug neuer Kirchenordnungen. Die religionsgeschichtlichen Tendenzen der Konfessionalisierung, Akkulturation und Sozialdisziplinierung (15.–18.Jh.) ersetzen in der neuen Forschung die als Gegensatz verstandenen Begriffe der Reformation und der Gegenreformation. (Vgl. Pfister, Konfessionskirchen, 2012, S. 17–37 und Konfessionskirchen, 2005, S. 205 f.).

6 R. C. Head spricht von «scheinbar paradoxen Zügen» in der Herausbildung konfessioneller Gemeinschaft und Identität in Graubünden und von einem «Rätsel» im Zusammenhang mit dem Konfessionalisierungsparadigma, welche das Jahrhundert der Reformation als umfassenden, an Staatsbildung und Sozialdisziplinierung gebundenen Modernisierungsprozess versteht. Gemäss Head stellt die Konfessionalisierung aber vielmehr einen Prozess dar, der «gleichermaßen in europäischen Monarchien wie in lokalen Dorfgemeinschaften vonstatten gehen konnte». (Head, Katholiken und Protestanten, 2014, S. 268).

7 Vgl. Collenberg, Istorgia grischuna, 2003, S. 167.

Bevölkerung.⁸ Damit unterschied sich der Prozess der Konfessionalisierung in den Bünden wesentlich von demjenigen in zentralisierten Regionen mit starken Institutionen. Aber dennoch gab es, in zeitlicher wie in faktischer Hinsicht, Parallelen zur Konfessionsbildung in anderen Teilen des Heiligen Römischen Reichs.⁹

Am Beginn der Konfessionalisierung in Bünden standen die Tagung der Drei Bünde («Trais Lias») 1525 in Davos und die Ilanzer Artikel von 1524 und 1526. Hier erstritten sich die Bündner Gemeinden das Recht, ihren Pfarrer unabhängig zu wählen und die Pfarrei selbständig zu verwalten. Die Kirchenvorsteher durften dem Volk darüber hinaus nur eine aus der Bibel abgeleitete Doktrin vorlegen. Die Ilanzer Artikel hielten ebenso fest, dass die Verfolgung, Schmähung oder Beschimpfung religiöser Minderheiten verboten war.

Den Bundstagen und Artikeln vorangegangen waren verschiedene politische Auseinandersetzungen und Formen sozialen Aufbegehrens, darunter besonders die Bauernbewegung,¹⁰ deren Forderungen auf die Beseitigung bischöflicher Macht zielte. Allerdings besaßen die Gemeinde schon zahlreiche herrschaftliche und kirchliche Vorrechte und verwalteten sich seit dem 14./15. Jahrhundert mittels der Bünde – dem Gotteshausbund («Lia da la Chadé», 1367), dem Grauen/Oberen Bund («Lia Grischa/Sura», 1424) und dem Zehngerichtebund («Lia da las diesch dretgiras», 1436) – faktisch selbst und nach dem Schwabenkrieg von 1499 konnte das Bistum Chur nur noch auf nominelle Souveränitätsrechte zurückgreifen. In den Ilanzer Artikeln von 1526 wurden dann die geistlichen Herrschaftsträger gänzlich von weltlichen Ämtern und Versammlungen der Bünde ausgeschlossen und die Abgaben an kirchliche Institutionen geschmälert. Letztlich waren diese Artikel also ein «bäuerlicher Forderungskatalog»,¹¹ der gegen das Bistum gerichtet war und die Etablierung der Gemeindekirche verlangte.

Obwohl Bünden im 16. Jahrhundert von Kriegen im Namen des Glaubens verschont blieb, verlief die Wahl der Konfession auf lokaler und privater Ebene naturgemäss nicht ohne Gewalt – legitimiert wurde sie dabei durch den «wahren Glauben» («la vaira cretta»¹²). Trotz Verbot der Verfolgung Andersgläubiger galt also faktisch nur die Wahlfreiheit zwischen katholischem und protestantischem Glauben, andere Dogmen wurden mit aller Härte verfolgt und ausgelöscht, «Ungläubige» (u. a. Täufer) gefoltert und getötet.¹³ Dennoch stärkte diese konfessionelle und politische Freiheit die Identität der bäuerlichen Dorfbevölkerung «im Spannungsbereich zwischen weltlicher und spiritueller Gemeinschaft»¹⁴ wesentlich.

8 Vgl. auch Seidel, Pietismus, 2001.

9 Vgl. für den Absatz Head, Katholiken und Protestanten, 2014, S. 242.

10 Vgl. Vasella, Bauernkrieg, 1940, S. 1–65.

11 Vgl. Pfister, Konfessionskirchen, 2005, S. 212.

12 Chiampel, Cudesch da Psalms, 1562, Intraguidamaint, Titelblatt.

13 Vgl. Collenberg, Istorgia grischuna, 2003, S. 168. Bekannte Beispiele sind die Verbrennung der Täufer von Bonaduz Jörg Cajacob und Andreas Castelberger sowie die Ermordung des Churer Abtes Theodul Schlegel.

14 Head, Katholiken und Protestanten, 2014, S. 242.

Die Reformation oder evangelische Bewegung

Nach der Übertragung weltlicher und geistlicher Macht (in den Artikeln von 1524) auf die Gemeinden erhielten diese 1526 auch eine «Rechtsgrundlage für die Ausübung des Protestantismus».¹⁵ Zu den Hauptanliegen der evangelischen Bewegung gehörten die Vermittlung des Heils durch das Wort Gottes und dessen Vorrang gegenüber den übrig gebliebenen Sakramenten (Taufe und Abendmahl), daneben auch die Verbesserung der geistlichen Versorgung durch einen regelmässigen, korrekten Gottesdienst.¹⁶ Nach und nach wurden nun in Bünden protestantische Kirchengemeinden gegründet, aber erst in den 1540er-Jahren stellten sie die Mehrheit. In der Bischofsstadt Chur erfolgte der Aufbau eines Kirchenwesens durch die städtische Gemeinde und die Umgestaltung des Gottesdienstes im protestantischen Sinn schon in den 1520er-Jahren unter der Führung von Johannes Comander (1484–1557).¹⁷ Ausserhalb der Stadt Chur entwickelte sich die evangelische Bewegung indes nur allmählich, ohne einschneidende Ereignisse und eher planlos, aber die Gemeinden waren sich der Tragweite ihres Entscheides durchaus bewusst.¹⁸ Zu den wichtigen Momenten der Wende auf lokaler Ebene gehörten – begleitet von öffentlichen Versammlungen – die Abschaffung der Messe, die Einführung des evangelischen Gottesdienstes und die Beseitigung des Kirchenschmucks (Ikonoklasmus). Dokumentiert wurden diese Vorgänge teilweise in Durich Chiampels «Historia Raetica» (ca. 1576), aber ein genauer Nachvollzug der Ereignisse wird aufgrund einer grundsätzlich schlechten Quellenlage verhindert.¹⁹ Auch sei kein klares «Konversionsmuster»²⁰ erkennbar, schreibt Randolph C. Head, denn nicht die Konfession selbst, sondern vielmehr die kollektive Entscheidungsfindung unter Einbezug der Gemeindebürger war von Bedeutung. So wählten die deutsch- wie die bündnerromanischsprachigen Gemeinden nach dem Mehrheitsprinzip entweder den Protestantismus oder den Katholizismus, woraus sich schliesslich ein «Flickenteppich aus konfessionellen Zugehörigkeiten»²¹ bildete.

An der Ausbreitung der evangelischen Predigt waren die humanistisch gebildeten Geistlichen und Prädikanten, die Seelsorger und Wanderprediger, eigentliche «Missionare»²² wie Philipp Gallicius, Durich Chiampel²³ (1510 bis ca. 1582) und der italienische Reformator Pietro Paolo Vergerio (1498–1565), massgeblich

15 Ebd., S. 249.

16 Vgl. Pfister, *Konfessionskirchen*, 2005, S. 213–219.

17 J. Comander, der mit Zwingli in Zürich studiert hatte, predigte ab 1523 in der Churer Martinskirche und nahm u. a. mit Philipp Gallicius 1526 am Disput von Ilanz teil. (Vgl. zu Comanders 18 Thesen Pfister, *Konfessionskirchen*, 2005, S. 216).

18 Vgl. Head, *Katholiken und Protestanten*, 2014, S. 250.

19 Vgl. Pfister, *Konfessionskirchen*, 2005, S. 214.

20 Head, *Katholiken und Protestanten*, 2014, S. 250.

21 Ebd.

22 Pfister, *Konfessionskirchen*, 2005, S. 215.

23 In der Sekundärliteratur existieren verschiedene Schreibweisen für Chiampel (Chiampell, Champell, Campell, etc.). Selbst Durich Chiampel verwendet verschiedene Formen seines Namens (Huldreichus Chiampell, Durich Chiampell). Im Folgenden wird aber die Schreibweise

beteiligt. Eine zweite Gruppe von Trägern der evangelischen Bewegung bildete sich aus dem höheren Klerus und eine dritte schliesslich aus den italienischen Glaubensflüchtlingen, den Heterodoxen (Täufer und Antitrinitarier). Aber auch Laien aus der gesellschaftlichen und politischen Elite, wie der Landammann und Notar Jachiam Bifrun (1506–1572), trugen zur Verbreitung der Bewegung bei.²⁴ Gallicius, der 1524 in Chamuesch (Oberengadin) zu predigen begonnen hatte und deshalb das Engadin verlassen musste, gilt dabei als «Schlüsselfigur»²⁵ der Reformation in Romanischbünden.²⁶ Richtungsweisend war Gallicius' Wort an der Disputation über die Glaubensfreiheit in Susch (Unterengadin), die nach der Laientaufe der Tochter von Durich Chiampel bei Anwesenheit der Engadiner Geistlichen sowie Vertretern der weltlichen Obrigkeit (u. a. Gian Travers) 1537/1538 stattgefunden hatte.²⁷ Sie markiert den Beginn der Reformation im Engadin, in deren Verlauf sich zuerst das Unterengadin und das Münstertal, nach 1549 auch das Oberengadin zum neuen Glauben bekannte.

Neue Impulse erhielt die Bewegung ab den 1540er-Jahren durch die italienischen Heterodoxen und den Kirchenstreit in Chiavenna, in den auch der Zürcher Reformator Heinrich Bullinger und die Bündner Synode eingriffen. Er endete schliesslich 1570 durch ein Dekret des Bundstags (auf der Grundlage eines Traktats von Durich Chiampel), nach dem alle Veltliner Protestanten die Konfession der evangelisch-rätischen Synode annehmen mussten.²⁸ Schon 1537 hatte der Bundstag den Geistlichen das Recht übergeben, die Lebensführung und Doktrin der Mitbrüder zu überwachen und die theologischen Kenntnisse der Kandidaten für eine Pfarrstelle zu prüfen. Mit der von Gallicius und Comander verfassten sowie von Bullinger abgesehenen «Confessio raetica» (1553) regelte die rätische Synode dann offiziell den Lebenswandel der Geistlichen, den Gottesdienst, die religiöse Unterweisung und die Sakramente. Ab 1579 erlaubte die Synode auch Disziplinarverfahren gegen radikal gesinnte oder abtrünnige Geistliche.

Die katholische Reform oder Gegenreformation

Auf katholischer Seite war formell der Bischof für die Disziplinierung der Geistlichen zuständig, doch dieser blieb bis zum Ende des 16. Jahrhunderts den lokalen politischen Kräften untergeordnet und hatte kaum Einfluss auf das religiöse Leben der Bündner Gemeinden. «Er ist herr, aber die puren sind meister»,²⁹

«Durich Chiampel» (siehe Titelblatt des «cudesch da Psalms» und das Vorwort von Philipp Gallicius) angewendet.

24 Vgl. Pfister, Konfessionskirchen, 2012, S. 98–114.

25 Vgl. Deplazes, Funtaunas 1, 1987, S. 74.

26 Die Quellen zu seinem Wirken sind allerdings spärlich und beschränken sich auf seinen Briefwechsel mit H. Bullinger sowie auf den «Liber prior de Raetia ac Raetis» seines Schülers D. Chiampel, das seinerseits das Bild des führenden Reformators Gallicius massgeblich geprägt hat. (Vgl. Bonorand, Engadiner Reformatoren, 1987, S. 52–60.)

27 Vgl. zu den Disputationen Bonorand, Engadiner Reformatoren, 1987, S. 39–43.

28 Vgl. Pfister, Konfessionskirchen, 2005, S. 218.

29 Zit. nach Head, Katholiken und Protestanten, 2014, S. 253.

schrieb Johannes Comander 1551 an Heinrich Bullinger. Erst nach der Besetzung Bündens – den Grauen Bund ausgeschlossen – durch österreichische Truppen 1621 wurde die bischöfliche Macht über die Gemeindegemeinden teilweise wiederhergestellt. Mithilfe von italienischen Kapuzinermönchen unter der Leitung von Ignazio da Bergamo (1571–1632) leitete Habsburg zusammen mit Bischof Johann von Flugli (1550–1627) eine Rekatholisierung der protestantischen Gemeinden im Engadin und im Prättigau ein. Die Vorgehensweise zur «Errichtung der katholischen Festung»³⁰ war allerdings überaus gewalttätig: Mehrmals mussten die protestantischen Pfarrer ins Unterland fliehen und der unwilligen Bevölkerung wurde mit Folter und Hinrichtung gedroht. Die rätische Kapuzinermission hatte aber nicht zuletzt die Aufgabe, Italien von der protestantischen Invasion aus dem Norden zu schützen und der Freistaat der Drei Bünde musste deshalb «mit Händen und Füßen» als Grenzgebiet verteidigt werden.³¹

Unter Bischof Flugli fanden zu Beginn des 17. Jahrhunderts auch die Beschlüsse des Trienter Konzils (1545–1563) in die beginnende katholische Kirchenreform Eingang. Schon in den 1580er-Jahren, als die evangelische Bewegung ihre «expansive Dynamik» langsam verlor, hatte der Erzbischof von Mailand, Kardinal Carlo Borromeo (1538–1584), in Bündens die Beschlüsse durchzusetzen versucht. Fluglis «Constitutiones et decreta» (1605) mit Verordnungen zum Gottesdienst, zur Sakramentsspende und zur Kirchenverwaltung vermittelten diese Konzilsbeschlüsse dann mit Rücksicht auf die Verhältnisse in Bündens. Der Bischof besuchte nun auch vermehrt das Kirchenvolk in den Regionen und Tälern, firmte, weihte und schlichtete Streitigkeiten, überprüfte gleichzeitig die Predigt und die Katechese. Diese Visitationen wirkten sich entscheidend auf die Gestaltung der dörflichen Glaubenspraxis im tridentinischen Sinne aus.³² Nach 1640 bildeten sich schliesslich auch auf politischer Ebene konfessionelle Parteien, die eine rigorose Disziplin in Glaubensfragen und in der Gottesdienstordnung forderten und die Glaubenspraxis sowohl der Protestanten als auch der Katholiken streng überwachten.

Nachdem zu Beginn der katholischen Reform einzelne Pfarrer aus Italien, unter anderen Gion Antoni Calvezano, den Mangel an einheimischen Geistlichen ausgeglichen hatten, setzten sich ab 1630 die Reformorden, besonders die rätische Kapuzinermission, in ganz Bündens für die katholische Seelsorge ein. Mit einer klaren Strategie wurden die Kapuzinermönche zunächst in den gefährdeten katholischen Gemeinden an den Grenzen zu den protestantischen Gebieten eingesetzt. Um 1650 besetzten die Kapuziner aus Brescia, Milano und aus dem Tirol schon 32 Prozent der katholischen Pfarrämter, um 1700 rund 39 Prozent.³³ Für die einheimischen Geistlichen waren diese Kapuziner gleichzeitig Konkurrenz und Vorbild: «Die Kapuzinermönche haben wirklich dem einhei-

30 Collenberg, *Istorgia grischuna*, 2003, S. 180.

31 Vgl. ebd.

32 Vgl. für den Abschnitt Pfister, *Konfessionskirchen*, 2005, S. 221.

33 Vgl. Collenberg, *Istorgia grischuna*, 2003, S. 179.

mischen Klerus die Augen geöffnet und auf die theologische Ignoranz und die mangelhafte Seelsorge aufmerksam gemacht»,³⁴ schreibt Adolf Collenberg. Beim katholischen Kirchenvolk waren die bescheidenen Kapuziner hingegen beliebt und so trugen sie neben der Ausbildung des einheimischen Klerus massgeblich zur Festigung einer konfessionellen Identität der Katholiken bei.³⁵ Als «religiöse Animatoren» waren sie darüber hinaus auch in der pädagogischen und musikalischen Kirchenliteratur³⁶ präsent und inspirierten die barocke Architektur und Kunst in Bünden,³⁷ ganz besonders das Kloster Disentis, nachhaltig. Ein eigenes Kapuzinerkloster wurde dennoch nicht gegründet.

Von den Klöstern, die nach 1526 grösstenteils aufgelöst oder unter die Verwaltung der Bünde gestellt worden waren, konnten nur die Fürstabtei Disentis und das Frauenkloster Müstair kontinuierlich weiterbestehen. Allerdings existierte auch in Disentis erst mit Abt Christian von Castelberg (1566–1584), der sich um die katholische Reform in der Surselva bemühte, wieder ein eigentlicher Konvent, nachdem er ab 1530 durch die Cadi verwaltet worden war. Ab 1630 wurde das Benediktinerkloster Disentis zu einem spirituellen und kulturellen Zentrum Katholischbündens.³⁸ Neben Ziteil im Oberhalbstein und Maria Licht ob Trun war Disentis auch ein bedeutender Wallfahrtsort und Ausgangspunkt für Prozessionen, welche das Kirchenvolk in das liturgische Geschehen einbanden. Gerade hier konnten ganz persönliche Bitten und Gebete vorgetragen werden.³⁹ Am Hauptwallfahrtstag, dem 11. Juli, feierte man die Gründer des Klosters, den Hl. Placidus und den Hl. Sigisbert. In den Gottesdiensten aller Gemeinden erklang an diesem Tag das Pilgerlied «Canzun de s. Placi e s. Sigisbert»⁴⁰ mit 60 beziehungsweise 77⁴¹ Strophen über die Gründung des Klosters und das Leben und Sterben dieser «Nationalheiligen».⁴²

Pietistische Bewegungen

Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts kam die Entwicklung der konfessionellen Bewegungen und der Konfessionskirchen schliesslich zu einem Endpunkt, während unter dem Einfluss der Aufklärung der Pietismus Hallenser Prägung und später die Herrnhuter Bewegung Fuss fassten. Diesen unterschiedlichen pietistischen Strömungen gemein war die Ablehnung der Orthodoxie und des

34 Ebd.

35 Vgl. Pfister, *Konfessionskirchen*, 2005, S. 223.

36 U. a. Zacharias da Salò: «Spieghel de devotiun» (1665) und «La Glisch sin il candelier invidada» (1679) sowie Flaminio da Sale: «Fundamenti principali della lingua retica» (1729). (Siehe auch Kapitel I 2.1.3).

37 Insbesondere in der Surselva und im Oberhalbstein. (Vgl. M. A. Nay: *Architektur, Plastik und Malerei von der Gotik bis zum Rokoko*, in: *HbGR* 2, 2005, S. 237–260).

38 Siehe dazu Kapitel I 2.2.2.

39 Vgl. Pfister, *Konfessionskirchen*, 2012, S. 313–323.

40 Vgl. *Chrestomathie* 1, 1891, S. 124–126 und Gadola, *Canzun*, 1927, S. 227–250.

41 Das Lied erschien im selben Jahr mit 77 Strophen im deutschsprachigen Liederbüchlein aus Vals «Der geistliche Blumengarten» (1685). (Siehe dazu Kapitel I 2.1.3 und 2.2.2).

42 Gadola, *Canzun*, 1927, S. 227.

Bekenntnischristentums zugunsten einer individuellen Glaubenserfahrung und deren Verankerung im Alltag. An die Stelle des Gottesdienstes und einer auf die Gemeinde ausgerichteten Kirchenorganisation traten Hausversammlungen und persönliche Netzwerke zwischen geistlichem Anführer und Gefolge.⁴³ In diesen Versammlungen wurde das Selbstbewusstsein der Laien (auch der Frauen) gestärkt und die gemeinschaftliche wie die individuelle Erbauung mit Gebets- und Gesangbüchern unterstützt. Die Erbauungsliteratur ermöglichte dabei dem Gemeindemitglied den direkten Zugang zur Heiligen Schrift und sollte den Glauben an die göttliche Gnade stärken.⁴⁴

In den Bünden verbreitete der Pfarrer Andreas Gillardon (1661–1723) ab 1714 die Schriften von August Hermann Francke unter den führenden Familien des Prättigaus und des Rheintals.⁴⁵ Deren Söhne wurden nun nach Halle zur Ausbildung für den Staats- und Militärdienst geschickt und sie errangen anschliessend in der rätischen Synode und im politischen Leben einflussreiche Positionen. Offiziere des Bündner Regiments in den Niederlanden unter Hercules de Capol aus Flims und Handelsleute aus den Familien Schmid von Grünegg, Gabriel, Planta, Salis und Perini brachten dann den Pietismus in die evangelischen Gebiete, insbesondere nach Ilanz und Celerina/Schlarigna (im Oberengadin).⁴⁶ Obwohl die dortigen Geistlichen teilweise die pietistischen Glaubensgrundsätze in die protestantische Orthodoxie integrierten, fand in der rätischen Synode bis in die 1730er-Jahre dennoch keine Auseinandersetzung um den Pietismus statt und die Bewegung konnte auch keine Veränderung des kirchlichen Lebens bewirken.⁴⁷

Erst das Wirken des Pfarrers Daniel Willi (1696–1755) zog Kontroversen nach sich. Als Nachfolger von Gillardon predigte er den Hallenser Pietismus in der Kirche und in Hausbesuchen. In Chur beschäftigte er sich auch mit der zeitgenössischen Mystik und publizierte 1735/1736 eine kontrovers diskutierte Sammlung katechetischer Texte, die als Widerspruch zur reformierten Orthodoxie kritisiert wurde. Obwohl als Separatist beschuldigt, liess sich Willi weder von der Synode noch vom Churer Rat zur Umschrift überzeugen. Nach einer Predigt, die Willis Rechtgläubigkeit bewies, rehabilitierte ihn die Synode 1738 und Willi wurde 1752 erster Pfarrer von Chur in der Kirche St. Martin.⁴⁸ Gemäss Töna Schmid zeigte gerade dieser Aufruhr deutlich, «dass die pietistische Neuerung

43 Vgl. Pfister, *Konfessionskirchen*, 2012, S. 440.

44 Vgl. Schmid, *Movimaint pietist*, 1941, S. 4.

45 U. a. die Familien Sprecher v. Bernegg, Salis-Grüsch, Albertini von La Punt, Guler v. Wynegg, Buol-Strassberg von Parpan, Schorsch, Capol aus Flims, Jenatsch, Planta, Pelizzari, Perini aus S-chanf, Stampa, Ott, Schwarz, Bavier und Tschärner aus Chur. (Vgl. Schmid, *Movimaint pietist*, 1941, S. 7 f). In Chur hatten 1685, nach dem Edikt von Fonainebleau, 200 protestantische Glaubensflüchtlinge (Hugenotten) aus Frankreich Zuflucht gefunden – insgesamt 10% der Stadtbevölkerung. (Vgl. Michael, Daniel Willi, 1970, S. 240).

46 Vgl. zum Pietismus in Graubünden u. a. Pfister, *Konfessionskirchen*, 2012, S. 440–450; Seidel, *Pietismus*, 2001; Michael, Daniel Willi, 1970, S. 240–251; Schmid, *Movimaint pietist*, 1941.

47 Vgl. für den Abschnitt Pfister, *Konfessionskirchen*, 2012, S. 440.

48 Ebd., S. 440–442.

eigentlich keine theologische Frage war, sondern vielmehr eine Angelegenheit der Kirchgemeinde selbst».⁴⁹

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelangten auch die Schriften von Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf (1700–1760) nach Bünden und herrnhutische Sendboten besuchten zunehmend den Kanton – bis 1798 insgesamt 38 Mal. Die Brüdergemeinde Zinzendorfs war besonders in den wohlhabenden und mächtigen Familien Bündens willkommen. Vom Haus Willis aus baute sie ein persönliches Netz von Pfarrern und Laien auf, bei denen sie ihre Mission weiterführen konnte. Der Charakter der Herrnhuter Bewegung als «transnationales Netzwerk» passte dabei, so schreibt Ulrich Pfister, «kongenial» zur Bündner Gesellschaft, da diese selbst von Migration geprägt war.⁵⁰ Die Bewegung blieb allerdings auf die geistige und politische Elite beschränkt: 1753 waren allein in Chur schon 42 Pfarrer Anhänger oder Sympathisanten der Herrnhuter, in den späten 1760er-Jahren eine knappe Mehrheit aller Bündner Synodalen und unter ihnen auch der Pfarrer von Celerina/Schlarigna, Gian Battista Frizzoni⁵¹ (1727–1800), der zu den wichtigsten Vertretern in Südbünden und im Oberengadin zählte.⁵²

Gian Battista Frizzoni war Hauslehrer bei einer pietistisch gesinnten adligen Familie in Soglio gewesen und hatte später das Pfarramt in Bondo (Bergell) übernommen. Nach Anschuldigungen durch die Gemeinde wurde er 1758 aber aus seinem Pfarramt vertrieben. Auch in seinem Heimatdorf Schlarigna, wo die Herrnhuterfreunde zahlreicher und angesehener waren, erregte Frizzoni mit seinen Versammlungen im Pfarrhaus und in Privathäusern Anstoss. 1759 liess die rätsische Synode diese «suspecta nocturna conventiculla» verbieten.⁵³

Das Religionsgespräch in Chur von 1775 war schliesslich die Spitze einer langen Auseinandersetzung zwischen Pietisten und reformierten Orthodoxen, der Höhepunkt eines Kampfes der «Laienfrömmigkeit gegen die starre Kirchlichkeit».⁵⁴ Der «Verfall der Kirchengzucht» gehörte dabei zu den Streitpunkten, denn die Herrnhuter gaben dem Glauben und dem ungebundenen Wort Gottes vor der verbindlichen Kirchgemeinde Vorrang.⁵⁵ An der Synode von Sent 1778 wurde der Spalt zwischen der herkömmlichen und der neuen theologischen Richtung aufklärerisch-vernunftbetonter Prägung deutlich sichtbar. «Der Pietismus mit seinem Pochen auf die geistliche Gewissensfreiheit des Einzelnen war eine religiöse Spielart des aufkommenden Individualismus, mit seinen Zusammenschlüssen von Gleichgesinnten eine religiöse Spielart der aufkommenden Organisation von

49 Schmid, *Movimaint pietist*, 1941, S. 7.

50 Vgl. Pfister, *Konfessionskirchen*, 2012, S. 443.

51 Der Name variiert von Giovanni Frizzoni, der italianisierten Variante auf dem Titelblatt, über Gian Battista Frizzoni (in der Literatur verwendet) bis Gian Battista Fritschun, der bündnerromanischen Schreibweise.

52 Vgl. Finze-Michaelsen, Frizzoni, 1999 und Kapitel I 2.1.2.

53 Vgl. Finze-Michaelsen, Frizzoni, 1999, S. 127.

54 Vgl. Michael, Daniel Willi, 1970, S. 250.

55 Vgl. Pfister, *Konfessionskirchen*, 2012, S. 448.

Sozietäten, Interessengruppen und Fachzirkeln»,⁵⁶ so Holger Finze-Michaelsen. In diesen aufklärerisch-patriotischen und ökonomischen Gesellschaften ausserhalb der Konfessionskirchen waren auch evangelische Geistliche der «vernünftigen Orthodoxie»⁵⁷ seit 1780 tätig und manche traten prominent in Erscheinung. An der Entwicklung einer aufgeklärten Pädagogik in entsprechenden Schulen und Lehranstalten trugen sie massgeblich bei.⁵⁸ So gründete Pfarrer Martin (a/von) Planta, ein Mitglied der Helvetischen Gesellschaft, 1761 sein Seminar («Pflanzschule»⁵⁹) für angehende Staatsmänner und Militäre in Haldenstein bei Chur – 1771 wurde es nach Marschlins (in der Bündner Herrschaft) verlegt –, Andreas Rosius à Porta seinerseits 1793 das Institut à Porta in Ftan (im Unterengadin).⁶⁰ Aber auch in den «Gemeinen Schulen» (Winterschulen) und in den Höheren Schulen führten die Schulmeister neue Unterrichtsmethoden nach pietistisch geprägter Pädagogik ein, was zu einem Aufschwung im Bereich der Schule und des Armenwesens in ganz Bünden führte.

1.2 Anfänge der Schriftsprache und des Sprachbewusstseins

Was Philipp Gallicius' Vorwort für Durich Chiampels «cudesch da Psalms» (1562) ebenso offenbart, ist die zunehmende Bedeutung des geschriebenen und gedruckten Wortes für die neuen Konfessionsgemeinschaften und die bestehenden Sprachgemeinschaften. Die Entstehung einer Schriftkultur in Romanischbünden war mit der Konfessionalisierung eng verbunden, denn die Verbreitung und Vermittlung eines «verbalen Glaubenswissens»⁶¹ verlangte gleichzeitig Bemühungen um die Volkssprache. In den Vorworten zur neuen volkssprachlichen Kirchenliteratur war der Übergang zu einer bündnerromanischen Schriftlichkeit deshalb ein zentrales Thema, wie Ricarda Liver bemerkt: «Alle Autoren betonen die Neuheit der Tatsache, dass Rätoromanisch jetzt geschrieben werde, dem verbreiteten Vorurteil zum Trotz, diese Sprache könne man überhaupt nicht schreiben.»⁶²

Der Schweizer Staatsmann und Historiograf Aegidius Tschudi hatte 1538 in seiner «Ursach/warumb man Churwelsch nit schryben kan»⁶³ noch behauptet, dass die schriftliche Normierung dieser Sprache «ungebildeter Bewohner einer wilden Gegend» nicht möglich sei. Tschudi hob besonders die Sittenlosigkeit und den «groben» Sprachgebrauch der Bevölkerung Romanischbündens hervor, die für den Lebensunterhalt «ruher Handarbeit» an steilen Berghängen nachgehen mussten und der Schulbildung anscheinend keine Bedeutung beimassen:

⁵⁶ Vgl. Finze-Michaelsen, Frizzoni, 1999, S. 16.

⁵⁷ Pfister, Konfessionskirchen, 2012, S. 449.

⁵⁸ Vgl. für das Unterengadin Mathieu, Bauern und Bären, 1987, S. 280–295.

⁵⁹ Siehe dazu Kapitel II 2.1.

⁶⁰ Vgl. Grimm, Festschrift, 1993.

⁶¹ Pfister, Konfessionskirchen, 2005, S. 232.

⁶² Liver, Rätoromanisch, 2010, S. 107.

⁶³ Tschudi, Alpischen Rhetie, 1560 (1538).

«Es ist ouch nit wunder das die sitten und spraach by jnen ergrobet / dan(n) als sie anfangs lange zyt allein die rüheste (n) und obersten wildinen besessen / hat mengklich ruhe handarbeit thuon müssen / dann sy sunst nit jro narung gehaben / acht ouch Schuolen und leermeister schrybens un(n) lesens / under den nachkommen nit gewesen / noch dero gepflegen / sonders allein rüthowen / mistgabeln / und segentzen gebrecht / dardurch sie in künfftigem aller Grammatic / schrybens und redens art entwonet / ye lenger ye vester zuo grobem bruch / unnd verboeserung der spraach kom(m)en / [...].»⁶⁴

Die Tatsache, dass für den schriftlichen Verkehr die lateinische und die deutsche Sprache verwendet wurde, war für Tschudi ein weiterer Beweis für das ausschliesslich auf Mündlichkeit ausgerichtete Bündnerromanische:

«Die Rhetijsch spraach ist nit gericht / das man die schryben könne / dan(n) all brieff und geschrifften in jrm lande / sind von alter har in Latin / vnd yetz mehrteils zuo tütsch gestelt.»⁶⁵

Wie Tschudi richtig bemerkte, waren Deutsch und Latein bis ins 15. Jahrhundert hinein die Sprachen der Notariatsurkunden und amtlicher Verfügungen, deren Adressat nicht das gemeine Volk, sondern die kirchlichen und weltlichen Obrigkeiten waren. Als schriftliche Kommunikationssprache wurde auch das Italienische verwendet. Zwischen den Regionen existierten allerdings Unterschiede im Gebrauch dieser offiziellen Sprachen.⁶⁶

Mit der Entstehung der Gerichtsgemeinden und Bünde im 14. und 15. Jahrhundert wurde aber die Notwendigkeit einer bündnerromanischen Schriftsprache zur Artikulation der Interessen auf politischer, rechtlicher wie religiöser Ebene erkannt.⁶⁷ Mündlich war die Sprache in Form von Idiomen schon gefestigt und gemäss Alexi Decurtins ging es nun nicht nur darum, «so gut und verständlich wie möglich die Entscheide und Übereinkünfte zu notieren und zu fixieren, sondern auch darum, diese der Bevölkerung nahe zu bringen, sei es mündlich oder schriftlich».⁶⁸ Den Weg der Entstehung der bündnerromanischen Schriftsprachen nachzuzeichnen, sei allerdings sehr schwierig, so Decurtins, denn die alten Manuskripte, oft sehr viel später in Kopien überliefert, könnten nicht mit Sicherheit datiert werden. Allerdings müsse man davon ausgehen, dass die Anfänge einer bündnerromanischen Schriftlichkeit weiter zurückreichten als bisher angenommen.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Vgl. Decurtins, Engiadina, LQ, 5. 3. 2003.

67 Die frühesten Fragmente einer bündnerromanischen Schriftsprache stammen schon aus dem Spätmittelalter: die Würzburger Federprobe aus dem 10. Jh., eine Schreiber-glosse am Rand eines Codex mit Ciceros «De officiis», und die Einsiedler Interlinearversion, eine im 11. Jh. verfasste Übersetzung des Anfangs aus einer pseudoaugustinischen Predigt im Einsiedler Codex 199 (8. oder 9. Jh.). Aus einem Urbar des Klosters Münstair von 1394 datiert eine Zeugenaussage im einheimischen Idiom (1389). (Vgl. dazu Liver, Rätoromanisch, 2010, S. 86–92; Collenberg, Istorgia grischuna, 2003, S. 171; Deplazes, Funtaunas 1, 1987, S. 49–52).

68 Decurtins, Engiadina, LQ, 5. 3. 2003.

Das Engadin als Wegbereiter schriftsprachlicher Tradition

Das Engadin gilt dabei aufgrund seiner damaligen (komplizierten) politischen und sprachlichen Verbindung mit den angrenzenden deutsch- und italienischsprachigen Gebieten als «Wegbereiter schriftsprachlicher Tradition». ⁶⁹ Besonders das Unterengadin, das mit dem oberen Vinschgau über territoriale Besitzrechte verbunden war, war durch Zweisprachigkeit geprägt, was unter anderem Übersetzungen von rechtlichen Dokumenten bezeugen. ⁷⁰ Zu Beginn des 16. Jahrhunderts begannen dann die Unterengadiner Gerichtsgemeinden Zernez und Scuol ihre Rechtsdokumente in der Volkssprache Vallader zu verfassen und in den Gemeinden öffentlich vorzulesen. Diese ersten rechtlichen Dokumente in der Volkssprache widerspiegeln gleichfalls die neue soziopolitische und soziolinguistische Situation im Freistaat der Drei Bünde.

In chronologischer Reihenfolge folgten anschliessend literarische Werke für politische und religiöse Zwecke, darunter auch Gian Travers' Lied über den Müsserkrieg, das als Ausgangspunkt der bündnerromanischen Literatur gilt. «Gian Travers wird man genuine Gestaltungskraft nicht absprechen», meint dazu Decurtins. «Trotzdem, so scheint uns, war sein Bericht nur möglich, weil das Feld formalsprachlich schon längst vorbestellt war.» ⁷¹ Auch der Volksliedforscher Alfons Flugli, der Gian Travers' Lied über den Müsserkrieg (in Prosaform) übersetzte und 1863 erstmals in gedruckter Form publizierte, sprach von einer älteren Tradition mündlicher Volksliteratur. ⁷² Travers gehöre zwar der Ruhm, Verfasser des ersten «ladinischen Schriftwerks» zu sein, so Flugli, aber die Volksliteratur sei schon früher «da gewesen». Hinweise darauf fänden sich in Durich Chiampels «cudesch da Psalms» und seiner «Historia Raetica», so auch zum sogenannten «Hennenkrieg» von 1475 zwischen den Habsburgern und den Engadinern. «Aber weiter als zu einzelnen Volksliedern kam man nicht; auch keine Prosa wurde ladinisch geschrieben.» ⁷³

1560 verfasste der Reformator Jachiam Bifrun aus Samedan (im Oberengadin) auf der Grundlage der vorreformatorischen Predigtsprache sein «L'g Nuof Sainc Testamaint», eine Übersetzung der griechisch-lateinischen Ausgabe des Neuen Testaments (1522) von Erasmus von Rotterdam. Bifrun gehörte zu der Gruppe Notare, Juristen und Politiker, die in der evangelisch gesinnten Laienelite prominent vertreten war und sich ebenfalls über die Schriftlichkeit definierte. ⁷⁴ Nur

⁶⁹ Decurtins, Gedanken, 2004, S. 53.

⁷⁰ Erste Dokumente sind eine Version des «Statutsvertrags» zwischen Kaiser Maximilian I. und dem Bischof Paul Ziegler in Vallader sowie das Strafgesetz «Statütt u trastütt da queus d'Engadinna d'suott», beide datieren von 1519. Auch vom Bundesbrief von 1524 sowie von den Ilanzer Artikeln von 1525 existieren Versionen in bündnerromanischer Sprache. (Vgl. Decurtins, LQ, 6. 3. 2003).

⁷¹ Decurtins, Gedanken, 2004, S. 56.

⁷² Zusammen mit Giörin Wietzels Gedicht über den Veltlinerkrieg «Memoria da que ais passo in Engadina et in Vuclinna, Ao. 1635». (Vgl. Flugli, Gedichte, 1863).

⁷³ Flugli, Gedichte, 1863, S. 7.

⁷⁴ Vgl. Pfister, Konfessionskirchen, 2005, S. 216. Vgl. zu J. Bifrun Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 59–63.

ein Jahr früher hatte der italienische Reformator Pietro Paolo Vergerio, durch dessen Tätigkeit Samedan reformiert wurde, noch erklärt, dass die Sprache der «Griggioni» nicht geschrieben werden könne und dass erst ein einziger Katechismus in dieser Sprache existiere. Damit meinte er den Katechismus «Una cuorta & christiana fuorma» von Jachiam Bifrun, der 1552 auf Grundlage von Johannes Comanders Katechismus entstanden war und der bis 1623 insgesamt sechsmal erschien. Zusammen mit Bifruns «Taefta» (1571), einem Büchlein für die religiöse Unterweisung der Kinder in der Muttersprache, verhalf dieser Katechismus der evangelischen Bewegung im Oberengadin (1549–1576) zum Durchbruch und Bifrun wurde dadurch zum ersten nennenswerten «autor rumantsch».75 Im Vorwort für «L'g Nuof Sainc Testamaint» konnte Bifrun deshalb 1560 sehr selbstbewusst sein Unterfangen verteidigen und der Sprache entgegen allen Vorwürfen und Vorurteilen eine schriftliche Würdigkeit zusprechen.

Dies zeigt allerdings auch die kritische Lage, in der sich die Sprache befand, denn selbst die Elite Romanischbündens empfand sie als mangelhaft und untauglich für eine Schriftlichkeit, als Gefahr für die Bildung der Kinder.76 Chiampels und Bifruns Schriften waren indes Beweis genug, dass die bündnerromanische Sprache für das Wort Gottes wie für den Druck geeignet war. Sie setzten einen Markstein in der Entwicklung der Sprache und bereiteten gleichzeitig den Weg für die Standardisierung der Idiome Vallader und Puter. Ohne diese «Handschrift wortgewandter Leute»77 wie Chiampel und Gallicius, die mit intellektuellen Fähigkeiten und humanistischer Ausbildung die bestehende Sprachkultur schriftlich umsetzten, mit elaborierten Übersetzungen erweiterten und dem Vorurteil der Enge und Beschränktheit entgegentraten, wäre die Entwicklung der Sprache aber sicher weniger nachhaltig vonstattengegangen.

Von Bifruns und Chiampels Vorreiterrolle, ihrer Sprache und Schreibweise, wurde auch der evangelische Geistliche Steffan Gabriel in Ilanz bei der Abfassung seiner Schrift «Ilg Vêr Sulaz da pievel giuvan» (1611) beeinflusst.78 Diese «Summe» des evangelischen Glaubens mit einem kurzen Katechismus, Psalmen und geistlichen Liedern markiert den Beginn der (gedruckten) Schriftsprache Sursilvan.79 In der Surselva entstand zu Beginn des 17. Jahrhunderts aber auch auf katholischer Seite unter dem Einfluss der Kapuzinermönche eine reiche Kirchenliteratur in der Volkssprache. 1611 veröffentlichte der italienische Laienprediger und Theologe Gion Antoni Calvenzano aus Marignano, der 1608 ins Domleschg gekommen war, seinen Katechismus «Cuort Mussament» für die katholische Unterweisung der Jugend in sur- und sutselvischer Sprache – schon 1615 folgte die zweite Auflage.80

75 Vgl. Deplazes, Funtaunas 1, 1987, S. 77.

76 Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 67.

77 Vgl. Liver, Rätoromanisch, 2010, S. 115.

78 Vgl. Deplazes, Funtaunas 1, 1987, S. 95.

79 Die protestantisch-ladinische und die katholisch-italienische Schreibvariante der surselvischen Sprache wurden erst 1938 vereinheitlicht. (Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 69).

80 Eine überarbeitete Fassung erschien 1654, ein veränderter Neudruck 1668 und bis ins 19. Jahrhundert erschienen noch weitere elf Auflagen. (Vgl. Pfister, Konfessionskirchen, 2012, S. 325).

Als Begründer der barocken Literatur in der Surselva gilt indes der Kapuziner Zacharias da Salò mit seinem 1663 gedruckten Katechismus und zwei grossen Andachtsbüchern.⁸¹ Prägend für die Volksliteratur wie für das geistliche Volkslied wurde dann insbesondere das Haus- und Kirchengesangbuch «Consolaziun dell' olma devoziusa» (Trost der andächtigen Seele), das der Konventuale Carli de Curtins erstmals 1690 in Trun drucken liess.⁸²

Der Buchdruck fördert die kulturelle und konfessionelle Identität

Neben der schriftlichen Fixierung der bündnerromanischen (Volks-)Sprache war also auch der Buchdruck ganz wesentlich am Erfolg der konfessionellen Bewegungen und an der Festigung der konfessionellen, sprachlich-kulturellen und territorialen Identität der Bündnerromanen beteiligt.⁸³ Der Notendruck im Engadin gilt dabei als Pionierleistung, die allerdings erst durch Kontakte mit deutsch- und italienischsprachigen Notensetzern und einer spezifischen Ausbildung der Engadiner Drucker möglich wurde.

In Poschiavo hatte der Buchdrucker Dolfin Landolfi schon 1547 die erste Druckerei Bündens, die «Officina Landolfi», gegründet.⁸⁴ Hier erschien, neben italienischen Schmähschriften gegen die katholische Kirche, 1552 auch Jachiam Bifruns «Fuorma». 1560 richtete Landolfi in Chamuesch (im Oberengadin) eine Wanderdruckerei ein und druckte weitere Schriften in bündnerromanischer Sprache – Bifruns Neues Testament erschien allerdings 1560 in Basel bei Jakob Kündig.⁸⁵ 1659/60 bauten auch Jachen Dorta junior und Jon Pitschen Saluz nach Ermächtigung durch den Bundstag eine Druckerei und eine Papiermühle in Scuol (im Unterengadin). 1661 erschien hier ein erstes Schulbuch von Jon Pitschen Saluz, 1679 die grosse «Bibla da Scuol», eine Nachfolgerin der «Bibla pitschna» (kleine Bibel) von 1666, die einen Teil der Genfer Psalmen von Jachen Töna enthält.⁸⁶ Diese grosse Bibel, deren Druck fünf Jahre dauerte, war ein «Meisterwerk» der Buchdruckerkunst mit am Ort hergestelltem und gefertigtem Einband und Papier.⁸⁷ An diesem Druck mitgearbeitet hatte auch Nuot S. Janett, der dann 1680 zusammen mit Nuot Clà Janett in Strada eine neue Druckerei einrichtete, in der bis 1718 nur Familienmitglieder arbeiteten. 1684 erschien hier die erste Ausgabe von Joannes Martinus' Gesangbuch «Philomela».⁸⁸

81 Siehe dazu Kapitel I 2.1.3 und 2.2.2.

82 Siehe dazu Kapitel I 2.1.3.

83 Vgl. Liver, Rätoromanisch, 2010, S. 95.

84 Vgl. Pieth, Buchdruckerkunst, 1940, S. 3.

85 Aufgrund fehlender Druckereien in Romanischbünden arbeiteten die Engadiner langezeit mit J. Kündig und J. J. Genath in Basel sowie Chr. Froschauer und S. Gessner in Zürich zusammen. (Vgl. dazu die Gesangbücher von D. Chiampel und Lurainz Wietzel).

86 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 249; Deplazes, Funtaunas 1, 1987, S. 16 f.; Schreich-Stuppan, Rätoromanische Gesangbücher, 2002, S. 6.

87 Vgl. Pieth, Buchdruckerkunst, 1940, S. 6.

88 Siehe dazu Kapitel I 2.1.2.

In den 1740er-Jahren ging die Druckerei von Scuol an Nuot Gadina über, der als Sohn eines Typografen im Ausland in Lehre gegangen war und später zum bedeutendsten (Noten-)Drucker des Engadins wurde. Neben der zweiten Ausgabe der grossen Bibel (1743) druckte er 1753 in Soglio die Psalmen Davids «in metro toscano», in Schlarigna 1765 die «Canzuns spirituaelas»⁸⁹ von Gian Battista Frizzoni und in Zernez 1776 einen Teil der dritten Ausgabe der «Psalms da David»⁹⁰ von Lurainz Wietzel. Die ständigen Druckereien in Scuol und Tschlin/Strada ermöglichten und förderten nun die Publikation von religiösen und dogmatischen Schriften und Gesangbüchern (mit Noten), später dann auch von Zeitungen – von 1700 bis 1726 erschien die «Gazetta ordinaria da Scuol», die erste Zeitung Graubündens – und Prosawerke in bündnerromanischer Sprache. «Lawinen von Gesangbüchern mit beigefügten Melodien häuf[t]en sich in unseren Tälern»,⁹¹ schreibt Peider Lansel in seiner «Musa rumantscha».

Eine grosse Konkurrenz für die Druckereien im Engadin bedeuteten die mobilen Drucker aus den angrenzenden deutschsprachigen Gebieten. Georg Barbisch aus Bludenz (Vorarlberg) arbeitete als ambulanter Drucker zwischen 1668 und 1687 in Chur, im Oberengadin (La Punt), in Mittelbünden (Bonaduz) sowie in der Surselva (Cumbel und Luven). Hier druckte er die ersten katholischen Gesangbücher der Surselva: Balzar Aligs «Canzuns spiritualas» (1674) und Zacharias da Salòs «Canzuns devotiusas» (1685). Seine Arbeit wurde in Chur von Hans J. Schmid (1703–1709) und Andreas Pfeffer (1707–1779), in Bonaduz von Peter Maron (1700–1773) und in der Surselva, im Auftrag des Klosters Disentis, von Pater Placidus Rüttimann aus Vals weitergeführt (1685 in Vals, 1687 in Trun und ab 1691 in Disentis). Bis zum Klosterbrand 1799 erschienen in der ambulanten klösterlichen Druckerei ungefähr 70 Werke in deutscher, lateinischer, italienischer und vor allem in surselvischer Sprache, darunter auch die erste «Consolaziun dell' olma devoziusa» (1690).⁹²

Diese gedruckten Schriften erhielten insbesondere für die religiöse Unterweisung eine herausragende Bedeutung: Die Katechismen, die im Kontext der rätsichen Synode beziehungsweise der bischöflichen Reformdekrete entstanden waren und der Durchsetzung der reformierten Orthodoxie beziehungsweise der tridentinischen Reform dienten, zählen dabei zu den frühesten Dokumenten in der Volkssprache. Die religiöse Gebrauchsliteratur umfasste ebenso die Erbauungsliteratur mit Psalmen und Kirchenliedern, die zum «Grundstock der verbalen Frömmigkeitspraxis»⁹³ gehörten. Die von 1680 bis 1800 in Romanischbünden gedruckten pietistischen Gesangs- und Erbauungsbücher, die zwar Nachahmungen von fremdsprachigen Werken waren, aber dennoch genügend «original» erschie-

89 Ebd.

90 Siehe dazu Kapitel I 2.1.1.

91 Lansel, *Musa rumantscha*, 1950, S. 27.

92 Vgl. zur Buchdruckerei des Klosters Disentis Gadola, *Buchdruckerei*, BüM 7, 1934, S. 206–219 und BüM 8, 1934, S. 250–256.

93 Pfister, *Konfessionskirchen*, 2012, S. 326 f.

nen, wurden ungemein populär.⁹⁴ Ulrico de Salutz' Liedersammlung «Zardin da l'orma fidela» (1711), Petar Riers «Canzuns spirituales» (1745), Notta da Portas und Dominico Binnas «Raims spirituals» (1748) und Mengia Wielanda Bisaz' «Ovretta musicala» (1756) sind nur wenige Beispiele aus dieser durch den Pietismus geförderten Erbauungsliteratur im Engadin.⁹⁵

Seit Gian Travers und Durich Chiampel bestand im Engadin auch eine Tradition biblischer Dramenaufführungen, die eine «unterhaltsame Reflexion»⁹⁶ über religiöse Stoffe durch und für die Gemeindemitglieder bot und in der Surselva wurden seit dem frühen 18. Jahrhundert Passionsspiele aufgeführt. Diese Schrift-, Gesangs- und Theaterkultur mit den Katechismen und Bibeln, den Kirchenliedern, Andachtsbüchern und den religiösen Dramen bewirkte schliesslich bis ins späte 18. Jahrhundert hinein eine «dauerhafte religiöse Prägung des mentalen Horizonts» der Bevölkerung.⁹⁷

1.3 Geopolitische Identität in Literatur und Geschichtsschreibung

In seinem Vorwort erklärte Gallicius schliesslich, dass der «immer der Ehrbezeichnung sich würdig erweisende» Gian Travers aus Zuoz als Wegbereiter der bündnerromanischen beziehungsweise ladinischen Schriftsprache zu gelten habe und dies aufgrund seines gereimten Berichtes über «noassa guerra» (unser Krieg) mit dem Kastellan von Müs (Musso, am Comersee).⁹⁸

Diese «Chianzun dalla guerra dagl Chiaste da Müs» (Lied über den Krieg des Müsserschlosses), eine 700 Verse umfassende gereimte Verteidigungsschrift, verfasste der (mehrfache) Landammann des Oberengadins, Hofmeister des Bischofs und Statthalter des Veltlins Gian (Ioan) Travers (1483–1563) im Kontext des ersten Müsserkrieges (1525/26).⁹⁹ Es war das erste grössere Werk in der Volkssprache,

94 Vgl. Schmid, *Movimaint pietist*, 1941, S. 4.

95 U. de Salutz: «Zardin da l'orma fidela. Quai es dalettaivel hiert spiritual», Chur 1711 (1764, 1791), mit 60 mehrheitlich vierstimmigen Liedern aus Wietzels Psalter oder der «Philomela». P. Rier: «Canzuns spirituales sün divers temps & occasions da pudair ngir lettas & cantadas», Strada 1745, mit 12 Liedern (ohne Noten) und Hinweisen auf die 1. und 2. Auflage der «Philomela». N. Da Porta/D. Binna: «Raims spirituals chi contegnan l'intèr' Historia, materia principala dil N. Testam.», Scuol 1748, mit jeweils zwei Liedern jedes Autors. Die Übersetzung des 100. Genfer Psalms ist mit 910 Strophen das längste bündnerromanische Lied. M. W. Bisaz: «Ovretta musicala chi consista in certas canzuns spirituales da diversa materia & in diversas melodias», Scuol 1756, mit 21 einstimmigen Andachtsliedern, oder mit Hinweisen auf die «Philomela» (1702). (Vgl. Schreich-Stuppan, *Rätoromanische Gesangbücher*, 2002, S. 12 f.).

96 Pfister, *Konfessionskirchen*, 2012, S. 326 f.

97 Vgl. ebd., S. 327.

98 «Parchè chia lg noas languack mae nun ais statt scritt, nè eir crett brick ch'ell s'poassa scriwer, infyn awaunt brick blear anns, chia lg saimper deng da ngyr cun hunur numnad huom ser Ioan Trauers da Zuotz, haa ell imprüm scrit in Ladin, la noassa guerra chi haa schcumantzad cun nuo lg Chiastlaun da Müsch, da l qual nuo ns' hawain stüid ustar cun l'arma, incuntra lgqual Deis eir ans haa datt uittoargia è ns' cussalud in noassa frytad» (Ph. Gallicius, in: Chiampel, *Cudesch da Psalms*, 1562, S. 5).

99 Vgl. zu den Müsserkriegen Bundi, *Drei Bünde*, 2005, S. 180 f.

das um 1600 auf gedruckten Flugblättern kursierte und dadurch erhalten werden konnte. Travers hatte 1515 als Hauptmann der Oberengadiner an der Schlacht von Marignano teilgenommen und als Landeshauptmann des Veltlins 1525 den Angriff des Kastellans von Musso, Gian Giacomo Medici, im Bündner Untertanengebiet am oberen Comersee zurückgeschlagen. Er geriet jedoch in Gefangenschaft und musste 1526 mithilfe von Venedig, Frankreich und des Papstes losgekauft werden.¹⁰⁰ Darüber kursierte wohl im Bergell ein Schmählied in der Volkssprache *Bergagliot*, das die Gesandten beschuldigte, in die Falle des «Medeghino» Gian Giacomo Medici getappt zu sein. Travers Antwort in der Engadiner Volkssprache, die «Chianzun dalla guerra dagl Chiaste da Müs», wurde deshalb kein literarisch «ausgereiftes» Werk, aber immerhin das «erste bekannte literarische Zeugnis grösseren Umfangs in romanischer Sprache»¹⁰¹ und nicht zuletzt ein erster Bericht in der Volkssprache aus den Kriegen und Kämpfen der seit 1524 vereinten Bündner gegen feindliche Grossmächte und streitbare Kastellanen.

Ein erstes umfassendes und sehr wirkungsmächtiges Bild dieser Aussenbeziehungen der frisch vereinten Drei Bünde – ihrer ersten gemeinsamen Eroberungs- und Verteidigungsfeldzüge («noassa guerra») – sowie ihrer inneren Staatsbildung und Konfessionalisierung, aber auch ihrer Topografie und Bevölkerung gab wiederum der Reformator Durich Chiampel in seinem zweiteiligen «Liber [prior/posterior] de Raetia ac Raetis». Chiampel, dessen Vater Chasper ebenfalls am Müsserrieg teilgenommen hatte, zog sich 1574 von Chur, wo er an der Regulakirche gepredigt hatte, nach Tschlin zurück, um dort sein grosses historisches Werk in lateinischer Sprache, die «Historia totius Raetiae» («Liber posterior»), fertig zu schreiben sowie die schon in Chur vollendete «Raetiae Alpestris Topographica Descriptio» («Liber prior») zu aktualisieren. Angeregt worden war Chiampel durch Heinrich Bullingers Schwiegersohn Josias Simler, der selbst ein grosse historisch-geografische Darstellung der Eidgenossenschaft plante und Chiampel die Bearbeitung der Geschichte der Drei Bünde übertrug.¹⁰²

In seiner Topografie berichtete Chiampel ganz «unvoreingenommen» von der Geografie Bündens, den wirtschaftlichen und politischen Strukturen, erzählte Geschichten und Anekdoten über die Herren und das gemeine Volk, die Kirchen und die Heiligen, schilderte auch wunderliche Begebenheiten mit Riesen und Drachen. Sein Heimattal Engadin stellte er dabei als Hort mit mustergültigen Bewohnern, reinsten Sprache und gesündester Luft dar.¹⁰³ Eine solche volkskundlich-geografische Beschreibung Graubündens verfasste zweihundert Jahre später auch der sprachkundige Pfarrer Niculin (oder Nicolin) Sererhard (1689–1755) aus Zernez:

100 Vgl. ebd., S. 180.

101 Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 70 f. Travers übersetzte, bearbeitete und inszenierte anschliessend auch biblische Theaterstücke für und mit der Jugend von Zuoz, u. a. die «Histoargia da Joseph» (Geschichte von Joseph) und die «Histoargia dalg filg pertz» (Geschichte des verlorenen Sohnes).

102 Vgl. Blanke, Durich Chiampel, 1963, S. 659.

103 Vgl. Flugi, Gedichte, 1863, S. 7.

Beeinflusst durch die Arbeit des Alpenforschers Johann Jakob Scheuchzer schuf Sererhard 1742 seine (deutschsprachige) «Einfalte Delineation aller Gemeinden gemeiner dreyen Bünden»,¹⁰⁴ in der er auch über den «rahresten» Kirchengesang von Zuoz berichtete.¹⁰⁵

Als Modell und Grundlage für seine «Rätische Geschichte» dienten Chiampel die Schriften der Schweizer Historiker Aegidius Tschudi, Johannes Stumpf und Joachim Vadian; für die Darstellung der neuesten Zeit griff er indes auf die eigene Erfahrung zurück. Und gerade diese Kapitel sollten, gemäss Huldrych Blanke, als «hervorragende Quellen zur Bündner Reformationsgeschichte» zum «bedeutendste[n] Teil seines Werkes» werden.¹⁰⁶ Da die Bündner Synode die Mittel für den Druck verweigerte, wurde Chiampels «Liber» aber erst 1887–1890 durch den Philologen und Historiker Placidus Plattner (et al.) publiziert.¹⁰⁷ Chiampel habe dieses Werk, so schreibt Plattner, aus der Perspektive eines Engadiners, Räters und Bewohners der vereinten und selbständigen Drei Bünde verfasst. Das Bild, das Chiampel über seine Heimat und deren Bevölkerung entwarf, sei deshalb ein «leidenschaftlich stolzes und heroisches».¹⁰⁸ Zusammengefasst wurden Chiampels Schriften so zum ersten Geschichtswerk Bündens und er selbst zum «Vater der Bündner Geschichte».¹⁰⁹

Ein ebenso stolzes Bild der Bündner zeichnete auch Chiampels Zeitgenosse, der Humanist und Dichter Simon Lemnius¹¹⁰ (1511–1550) aus Müstair, in seinem Nationalepos «Raeteis». Es war ein detaillierter Bericht über den Calvenkrieg von 1499 in neun Gesängen mit insgesamt 6888 Hexametern, den Lemnius 50 Jahre nach dem Ereignis – die Schlacht fand in Lemnius' Heimattal statt – in Anlehnung an die lateinischen Klassiker (u. a. Vergil) verfasste und den er mit einem Lob auf die Heimat («patria») Rätien enden liess. Die «Raeteis» bezweckte also, so schreibt Rico Valär, die «Zelevation der glorreichen Herkunft sowie der ruhmreichen Heldentaten und Freiheitskämpfe»¹¹¹ der Bündner. Und hier erlitt auch Benedikt Fontana seinen berühmten, ruhmreichen Tod zu den Worten: «Aut hodie aut numquam posthac tibi Raetia stabit, / ite viri!». In bündnerromanischer Sprache – im Idiom Vallader, obwohl Fontana aus dem Oberhalbstein stammte – wurden diese Worte auch von Chiampel in seiner Rätischen Geschichte wiedergegeben: «Hei fraischgiamaingk meiss Matts: cun mai ais par ün huom da

104 Hg. von C. von Moor, Chur 1871–72 (Bündnerische Geschichtsschreiber und Chronisten 8).

105 Siehe dazu Kapitel I 2.2.1.

106 Blanke, Durich Chiampell, 1963, S. 660.

107 Ulrici Campelli Historia Raetica, 1887–90.

108 Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 26.

109 Vgl. Deplazes, Funtaunas I, 1987, S. 67. Eine «Historia Raetica» aus reformierter Sicht verfasste auch der Pfarrer und Notar Jacob A. Vulpius aus Ftan 1705 (gedruckt 1866). Vulpius schrieb ferner die «Bibla pitschna» (1666) und die «Bibla da Scuol» (1679). (Vgl. HLS «Jacob Anton Vulpius»).

110 Eigentlich Schimun Lemm Margadant. Er nannte sich auch L. Mercator, L. Emporicus oder L. Pisaeus. (Vgl. HLS «Simon Lemnius»).

111 Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 26.

faar: quai brichia guardad: u chia hoatz Grischuns e Ligias, e maa nun plü.»¹¹² Die «Raeteis» sollte also auch ein Zeugnis der gemeinsamen Stärke und kollektiven Identität der Bündner (zusammen mit den Eidgenossen) im Kampf gegen europäische Grossmächte sein.¹¹³ Wie Chiampels «Liber» wurde auch die «Raeteis» erst 1874 durch Placidus Plattner publiziert.

Die Zeit der geopolitischen, konfessionellen und gesellschaftlichen Wirren

Diese junge Bündner Gemeinschaft wurde hundert Jahre später besonders hart auf die Probe gestellt: Die sogenannten «Bündner Wirren»¹¹⁴ der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stürzten den Freistaat der Drei Bünde in «archaische Zustände»¹¹⁵ und lösten Zwist und Feindschaft innerhalb der Bevölkerung aus. Gemäss Silvio Färber war es eine «Zeit der Wirren, in der zwar viel von Freiheit und Vaterland die Rede war, der Gemeinsinn bei den meisten allerdings weit hinterstanden musste und das Staatswesen von einer mächtigen, in sich heillos zerstrittenen aristokratischen Führungsschicht an den Rand der Auflösung gebracht wurde».¹¹⁶ Von den Bündner Wirren berichteten zeitgleich vor allem deutschsprachige Zeitgenossen, so der Jurist, Chronist und Gesandte im Veltlin Fortunat Sprecher von Bernegg (1585–1647) aus Davos in seiner «Historia motuum et bellorum [...]» von 1629.¹¹⁷ Aber auch Exponenten der politischen und geistlichen Elite Romanischbündens äusserten ihre Erlebnisse und Ansichten zu den «scumbigls grischuns», darunter der Oberengadiner Hauptmann Görin Wietzel (1595–1670) in Versen und die protestantischen Pfarrer Steffan Gabriel (ca. 1570–1638) und Martinus ex Martinis (1619–1668) mittels Psalmen und geistlichen Liedern. Die Unterengadiner Pfarrer Nuot da Porta und Nuot M. Schucan gaben ferner in ihrer «Chronica Rhetica», einer Zusammenstellung verschiedener Berichte diverser Autoren (gedruckt 1742 bei N. Gadina in Scuol), detailliert Auskunft über die «guerras, Alleanzas & auters evenimaints da nossa chiara Patria, la RHETIA», also über Kriege, Allianzen und andere Ereignisse in unserer lieben Heimat Rätien.¹¹⁸

Diese kriegerischen Ereignisse, insbesondere der Krieg zwischen den grossen Mächten Frankreich und Habsburg um die europäische Vorherrschaft und die Kontrolle über die Alpenpässe, spielten sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorwiegend im Freistaat der Drei Bünde ab. Eine wichtige geopolitische und strategische Rolle spielten die Bündner Untertanengebiete, darunter das Veltlin,

112 «Ja, frischau, meine Knaben, ich bin nur ein einzelner Mann, beachtet mich nicht: Entweder heute Bündner und Bünde, oder nimmermehr.» (Übersetzung der Verfasserin).

113 Vgl. Deplazes, Funtaunas 1, 1987, S. 67.

114 Vgl. dazu Färber, Politische Kräfte, 2005, S. 113–140. Die Ereignisgeschichte der Bündner Wirren ist durch eine grosse Anzahl monografischer Beiträge, u. a. von Zeitgenossen, gut erschlossen. (Vgl. zu Forschungsstand und Bibliografie Färber, Politische Kräfte, 2005, S. 140).

115 Färber, Politische Kräfte, 2005, S. 128.

116 Ebd., S. 134.

117 Vgl. HLS «Fortunat Sprecher».

118 N. da Porta/N. Schucan (Hg.): «Chronica Rhetica oder, L'istoria dal'Origine, guerras, Alleanzas & auters evenimaints da nossa chiara Patria, la Rhetia», Scuol 1742.

ein Transitland zu den verbündeten Herzogtümern Mailand und Venedig und Grenzgebiet zwischen zwei Konfessionen. Die Einflussnahme beider Parteien auf die Bündner Politik war deshalb äusserst belastend und die Bündner Familien der Führungsschicht und Parteigruppen mit unterschiedlichen konfessionellen Ausrichtungen bekriegten sich stellvertretend für die Koalitionen Frankreich-Venedig und Österreich-Spanien. Die lockeren politischen Strukturen des Freistaates ohne zentrale Regierung und Justiz verschärfen diese «Turbulenzen»¹¹⁹ zusätzlich. Auch der «katholischen Wiedereroberung»¹²⁰ öffneten die Bündner Wirren Tür und Tor. Die evangelischen Geistlichen setzten sich deshalb verstärkt für die französische Partei und gegen das katholische Habsburg ein, das eine Gefahr für den evangelischen Glauben darstellte. Glaube und Politik hätten in dieser Zeit der Wirren oft ineinandergegriffen, erläutert Martin Bundi. Der Glaube sei dabei oft als gefährdet hingestellt worden, um politische Ziele zu erreichen, und die Politik habe häufig dazu gedient, den Siegeszug der einen Konfession aufzuhalten oder sie aus manchen Gebieten ganz zu verdrängen.¹²¹

Mit dem Beginn des Dreissigjährigen Krieges 1618 erreichten die Strafgerichte in Bünden einen Höhepunkt mit wechselseitigen Todesurteilen und deren Aufhebungen vonseiten der katholisch-österreichischen oder der reformiert-französischen Anhänger. Solche Strafgerichte schürten im Veltlin die Hoffnung auf eine Befreiung von der Bündner Herrschaft. Der Mord an den Veltliner Reformierten durch ihre katholischen Landsleute 1620 («Sacro Macello») verschärfte die politischen Auseinandersetzungen dann zusätzlich. Ab 1621 fiel der österreichische Befehlshaber Alois Baldiron vermehrt über das Unterengadin in Bünden ein und nach dem Mailänder Artikel von 1622 sowie dem Lindauer Diktat musste Bünden dann offiziell auf das Veltlin verzichten, während das Prättigau, Davos und das Unterengadin österreichisch-katholisches Untertanenland wurden.

Erst die Intervention von Frankreich durch Kardinal Richelieu und den Herzog von Rohan brachte das Veltlin wieder unter französische und (nominell) Bündner Herrschaft. Nach der Vertreibung von Rohan durch Georg Jenatsch mithilfe österreichischer Verbündeter (1637) und eines Vertrags mit Spanien (Mailänder Kapitulat von 1639) erhielt Bünden das Veltlin mit konfessionellen Einschränkungen wieder zurück. 1642 fand mit Österreich ein Ausgleich statt und Bünden wurden wieder die alten Rechte zugestanden. Aber erst nach dem Westfälischen Frieden (1648) konnten das Prättigau (1649), das Schanfigg und das Unterengadin (1652) aus den habsburgischen Rechten mit einer grossen Summe ausgelöst und die Konfessionsfreiheit wieder eingeführt werden.

Die Bündner Wirren mit ihren familiären, konfessionellen und politischen Auseinandersetzungen bedeuteten besonders für die einfache Bevölkerung eine Zeit grösster Not und Gewalt. Florian Grand bemerkte in seiner Dissertation über das Volkslied des Engadins 1879:

119 HLS «Bündner Wirren».

120 Collenberg, *Istorgia grischuna*, 2003, S. 176.

121 Vgl. Bundi, *Stephan Gabriel*, 1970, S. 164.

«In der ersten Hälfte war unser Land beinahe laufend ein Schauplatz schwerer Kämpfe. Der Aufstand im Veltlin, begleitet vom schrecklichen Mord, die Helden [sic] der Bündner für die Wiedergewinnung der verlorenen Täler, die Invasion der fanatischen und gewalttätigen österreichischen Armeen unter der Führung von Baldiron, die Intrigen der fremden Mächte, die internen Kämpfe zwischen ambitionösen Parteien, Verfolgungen und Drangsal jeder Art hielten unser Volk ständig in Angst und Schrecken.»¹²²

Literarische Zeugnisse der Wirren

Als Zeugnisse solcher Drangsal, Kämpfe und Intrigen, aber auch einer grossen Liebe für das Vaterland und die Freiheit, nannte Grand unter anderem das von Alfons Flugi 1865 publizierte Gedicht von Giörin Wietzel über den Krieg im Veltlin 1635 sowie Martinus ex Martinis' «Chanzun da la libertad», das Lied über die Freiheit von 1652, das in Joannes Martinus' Gesangbuch «Philomela» (1684) aufgenommen wurde.¹²³ Giörin Wietzel war als Hauptmann der Oberengadiner 1635 am Veltlinerfeldzug des Herzogs de Rohan beteiligt gewesen und hatte von diesem in 1106 Versen berichtet, inspiriert durch Gian Travers' «Chianzun». Auch Wietzels pointierter, kurzer Vers über die schreckliche Zeit der Wirren wurde dank Grand überliefert: «Siand our d'vart, et in las Lias / Guerra, fam e malattias, / Cha cun fadia s'paun fügir, / Er niaunch'a chesa s'aisa sgür.»¹²⁴

Im Kontext der Errichtung der spanischen Festung Fuentes im Veltlin (1604) und der vehementen Ablehnung einer Kapitulation vor Spanien vonseiten der Bündner Prädikanten stand auch die freie Übersetzung des 31. Psalms durch den Ilanzer Pfarrer Steffan Gabriel, die er 1611 in seinem «Ilg Vêr Sulaz da pievel giuvan» publizierte.¹²⁵ In der zweiten Ausgabe (1625) widmete er sich anhand der Psalmen 31 und 43 auch dem «Sacro Macello» von 1620.¹²⁶ Nach der Okkupation Bündens durch Österreich-Spanien (1620) musste die Familie Gabriel nach Zürich fliehen, wo der Sohn Luci 1621 sein «Pündtnerisch Hahnengeschrey», ein Lied über die Kämpfe und Besetzungen während der Bündner Wirren, drucken liess.¹²⁷

122 «Nella prüma middel del 17avel secul füt nos pajais quasi consecutivamaing il teater da greivas combattas. La rebelliun da Vuclina accompagneda dal orrent mordaretsch, ils eroes dels Grischuns per la ricuperaziun dellas valledas persas, l'invasiun dellas fanaticas e violentas armadas austriacas suot il cumand da Baldiron, las intrigas dellas potenzas estras, las internas combattas traunter ambizius partieus, persecutiuns e tribulaziuns d'ogni sort tgnettan nos pövel in continua anguoscha e spavent.» (Grand, Chanzun populera, Nr. 24, 1879, III).

123 Grand nennt ebenso das Lied über den Krieg der Eidgenossen gegen Habsburg «Davart la Libertad da Schvitzers» und das Lied über den Veltlinermord und die Invasion der Österreicher «Chianzun davart la libertad da Grischuns 1624».

124 «Weil ausser- und innerhalb der Bünde / Kriege, Hunger und Krankheiten herrschen / so dass man nur mit Mühe dem entkommen kann / nicht einmal Zuhause ist man sicher.»

125 «Questa Canzun ei faigchia ent ilg on 1604, cur ilg Reg da Spania ha bagiau la fortezchia en Vultlina». (Siehe dazu Kapitel I 2.1.1).

126 Der Psalm 43 erhielt den Titel: «En la persecutiun d'ilg on 1620» (In der Verfolgung des Jahres 1620). (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 216–219).

127 «Pündtnerisch Hahnengeschrey: Das ist Ein New Lied / Darinnen die gemeinen Pundsleut oberen Retierlands umb retung und erhaltung ihrer wohlhergebrachten teuweren Freyheit willen / zur alten Mannheit und Tapferkeit vermahnet werden. – In der Weiss: der Markgraff

Als Quelle diene ihm wahrscheinlich der Brief seines Vaters an einen gewissen Anton à Sonvic (Sumvitg) von Mesocco, der gleichzeitig ein patriotisches Manifest und eine Warnung vor der Verbindung mit Spanien war.¹²⁸ Von der Fassung auf Sursilvan «Ilg Chiet d'ìls Grischuns»,¹²⁹ die Luci Gabriel 1665 anfertigte, wurde kurze Zeit später auch eine anonyme handschriftliche Version in Puter mit dem Titel «Chianzun davart la libertad da Grischuns» bekannt.¹³⁰ «Die ladinische Fassung erinnert an einen dunklen und grossartigen Gesang, der, mitten in der Misere der Invasion und der Sklaverei, das Volk an die Kämpfe der Vorfahren für die Unabhängigkeit erinnert und es aufruft, die fremden Besetzer zu vertreiben»,¹³¹ schreibt Rudolf Bezzola in seiner Literaturgeschichte. Zusammen mit der italienischen Übersetzung habe das Lied allen Bünden als Erinnerung an die Vergangenheit und an den Kampf der Bündner für die Freiheit sowie als Warnung vor der existenten Bedrohung gedient.

Das Freiheitslied des Unterengadiner Pfarrers Martinus ex Martinis entstand aber wohl unabhängig von dieser ladinischen Übersetzung des «Pündtnerisch Hahnengeschrey». Aufgrund des gemeinsamen Einsatzes für die Konfession und gegen die fremden Mächte kann es allerdings mit den politischen Liedern der Gabriels in Verbindung gebracht werden. Solche politischen Gedichte stärkten durch ihre poetische Kraft und ihr patriotisches Feuer die Bündner in der Verteidigung ihrer Heimat und ihrer Freiheit und sollten Zeugnis ablegen von der Grösse und Kraft der Vorfahren.¹³² Was Martinis' Lied – Bezzola zufolge eine der «schönsten poetischen Manifestationen des Freiheitsgefühls» – dabei insbesondere auszeichnet, ist sein poetischer, identitätsstiftender und historiografischer Wert, und zwar «wegen des breiten Horizonts, das es heraufbeschwört, während es das lokale Ereignis der Befreiung eines kleinen Alpentaales in ein europäisches und globales Bild einfügt und die Freiheit als solche feiert».¹³³

schiffet über Rhein ... M.L.G.I. [Minister Lucius Gabriel Ilantinus]». (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 219 und 223).

128 «Stephani Gabrielis epistola Jonae dedicatoria ad Antonium Sonvicum». (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 219 und 223).

129 «Ilg Chiet d'ìls Grischuns: quei eis, treis canzuns, cun las qualas las treis Ligias vengian lavantadas si à defender lur libertad, suenter lur veglia tapfradad». (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 222).

130 Die Übersetzung ist möglicherweise auf Peider Büsin, Pfarrer aus Silvaplana, zurückzuführen. Er hatte auch schon ein Gedicht über die spirituelle Freiheit («davart la liberted spirituaela») verfasst. Gedruckt wurde das Freiheitslied erst 1904. (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 222).

131 Bezzola, Litteratura, 1979, S. 220.

132 Vgl. Grand, Chanzun populera, Nr. 24, 1879, III.

133 Bezzola, Litteratura, 1979, S. 234.

2 *Chiantar in romaunsch: Geistlicher Gesang in der Volkssprache*

2.1 Psalmen und geistliche Lieder

2.1.1 *Ils Psalms da David*

1562 erschien Durich Chiampels «cudesch da Psalms», das erste gedruckte Gesangsbuch Romanischbündens. Es war eine Übersetzung des verbreiteten Konstanzer «Nüw Gsangbüchle» in die Unterengadiner Volkssprache, in «unsere geliebte» Sprache («lg noass languack, chi uain tngüd groasser») und hier breitete auch der Reformator Gallicius seine Gedanken über geopolitische und konfessionelle Gemeinschaften, über das Sprachbewusstsein der Engadiner und über die Tauglichkeit der Volkssprache Bündnerromanisch für die Psalm- und Lieddichtung aus. Hundert Jahre später sollte dann Lurainz Wietzel mit seinen «Psalms da David» auch die Genfer Psalmen¹³⁴ im Engadin einführen, das Liedrepertoire damit um einen reichen Schatz an europaweit bekannten und gesungenen Psalmen ergänzen und schliesslich die kulturelle Identität des Engadins, später ganz Bündens, nachhaltig stärken.

Durich Chiampels «cudesch da Psalms»

Durich Chiampel wurde 1510 in Susch (im Unterengadin) geboren. 1537 begab er sich nach Malans zu seinem Schwager, dem Reformator Philipp Gallicius, wo er dessen erstmalige Übersetzung eines Psalms studieren konnte.¹³⁵ Auch Chiampels Vater Chasper, ein Bauer und Laienprediger, der am Müsserkrieg¹³⁶ beteiligt gewesen war, hatte um 1530 schon Verse für geistliche Lieder verfasst. Davon angeregt begann auch Chiampel, geistliche und liturgische Lieder¹³⁷ für den privaten Gebrauch zu sammeln und zu übersetzen. Nach der berühmten Laientaufe seiner Tochter durch Chasper und der darauffolgenden Disputation¹³⁸ in Susch um die Jahreswende 1537/38 wirkte Chiampel als Prediger und Reformator im

¹³⁴ Als Genfer Psalter wird die Reihe von verschiedenen Gesangbüchern mit (mehrstimmigen) Psalmen und geistlichen Liedern in französischer Sprache verstanden, die ausgehend von Calvins erster (Teil-)Ausgabe 1539 bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine weltweite Verbreitung in verschiedenen Fassungen und Übersetzungen fand. (Vgl. für die Geschichte des Genfer Psalters Marti, *Genfer Psalter*, 2004).

¹³⁵ Chiampel schreibt in der Einleitung des Psalms 130 «De profundis ad te clamaui Domine»: «E quell psalm haa tngüd in lg prüm fatt a chiantar in Ladin, quell fick alaträd huom Sar Philippus Gallitzius, a Malans, in lg ann da lg Sénger 1537. Ilg qual ais ilg prüm psalm ch'eug nhag uys èd uyd chiantand in noass Ladin.» (Und dieser Psalm hat der sehr gelehrte Herr Philipp Gallicius in Malans im Jahre des Herrn 1537 als Erster zum Singen auf Ladin gesetzt. Dieser Psalm ist der erste, den ich in unserem Ladin gesehen und gehört habe). (Chiampel, *Cudesch da Psalms*, 1562, S. 287).

¹³⁶ Siehe dazu Kapitel I 1.3.

¹³⁷ U. a. das Kirchenlied «Crist es resüsta» (Christus ist auferstanden) mit einer Melodie aus Passau aus dem 12. Jh. Chiampel nimmt es in zwei erweiterten Varianten von C. Chiampel und P. Gallicius auf. (Vgl. Schreich-Stuppan, *500 Jahre Kirchengesang*, 2015, S. 4).

¹³⁸ Siehe dazu Kapitel I 1.1.

ganzen Engadin, bis er sich 1550 in seinem Heimatort Susch niederliess und mit einer eigenen Übersetzung von Psalmen und geistlichen Liedern ins Unterengadiner Idiom Vallader begann, welche die bestehenden Übersetzungen des Neuen Testaments (u. a. von Jachiam Bifrun)¹³⁹ ergänzen sollte. In seinem Vorwort zu seinem reformatorischen Gesang- und Lehrbuch «Un cudesch da Psalms» wies Chiampel darauf hin, dass viele Leute aus dem Unterengadin, denen die Mittel für die (Aus-)Bildung fehlten, sich ein gedrucktes Werk in ihrer Sprache, die ihnen lieber sei («plü amm»), mit der sie leichter lesen und schreiben lernen könnten, wünschten.¹⁴⁰ Diese Arbeit, die Chiampel mit viel Wissen und Können ausführte («taunta ssiëntza, taunt beaus plaes, taunt' adastretza è gratzgia»), hob Gallicius anschliessend in seiner eigenen Vorrede in den Rang einer Pionierleistung für die Sprache und den neuen Glauben – zusammen mit den Beiträgen von Jachiam Bifrun, Gian Travers und ihm selbst.¹⁴¹

Durich Chiampel übernahm für den Aufbau seines «Cudesch» beinahe wortgetreu die Einteilung des Konstanzer «Nüw Gsangbüchle»¹⁴² in der Ausgabe von 1540, die in Zürich gedruckt worden war. Dieses Konstanzer Gesangbuch der Reformatoren Johannes Zwick und Ambrosius und Thomas Blarer bildete als erstes reformiertes Gesangbuch und als erste vollständige Psalmensammlung mit Noten die Grundlage für den nach 1526 sich ausbreitenden reformierten Kirchengesang und das offizielle Kirchengesangbuch in der Schweiz.¹⁴³ Chiampel ergänzte es nun mit Teilen der Auflage von 1536/37,¹⁴⁴ strich Doubletten und erhielt so eine eigenständige Zusammenstellung.¹⁴⁵ Die Anzahl Psalmen (95) entspricht dabei der Anzahl geistlicher Lieder (95), was als Kompromiss zwischen den verschiedenen Ideen der Reformatoren im Hinblick auf den Kirchengesang angesehen werden kann.¹⁴⁶ Mit den Psalmen beginnt der erste musikalische Teil des Gesangbuchs

139 J. Bifrun: «L'g Nuof Sainc Testamaint da nos Signer Jesu Christi prais our delg Latin et our d'oters languax et huossa da noef mis in Arumaunsch», Basel 1560. (Siehe dazu Kapitel I 1.2).

140 Vgl. Chiampel, Cudesch da Psalms, 1562, Vorwort.

141 Vgl. Ph. Gallicius, ebd.

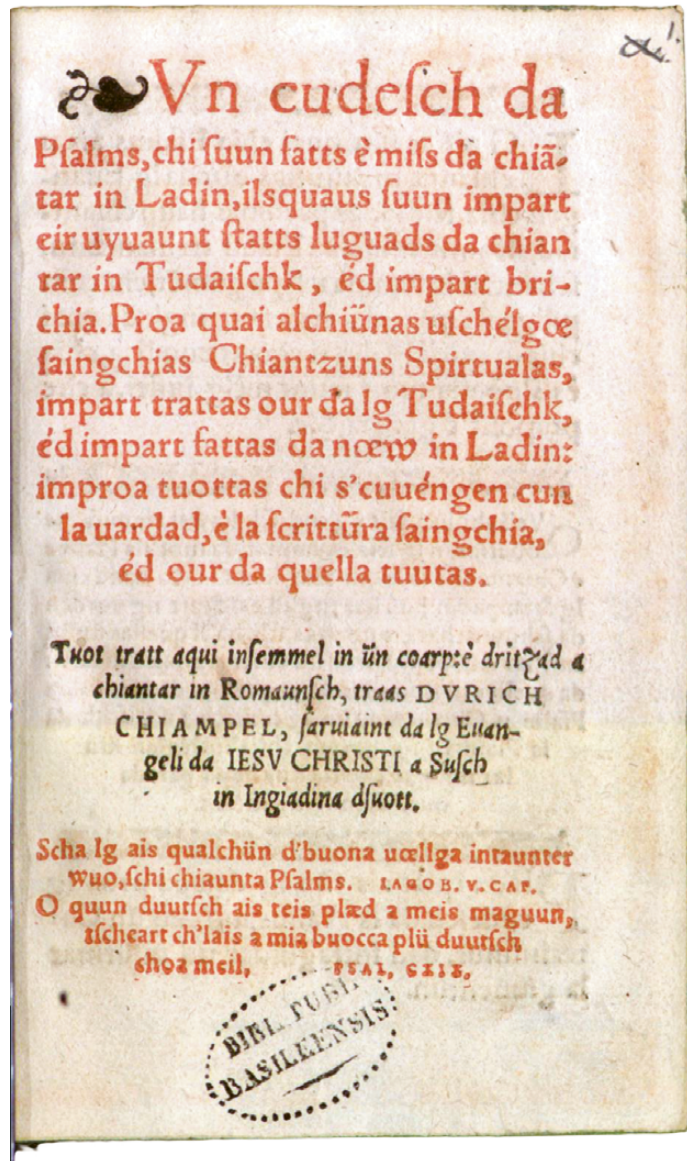
142 «Nüw Gsangbüchle von vil schönen Psalmen und geistlichen Liedern. Durch ettliche Diener der Kirchen zuo Costentz und anderstwo mercklichen gemeert, gebessert und in gschickte Ordnung zesamen gstell, zuo Übung unnd Bruch jrer ouch anderer christlichen Kirchen, hg. durch Johannes Zwick», Zürich 1540.

143 Die Bedeutung des Gesangbuchs gründete auf einer neuartigen Einteilung nach Psalmen, Lobgesängen und geistlichen (Fest-)Liedern, aber auch der Status als erste vollständige Psalmensammlung mit gedruckten Noten und nicht zuletzt die musikalische Qualität der Lieder waren für die Verbreitung ausschlaggebend. (Vgl. Jenny, Evangelisches Gesangbuch, 1962, S. 98 f.).

144 Ein handschriftlicher Eintrag in einem Samedaner Fragment weist darauf hin, dass Chiampel neben der Ausgabe von 1540 eine frühere Ausgabe von 1536/37 verwendete, aus der in Samedan gesungen wurde. (Vgl. Jenny, Kirchengesangbücher, 1964, S. 135).

145 Der nur im Fragment (1536/37) enthaltene Teil des Psalters (ab Psalm 53) ist bis auf zwei Psalmen (104, 129), die in der Fassung von 1540 enthalten sind, bei Chiampel vollständig übernommen worden. Der Psalmteil von 1540 ist um vier Seiten, die geistlichen Lieder um sieben Lieder erweitert worden. (Vgl. Vischer, Nüw Gsangbüchle, 2010, S. 313 f.).

146 Vgl. Schreich-Stuppan, Istorgia dal chant, 1995, S. 103 und Bonorand, Engadiner Reformatoren, 1987, S. 85 f. Diese Annahme wird durch die Nennung zweier Bibelzitate (aus dem Alten und dem Neuen Testament) im Titelblatt bestätigt. Die Zahl 95 erhält durch die 95 Thesen



1. Titelblatt des Kirchengesangbuchs «Un cudesch da Psalms» (1562) von Durich Chiampel.

und vor jedem Psalmtext wird ein Hinweis auf die musikalische Quelle gegeben. Darüber hinaus liefert Chiampel, wie im Titelblatt angekündigt, vor dem eigentlichen Liedtext eine Zusammenfassung des Psalminhalts zum besseren Verständnis. Chiampel bestimmt sein Buch also nicht nur zum «erbaulichen Lesen»,¹⁴⁷ sondern ebenso zum Singen – zum «chiantar in romaunsch».¹⁴⁸

Der zweite Teil ist den Lobgesängen und geistlichen Liedern, den «Chiantzuns spirtualas», gewidmet, die vor und nach der Predigt, aber auch ausserhalb der Kirche gesungen werden. Für die «chaunts spirtuals» (geistlichen Gesänge) übersetzen und schreiben Chiampel, sein Vater Chasper sowie Philipp Gallicius¹⁴⁹ die Liedtexte neu, dichten daneben auch bekannte weltliche Volkslieder um. Chiampel nennt diese weltlichen Lieder «uaunas sturpgiusas chiantzuns mundaunas»¹⁵⁰ und folgt damit dem Konstanzer Urteil über die «abgöttischen üppigen und schandtlichen wältliedern»,¹⁵¹ die verbannt und durch geistliche Lieder ersetzt werden müssen. Im Sinne der Lehr- und Schullieder des Konstanzer Gesangbuchs fügt Chiampel schliesslich das von ihm übersetzte Gedicht «A la Christianaisa giuentüd» (der christlichen Jugend) von Ambrosius Blarer an. Es leitet über zum Katechismus für die Jugend, den Chiampel nach dem Vorbild Jachiam Bifruns schon 1550 verfasst hatte.¹⁵²

Aufgrund technischer Probleme der Druckerei Kündig in Basel kann Chiampel sein «Cudesch» aber nicht mit den Noten drucken. Er verweist deshalb den «Notenkundigen» auf die Melodien im «deutschen Buch der Psalmen», im Konstanzer Gsangbüchle, das schon in den 1530er-Jahren das Engadin erreicht hatte.¹⁵³ Der Druck sollte indes auch dem fehlerhaften («blear falls alaint») Abschreiben seiner Lieder und Psalmen entgegenwirken. Offenbar kursierten diese in Manuskriptform schon einige Jahre in der Öffentlichkeit.¹⁵⁴ Beliebt und bekannt wurde schliesslich auch das gedruckte Gesamtwerk, denn es gab den Reformatoren im Engadin die Möglichkeit, vor Schaffhausen (1569), Basel (1581) und Zürich (1598)

Luthers (1517) auch reformatorische Bedeutung. Aufgrund der Ergänzungen des Konstanzer Gesangbuchs und der Aufnahme der ersten 62 Psalmen kann auch davon ausgegangen werden, dass Chiampel den ganzen Psalter übersetzen wollte.

147 Jenny, Evangelisches Gesangbuch, 1962, S. 23.

148 Chiampel, Cudesch da Psalms, 1562, Titel.

149 Von seinem Schwager Philipp Gallicius erhält er die Übersetzung des Psalms 130 «Our d'chiafuoll bsoeng brag eug proa tai» (Psalm CXXX De profundis ad te clamavi Domine). Weitere Übersetzungen von Gallicius sind die geistlichen Lieder Nr. 26 und Nr. 78.

150 Chiampel, Cudesch da Psalms, 1562, S. 321.

151 A. Blarer (Hg.): «Ein gmein Gsangbüchle von vil vor und yetz nüwgedichten Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern / zuosamen gestellt durch etlich gottsgeleerte Männer, zuo Dienst auch Brauch unnd Übung jnen unnd allen christenlichen Gmeinden; mit einer kurtzen Vorred», Zürich, um 1552, S. CXXIX.

152 J. Bifruns «Una cuorta et christiauna fuorma da intraguidar la giuventüna, & par l'g prüm, co es cugniosche Deus, & se d'sves; alhura üna declaratiun da la chredinscha .../missa in aromaunsch [da Jachiam Bifrun]» (gedruckt 1552, 1571, 1589, 1615) ist eine Übersetzung des «Churer Katechismus» von Johann Comander und Johann Blasius.

153 Vgl. Chiampel, Cudesch da Psalms, 1562, Titelblatt.

154 Vgl. Grand, Chanzun populera, Nr. 23, 1879, II.

volkssprachliche Kirchenlieder im Sinne der reformatorischen Liturgie einzuführen und das weltliche Volkslied zu verdrängen.¹⁵⁵ Auch die beiden Neuauflagen von 1606 (nach Chiampels Tod) bezeugen die weite Verbreitung und Verwendung des ersten gedruckten Gesangbuches Romanischbündens: Der illegale Druck von 2000 Exemplaren durch Janus Excertier in Basel führte zu einem erstmaligen Urheberrechtsprozess, weshalb im gleichen Jahr in Lindau eine offizielle Neuauflage mit dem neuen Titel «Psalterium Rhaeticum» durch Andri Peer aus Scuol gedruckt wurde – ebenso ohne Noten. Wie das Vorwort dieses Psalteriums erklärt, war das weltliche und «schändliche» Lied nun gänzlich verschwunden.¹⁵⁶

Obwohl die Übersetzung des Genfer Psalters durch Lurainz Wietzel die Vorherrschaft von Durich Chiampels «cudesch da Psalms» nach der Mitte des 17. Jahrhunderts beendete, wurde dennoch stets darauf zurückgegriffen: Neuübersetzungen von Psalmen und geistlichen Liedern schöpften und zitierten daraus, gleichzeitig wurden die Texte auch überarbeitet, verbessert und angepasst.¹⁵⁷ Mit seinem «cudesch da Psalms» begründete Chiampel folglich eine literarische¹⁵⁸ und – trotz fehlender Noten – auch eine musikalische Tradition im Engadin. Bis 1977 sechs Lieder aus dem «Cudesch» vollständig in das offizielle Engadiner Gesangbuch «Il Coral» aufgenommen wurden, mussten sich die Kirchengemeinden des Engadins allerdings mit Hinweisen auf die entsprechenden Melodien begnügen.¹⁵⁹

Lurainz Wietzels «Psalms da David»

1661 erreichte der Genfer Psalter dank Lurainz Wietzel und seiner Übertragung des Lobwasser-Psalters, einer Übersetzung der Genfer Psalmen, die der Königsberger Jurist Ambrosius Lobwasser 1573¹⁶⁰ veröffentlicht hatte, das reformierte Oberengadin und kurze Zeit später auch das Unterengadin. Zusammen mit den weiteren erfolgreichen Ausgaben von 1733 und 1775/56 lösten diese «Psalms da David» in bündnerromanischer Sprache die Vorherrschaft des «cudesch da Psalms» von Durich Chiampel im Engadin für die nächsten 200 Jahre ab und öffneten als offizielles Kirchengesangbuch zunächst dem Engadin, später ganz Romanischbündens, das Tor zum weltweiten reformierten Kirchengesang mit seinem gemeinsamen Liedgut, wozu besonders die (mehrstimmigen) Genfer Psalmen gehörten. Diese volkssprachlichen Psalmen sollten die göttliche Botschaft der Gemeinde nahebringen und sie zur Beteiligung am Gottesdienst bewegen.

155 Vgl. Jenny, Evangelisches Gesangbuch, 1962, S. 139 f.

156 Vgl. Grand, La chanzun populera, Nr. 23, 1879, II.

157 U. a. im Engadin J. L. Gritti 1615, L. Wietzel 1661 (1733, 1775/76), V. Nicolai 1762, O. Guidon 1875 (1902), Il Coral 1922 (Vgl. Schreich-Stuppan, Cudesch da Psalms, 1987, S. 91 f.).

158 Vgl. Linsel, Musa rumantscha, 1950, S. 19, Pult, Chiampel, RTR, 9. 4. 2011 und Blanke, Durich Chiampell, 1970, S. 101. Zum Vergleich mit Wietzels Übersetzungen der Psalmen siehe Bezzola, Litteratura, 1979, S. 201, Anm. 30.

159 Nr. 26, 43, 48, 141, 143, 167 (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 201).

160 «Der Psalter dess Königlichen Propheten Dauids, In deutsche reymen verstendiglich und deutlich gebracht [...] durch den ehrenfesten und hochgelehrten Herrn Ambrosium Lobwasser [...] Leipzig 1573».

Der Jurist Lurainz Wietzel,¹⁶¹ 1627 in Zuoz geboren (gestorben nach 1670), entstammte einer humanistisch gebildeten Patrizierfamilie aus dem Oberengadin. Sein Vater Giörin Wietzel hatte mit Georg Jenatsch in Zürich und Basel studiert und war später Landamman des Oberengadins (1627–1628), Diplomat, Hauptmann und Historiograf geworden. Er beteiligte sich an der Eroberung des Veltlins 1635 (durch den Herzog de Rohan) und beschrieb dies in seiner «Memoria da que chi ais passo in Engiadina e Vuclina» (1635). Über Lurainz' Ausbildung zum Juristen ist nichts bekannt: Mit grosser Wahrscheinlichkeit studierte er an den Ausbildungsorten für die Patrizier (Genf, Zürich, Basel) und lernte da auch das Konstanzer Gesangbuch und den Genfer Psalter kennen. In der Tradition der Erbauungsliteratur des 17. Jahrhunderts verfasste Wietzel ebenso eine Übersetzung von Lewis Baylys «The Practice of Piety»,¹⁶² daneben ein Buch zur Erbauung und ethischen Bildung nach dem niederländischen Pietisten Pierre Poiret sowie einzelne Kirchenlieder zur «Praeparatiun sün la S. Tschaina» (Vorbereitung auf das Abendmahl).¹⁶³

Auf der Grundlage der Zürcher Ausgabe des Lobwasser-Psalters (1636 oder 1641)¹⁶⁴ schuf er dann eine neue Psalterbereimung auf Puter und liess sie mit einem Anhang von geistlichen Liedern 1661 in Basel bei den Erben von Johann Jacob Genath unter dem Titel «Ils Psalms da David, suainter la melodia francêsa, schantaeda eir in tudaisch traes Dr. Ambrosium Lobvasser» drucken. In Wietzels «Psalms da David» finden sich demgemäss die gedruckten Melodien der 150 Genfer Psalmen sowie ältere (deutsche) Melodien von (denselben) Psalmen und lutherische Lieder, die von Wietzel neu übersetzt worden waren.¹⁶⁵ Diese Auswahl und Aufteilung entsprach der in der Schweiz üblichen Vorgehensweise, den Lobwasser-Psalter mit bekannten Liedern von Martin Luther zu ergänzen.¹⁶⁶ Darüber hinaus war die Situation des reformierten Gemeindewesens im Engadin gegen Ende des 17. Jahrhunderts – wenn man vom sprachlichen Sonderfall absieht – mit

161 Weitere gebräuchliche Schreibweisen sind Wiezel oder Viezel.

162 Lewis Bayly: «Practice of Piety. Directing a Christian How to Walk, that He May Please God», London 31613, Zürich 1629, Lüneburg 1631. Lurainz Wietzel: «La Pratica da Pietæet, chi intraguida il Christiaun co ch'ell possa instituir in la vaira temma da Dieu», Scuol 1668.

163 Vgl. LIR «Lurainz Wietzel».

164 Also des Genfer Psalters mit den Sätzen von Claude Goudimel (1564/65), in der Übersetzung durch Ambrosius Lobwasser 1573, in der Fassung des Zürcher Gesangbuchs von 1636. Das Gesangbuch von 1636 enthielt im ersten Teil den Lobwasser-Psalter, im zweiten Teil den älteren Liederbestand aus dem Konstanzer Gesangbuch. Möglicherweise liegt dem Psalter von Wietzel auch die vereinfachte Ausgabe von 1641 zugrunde.

165 «ILS PSALMS DA DAVID. Suainter la melodia francêsa, schantaeda eir in tudaisch traes Dr. Ambrosium Lobvasser. Eir alchüens da 'ls medems Psalms ils pü usitôs, cun bgerras bellas canzuns Ecclesiasticas & Spirituaelas suainter la melodia, & vèglia versiun tudaischa da Dr. Martin Luther, e d'oters ôt illetrôs homens. Da noef vertieus & schantôs in vers romaunsch da cantaer, Traes LURAINZ WIETZEL Dr. da L[edscha].» Die zweite Ausgabe von 1733 fügt noch weitere (neue) Melodien unterschiedlicher Herkunft an («bgerras novas melodias trattas our da divears authuors»).

166 Vgl. Marti, Genfer Psalter, 2004, S. 7.

demjenigen in der Deutschschweiz durchaus vergleichbar.¹⁶⁷ Wietzel erklärte und rechtfertigte deshalb seine Übersetzung und Verwendung des berühmten Vorwortes von Johan Jacob Breitingen (1641) nicht explizit – auch Chiampel hatte die Vorworte seiner Quelle ohne Weiteres übersetzt und übernommen.

Auch das einleitende zweisprachige Lobgedicht des Pfarrers von Silvaplana (im Oberengadin), Peider Gian Büsin, wurde vom Gedicht «An den Christlichen Läser / Vom Nutz der Psalmen»¹⁶⁸ aus einer in Basel gedruckten Ausgabe von 1636 inspiriert. Sich an die Jugend wendend, spricht Büsin sowohl auf Puter als auch in lateinischen Hexametern über die Anfänge der bündnerromanischen Schriftlichkeit und die Dichtkunst eines Chiampel und Bifrun und bezeichnet Wietzel als Pionier des Liedes: «Quod faciunt alii Prosâ, tu Carmine praestas» – was die Psalmdichter Clément Marot, Théodore de Bèze (Beza) und Ambrosius Lobwasser in Prosaform für die «Gallier» beziehungsweise «Teutonen» getan hatten, das möge nun Wietzels Muse in Liedform für die Räter tun.¹⁶⁹

Nach den einleitenden Vorworten folgt der musikalische Teil mit 150 einstimmigen Psalmen, den 25 verbreitetsten Psalmen («ils pü üsitôs») aus Chiampels «cudesch da Psalms» (1562) sowie 65 Kirchenliedern und geistlichen (Fest-) Liedern.¹⁷⁰ Die von Wietzel angefügte «kurze und einfache» musiktheoretische Einführung in die Kunst des Singens («intraguidamaint per imprender l'art da cantaer») ist wohl eine der ältesten gedruckten Musiktheorien Romanischbündens.¹⁷¹ Das Wissen um die Schlüssel und Noten, die Mensur und den Takt, die Notenwerte, die Pausen und Punktierungen, das b-Zeichen und weitere Zeichen, «die in der Musik vorkommen», gehörte gemäss Wietzel zu den Voraussetzungen für die Gesangkunst («per imprender l'art da cantaer s'istò havair cognitium»). Neben der ausführlichen Erklärung zu den einzelnen Zeichen und Noten mit Bildbeispielen fügte er auch Übungen an, um die Psalmen und geistlichen Lieder lernen und die Stimme bilden zu können.¹⁷² Womöglich hatte Wietzel eine solche praktische Unterweisung im Rahmen seines Studiums kennengelernt, vielleicht war er selbst auf diese Art und Weise unterrichtet worden: «Ohne Zweifel war

167 Siehe dazu Kapitel I 1.1.

168 «Psalmen Davids. Durch D. Ambrosium Lobwasser / Martin Luther / unnd andere Gotssgelehrte Männer in Teutsche Reymen gestellt», Basel 1636.

169 «Quod Beza atq; Marot Gallis, quod Teutosi cantat / Lobwasser, Rhaetis nunc tua Musa canit.» (G. Büsin, in: Wietzel, Psalms da David, 1661).

170 «Cantica / O Canzuns Ecclesiasticas & Spirituaelas», «Canzuns ecclesiasticas & spirituaelas, da cantaer sün las feistas & da tuot' oters tèmps, in Baselgia & eir ourdvarat aquella», «Canzun avaunt la Praedgia da Catechissem», «Cantica, o Canzuns Spirituaelas da Doctrina & cuffört» (Wietzel, Psalms da David, 1661).

171 Eine weitere musikgeschichtliche Abhandlung auf Vallader findet sich bei Nicolai, Psalms da David, 1762. Auch Frizzoni weist die Leser seiner «Canzuns spirituaelas» (1765) in der Einleitung auf die (musikalischen) Zeichen hin, die beim Singen vorkommen («Spiegaziun d'alchuns sengs chi occuoran del Cantaer»).

172 Die Quelle dieses musiktheoretischen Anhangs ist nicht bekannt: Zweifelsohne bot sie dem Zuozer Kirchenchor, der sich auch an die Psalmmotetten und Madrigale von Sweelinck, Marenzio und Monteverdi wagte, eine theoretische und praktische Grundlage. (Siehe dazu Kapitel I 2.2.1).

Dr. Wietzel selbst ein guter Sänger und Musiker, denn seine Verse sind im Hinblick auf Rhythmus und Sprache sehr gut»,¹⁷³ schrieb Men Rauch 1951 in seiner Anthologie über prominente Männer aus dem Oberengadin. Peider Lansel hingegen bemerkte in seiner «Musa rumantscha», Wietzel hätte trotz musikalischer Fähigkeiten keine «poetische Kraft» besessen: «Dass Wietzel ein guter Sänger und Musiker war, zeigen seine gereimten und treffend akzentuierten Versionen, aber eine solche externe Korrelation ist noch lange keine Poesie!»¹⁷⁴

Die zweite Ausgabe von Wietzels «Psalms da David»,¹⁷⁵ 1733 herausgegeben durch J. B. Rascher aus Zuoz und gedruckt in Strada, enthielt dann weitere Psalmen in den vier- und fnfstimmigen Sätzen von Claude Le Jeune (1601),¹⁷⁶ dazu ältere dreistimmige Psalmen, geistliche Lieder aus der ersten Ausgabe (1661) und neue (zwei- bis vierstimmige) geistliche Lieder. Erst für die dritte Auflage von 1776 wurden alle 150 Psalmen in den vierstimmigen Kantionalsatzen von Claude Goudimel (1564) zu den Versen von Lurainz Wietzel und zusammen mit älteren Psalmen und geistlichen Liedern (von 1661) publiziert.¹⁷⁷ Diese jüngste, dreiteilige Ausgabe von 1776 fasste also insgesamt 240 Psalmen und Lieder und musste deswegen an verschiedenen Orten gedruckt werden.¹⁷⁸

Der Wietzel- und der Lobwasser-Psalter verbreiten sich über Romanischbünden

Anhand von erhaltenen Sammelbänden und privaten Liederbüchern lässt sich die weite Verbreitung und Bedeutung von Wietzels Psalter (und anderen Gesangbüchern) im Engadin gut nachweisen. Die Sänger schrieben in ihren Stimmbchern verschiedene geistliche (und teilweise auch weltliche) Werke von Hand ab und versahen sie mit den (Wietzel-)Reimen und einer Quellenangabe.¹⁷⁹ «Viele von diesen Liederbüchern [...] zeugen von der Anhänglichkeit ihrer Schreiber und Besitzer an den mehrstimmigen, reformierten Kirchengesang, von dessen grosser moralischer und musikalischer Rolle im Leben des Einzelnen, der Familie und

173 Rauch, Homens prominents, 1951, S. 86.

174 Lansel, Musa rumantscha, 1950, S. 24.

175 «Ils Psalms da David, suainter la melodia francsa, schantaeda eir in tudaisch,  4. vuschs. Tras Iohannem Iacobum & Bartholomeum Gonzenbach. Eir alchns da 'ls medems Psalms, cun bgerras bellas canzuns ecclesiasticas & spirituaelas, suainter la melodia, & veglia versiuin tudaisca da Dr. Martin Luther, & d'oters t illetrs hommens. Vertieus & schants in vears Romaunschs da cantar traes. Lurainz Wietzel. Dr. da Ledscha. 2.da Editiuin. Augmentaeda da bgerras novas melodias trattas our da divears authuors. cun privilegi da superiuors.» (Gedruckt in Strada (Ramosch) bei Johan Nuot Janet 1733).

176 In: «Ambrosij Lobwassers D. Psalmen Davids. Mit IV und V Stimmen des kunstreichen Claudin le Jeune. Sambt anderen Geistreichen Gesängen vnd Gebetten In Verlag Hs. Jacob und Bartholome Gontzenbach», Basel 1669.

177 Vgl. Schreich-Stuppan, Rätoromanische Gesangbücher, 2002, S. 7.

178 Die Psalmen in Zernez, der zweite Teil mit weiteren Psalmen bei J. Pfeffer in Chur, der dritte Teil mit geistlichen Liedern bei B. Otto in Chur. (Vgl. Mohr, Litteratura ladina, 1902, S. 104).

179 Im Bündner Staatsarchiv befinden sich 28 Stimmbcher, weitere in anderen Archiven und in Privatbesitz. (Vgl. Jenny, Engadiner Kirchengesang, 1992, S. 382).

der Gemeinde»,¹⁸⁰ erläuterte Antoine-Elisée Cherbuliez 1931. So bezeugen die Gebrauchsspuren eines privaten Liederbuches von 1674,¹⁸¹ dass die vier- und fünfstimmigen Psalmsätze von Claude Le Jeune in S-chanf in privatem Kreis gesungen wurden. Auch das Zürcher Gesangbuch von 1598 war in Zuoz als «Zeuge evangelischer Verkündigung»¹⁸² gekauft und gehütet worden, wie ein Vorsatzblatt zeigt. Darüber hinaus belegen die Gemeindeordnungen («Aschantamaints») von Zuoz und Samedan, dass der mehrstimmige Kirchengesang im Engadin schon Ende des 17. Jahrhunderts ein wichtiger Bestandteil des Gemeindelebens geworden war.¹⁸³ Wietzels «Psalms da David» konnten sich hier folglich dank eines integralen Drucks von Melodien, Sätzen und einer Singanleitung «den allgemeinen Gebrauch in unseren Gemeinden»¹⁸⁴ sichern.

Im Unterengadin hatte die Einsprache der Erben von Lurainz Wietzel erreicht, dass Valentin Nicolai die 150 Psalmen für seine Ausgabe im Unterengadiner Idiom gänzlich neu übersetzen musste. 1762 druckte er diese mit den vierstimmigen Sätzen von Goudimel und zusammen mit 49 dreistimmigen geistlichen Liedern der «bekanntesten modernen Autoren» und neun älteren Psalmen erstmals mit den Noten in Scuol.¹⁸⁵ In seiner Vorrede legte Nicolai überdies die Publikationsgeschichte der Genfer Psalmen im Engadin und im Grauen Bund dar und erklärte sein eigenes Werk als Ergänzung des Wietzel-Psalters durch die «fehlenden Stimmen». Auch er hängt ganz zum Schluss eine «kurze Anleitung des Gesangs» an. Nicolais Unterengadiner Genfer Psalter wurde jedoch 1776 von der letzten Ausgabe des Wietzel-Psalters, der nun ebenfalls die Noten enthielt, verdrängt.¹⁸⁶

Der Lobwasser-Psalter war allerdings nicht nur in den (reformierten) Gemeinden des Engadins beliebt: Steffan Gabriel aus Ftan, der in Flims und Ilanz als Pfarrer tätig war, hatte für seinen Katechismus «Ilg Vêr Sulaz da pievel giuvan» (1611) schon fünfzig Jahre früher 14 Psalmen und 25 geistliche Lieder auf Sursilvan übersetzt und beim 130. Psalm auf die Melodie des Genfer Psalters in der Lobwasser-Fassung hingewiesen¹⁸⁷ – die deutschsprachigen Psalmen mussten in Bünden also schon bekannt gewesen sein.¹⁸⁸ Gabriels freie Übersetzung des Psalms 31 stand dabei im Kontext der Errichtung der Festung Fuentes im Veltlin und der

180 Cherbuliez, Musikpflege, 1931, S. 88.

181 Vorsatzblatt: «Aquaist psalm oda alla honorata Uschina Unchia da Schianf cunpro anno 1674. Inüs dals cantaduors chia Dieu voeglia chia que ludabel et bell Exercici da chianter piglia tiers.» [Dieser Psalm gehört der ehrwürdigen Uschina Unchia von S-chanf, gekauft Anno 1674. In Gebrauch der Sängler, denn Gott will, dass diese lobenswerte und schöne Singübung zunehme.] (Jenny, Engadiner Kirchengesang, 1992, S. 381).

182 Jenny, Kirchengesangbücher, 1964, S. 136.

183 Cherbuliez, Quellen und Materialien, 1937, S. 66. (Siehe auch Kapitel I 2.2.1).

184 Linsel, Musa rumantscha, 1950, S. 24.

185 Nicolai, Psalms de David, 1762.

186 Vgl. Schreich-Stuppan, Rätoromanische Gesangbücher, 2002, S. 9.

187 Dieser Katechismus ist gleichzeitig das erste gedruckte Werk in surselvischer Sprache und das erste gedruckte Gesangbuch der Surselva. Später übersetzte Gabriel auch die Psalmen 8 und 42 und verwies in den Ausgaben von 1625 und 1649 auf die Melodien des Genfer Psalters. Die weiteren Ausgaben von 1683, 1740 und 1768 entsprechen der Ausgabe von 1649.

188 Vgl. Schreich-Stuppan, Genfer Psalmen, 2001, S. 140.

vehementen Ablehnung einer Kapitulation vor Spanien vonseiten der Bündner Prädikanten, die in der katholischen Macht einen Feind des evangelischen Glaubens und der Freiheit sahen.¹⁸⁹ Nach der Okkupation durch Österreich-Spanien (1620) musste die Familie Gabriel deshalb nach Zürich fliehen. In die überarbeiteten und mit weiteren Psalmübersetzungen von Steffan Gabriel erweiterten Ausgaben des «Vêr Sulaz da pievel giuvan» (1625, 1649) wurden zuletzt auch Luci Gabriels geistliche Lieder aufgenommen. Dieser Katechismus war insofern eine «kleine, aber komplette Liedersammlung für jede Gelegenheit», die aufgrund der Liedauswahl – es gab Parallelen zu Chiampel – eine Art «hymnologische Ökumene» für die Reformierten Romanischbündens darstellte.¹⁹⁰

Eine erste Übersetzung des gesamten Lobwasser-Psalters ins surselvische Idiom leistete schliesslich Johann Grass (1639–1702), der Pfarrer von Präz (am Heinzenberg). 1683 liess er seine «Psalms d'ilg soinc prophet a reg David» ein erstes Mal mit den vierstimmigen Goudimelschen Sätzen drucken, 1790 erschien eine zweite, mit den geistlichen Liedern des Pfarrers Conradin Riola jun. erweiterte Ausgabe.¹⁹¹

Wie in den deutschsprachigen reformierten Gemeinden der Schweiz prägte der Psalter in seinen unterschiedlichen Fassungen also auch in den reformierten Regionen Romanischbündens den Gottesdienst, die Schule und die häusliche Andacht und wurde dadurch zu einem nachhaltigen identitätsstiftenden und kulturellen Faktor.¹⁹² Erst der Erfolg der pietistischen Gesangbücher von Gian Battista Frizzoni aus Celerina/Schlarigna (1761/1765) bedeutete für den Genfer Psalter eine gewisse Konkurrenz. Die vierstimmigen Psalmsätze von Goudimel wurden nun vom dreistimmigen Figuralgesang von Johann Caspar Bachofen und Johannes Schmidlin verdrängt. Sie konnten dennoch den Platz vor und nach der Predigt behalten und wurden weiterhin zur privaten Erbauung von Collegia musica gespielt und im 19. Jahrhundert von der Orgel begleitet. Der exklusive Status, den die Psalmen über 200 Jahre besaßen, beeinflusste die Singpraxis und das kulturelle Bewusstsein in Romanischbündens schliesslich nachhaltig: «Man darf daher ohne Übertreibung sagen, dass manche Psalmen vom Volke geradeso gesungen wurden, wie wenn sie Volksliedgut gewesen wären»,¹⁹³ erklärte Antoine-Elisée Cherbuliez in seinen Studien zum Volkslied 1937.

189 In der zweiten Ausgabe (1625) steht der Psalm 31 zusammen mit dem Psalm 43 «En la persecutiun d'ilg on 1620» im Zusammenhang mit dem «Sacro Macello» im Veltlin. (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 216–219).

190 Vgl. Schreich-Stuppan, Istorgia dal chant, 1996, S. 117.

191 «Ils Psalms d'ilg soinc prophet a reg David», Zürich 1683. Der Nachdruck von 1790 enthielt im Anhang Conradin Riolas zweistimmige «Canzuns da Dumengias» [Sonntagslieder]: «Ils Psalms d'ilg soinc prophet a reg David: suenter las melodias franzosas cun IV. vuschs da cantar, par aedificar la baselgia da deus. Messi giu enten vers rumonschs da la Ligia Grischa. Tras Johann Grass, survient d'ilg plaid da Deus. Ad ussa la secunda gada Stampai sin Custs da Peter Walser», Chur 1790.

192 Marti, Genfer Psalter, 2001, S. 65.

193 Cherbuliez, Volkslied, 1937, S. 30.

2.1.2 Chanzuns spiritualas

In Romanischbünden wurden die Psalmen nie so ausschliesslich gesungen wie in den übrigen reformierten Gemeinden der Schweiz.¹⁹⁴ Neben den Psaltern waren auch Gesangbücher mit ausschliesslich geistlichen Liedern aus der Deutschschweiz in Gebrauch und wurden gern in den Collegia musica für das gemeinsame Singen und Musizieren verwendet. Zu den beliebten Vorlagen zählten unter anderem Wilhelm Simlers «Teutsche Gedichte» (1648) und Christian Hubers «Geistliche Seelenmusik» (1682), später auch Johann Caspar Bachofens «Musicalisches Hallelujah» (1750) und Johannes Schmidlins «Singendes und spielendes Vergnügen reiner Andacht» (1777). Diese geistlichen Erbauungs- oder Andachtslieder galten darüber hinaus als geeignetes (Volks-)Erziehungsmittel und wurden deshalb von den Exponenten der geistlichen Elite übersetzt, neu- oder umgedichtet und teilweise in die politischen und kulturellen Ereignisse der Zeit eingebettet.

Joannes Martinus' «Philomela»

Unter diesen Exponenten ist als Vorreiter der Pfarrer Joannes Martinus (1644–1733) aus Sent zu nennen, der mit seinem Gesangbuch «Philomela. Quai ais Canzuns spiritualas»¹⁹⁵ den geistlichen Gesang im (Unter-)Engadin im 17. und 18. Jahrhundert massgeblich prägte. Bis heute ist dieses Gesangbuch als «Il Simler» bekannt und in den meisten Haushalten auf den Bücherregalen zu finden. Die Bedeutung von Joannes Martinus¹⁹⁶ als Herausgeber der «Philomela» ist aber – wie bei Durich Chiampel – nicht unwesentlich an den Status des Vaters Martinus ex Martinis gebunden, der ein bedeutender Unterengadiner Prädikant und Zeitzeuge der Bündner Wirren, insbesondere der Besetzung des Unterengadins 1622 und des Loskaufs aus den habsburgischen Rechten 1652, war. In seinem (geistlichen) Freiheitslied «Canzun davart la Libertat da nossas 3 Ligias», das dank der «Philomela» weite Verbreitung fand, schuf er das Bild eines leidenschaftlichen und starken «Volksgeistes» im Unterengadin.¹⁹⁷

Joannes Martinus übernahm nach dem Tod seines Vaters (1668) dessen Stelle als Pfarrer in Ramosch¹⁹⁸ und erhielt 1680 die Erlaubnis, eine freie Übersetzung

194 Der Anhang von älteren Psalmübersetzungen an neue Psalterausgaben geschah deshalb wohl eher aus Pietätsgründen, wie z. B. bei Wietzels dreimal aufgelegten «Psalms da David» (1661 bis 1776), die jeweils die beliebtesten Psalmen von Chiampel im Anhang mitführten. (Vgl. Schreich-Stuppan, 500 Jahre Kirchengesang, 2015, S. 16).

195 Über den Eigennamen «Philomela» schweigt er sich aus, möglich ist jedoch eine Verbindung zu Friedrich Spees «Trutznachtigall», einer Sammlung von geistlichen Gesängen, die zu dieser Zeit in der Surselva bekannt war. Martinus pflegte Kontakte zu den Oberländer Pfarrern und beherrschte deren Idiom, wie seine Übersetzung des Totentanzes «Ilg saltar dils morts» (1680) von Johannes Moeli auf Vallader (1724) zeigt.

196 Joannes oder Jon Martin(us) ex Martinis schreibt sich selbst wie üblich latinisierend Johannes Martinus. Die Literatur verwendet verschiedene Schreibweisen, im Folgenden soll gemäss LIR die Variante «Joannes Martinus» gelten.

197 Vgl. dazu Deplazes, Funtaunas 2, 1988, S. 64, Stuppan, Unterengadiner Pfarrherren, 1970, S. 148 f. und Linsel, Musa rumantscha, 1950, S. 27.

198 Im Titelblatt der «Philomela» bezeichnet sich Joannes Martin als «Minister da las BASELGIAS da SENT ET DA REMUOSCH» (Pfarrer der Kirchen von Sent und Ramosch). Bevor er die

der «Teutschen Gedichte» (1648) von Johann Wilhelm Simler zu verfassen und sie zusammen mit eigenen Gedichten und solchen seines Vaters zu veröffentlichen. Die «Philomela», die Martinus 1684 bei Nuot Clà Janett mit den Noten in Tschlin drucken liess, enthält neben genanntem Freiheitslied also neuverfasste geistliche Gedichte, übersetzte beziehungsweise neugedichtete geistliche Lieder und Psalmen zu vier Stimmen auf Vallader. 88 Lieder umfasst dabei der (musikalische) Hauptteil, wobei nur bei 66 Sätzen die Noten abgedruckt sind.¹⁹⁹ Als hauptsächliche Quelle der geistlichen Lieder gibt Martinus das Gesangbuch von Johann W. Simler an, hieraus übernimmt er aber nur die Lieder für verschiedene Zeiten und Anlässe.²⁰⁰ Die Melodiehinweise der übrigen Lieder verweisen auf Lurainz Wietzels «Psalms da David» (1661), das zu dieser Zeit als offizielles Kirchengesangbuch im Engadin verbreitet war, sowie auf Durich Chiampels «cudesch da Palms» (1562) mit den Konstanzer Melodien. Zusammen mit einigen ergänzenden Sätzen und den zwei (von neun) Liedern von Martinus ex Martinis mit Noten ergibt dies eine Zahl von 83 vorwiegend vierstimmigen Sätzen.²⁰¹

Für diese erste Ausgabe reiheten die Pfarrer aus der Umgebung (Sent, Ramosch, Scuol, Vulpera) die «Philomela» in die Reihe der «wertvollen» Bücher ein, die im Engadin als «Trost» und «zum Lob Gottes» erschienen waren.²⁰² Der Pfarrer Jacob Anton Vulpius aus Ftan wies in seinem Lobgedicht auch darauf hin, dass die gedruckten Noten erstmals das richtige Singen der Gebete ermöglichten. Gemäss Martinus sollte der Druck indes ebenso verhindern, dass die Lieder und Psalmen (fehlerhaft) abgeschrieben und anderweitig auf Flugblättern gedruckt wurden. In seiner Einleitung führte Joan Martinus weiter aus, wie schon Durich Chiampel und Lurainz Wietzel mit ihren Gesangbüchern (mit und ohne Noten) in der Volkssprache erfolgreich den Kirchen- und Volksgesang im Engadin gestärkt hätten.

Chiampel hatte den zweiten Teil seines «cudesch da Psalms» (1652) den Lobgesängen und geistlichen Liedern gewidmet, die vor und nach der Predigt sowie ausserhalb der Kirche gesungen wurden. Neben den geistlichen Liedern

Stelle in Ramosch übernahm, hatte er zwei Jahre in seinem Heimatdorf Sent die Stelle des Predigers innegehabt. 1666 war er an der Synode aufgenommen worden.

199 Aus der dritten Auflage wurden die Texte sowie 43 Sätze von A. Schwilge und 9 von K. Die(t)old übernommen.

200 Der deutsche Theologe und Philosoph Andreas Schwilge (1608–1688) war kurze Zeit Musiklehrer und Kantor am Grossmünster Zürich (1646) und hatte für die Gedichte von Simler bekannte Lieder transponiert und bearbeitet, aber auch neue vierstimmige Kantionalsätze komponiert. Die übrigen Sätze sind von Daniel Friderici und Kaspar Die(t)hold. Erst in der dritten Auflage 1663 erscheinen mehrere motettische Sätze mit beziffertem Orgelbass.

201 Zu den weiteren Quellen für die musikalischen Sätze zählen (neben den anonymen) u. a. die «Psalmen Davids» (Zürich 1653) und der Lobwasser-Psalter von Samuel Mareschall (Basel 1660), jedoch ohne als solche gekennzeichnet zu sein. Darüber hinaus die «Ausserlesenen Gesänglein» von B. Musculus (Nürnberg 1622) und die «Vier Bücher Geistlicher und Weltlicher Gedichten» von J. M. Hardmeier (Schaffhausen 1661). (Vgl. Schreich-Stuppan, *Istorgia dal chant*, 2000, S. 76–82).

202 Neben der Bibel sind dies: Bücher zur Praxis der Pietät, Katechismen, Psalmen, Gebetsbücher und Christliche Spiegel.

waren dies auch weltliche Volkslieder, vielfach Kriegslieder, die durch einheimische und fremde Soldaten oder Söldner ins Engadin gelangt waren und von Philipp Gallicius,²⁰³ Chiampel und dessen Vater Chasper²⁰⁴ um- oder neugedichtet worden waren.²⁰⁵ «Und wenn solche Lieder Gottes im Volk erlernt werden, werden die Lieder, die gegen Gott und abtrünnig sind, vergessen und verlassen»,²⁰⁶ argumentierte Chiampel. Seine Absicht war es gewesen, diese weltlichen Lieder, die anscheinend auf den Strassen und an den Gesellschaftsabenden («sün ls cunvivis è par las vias») gesungen wurden, zu vertreiben. Auch die katholischen Lieder («pappalas èd Antichristianaisas») sollten ersetzt werden. Dass solch «schändliche» Lied verdrängt werden mussten, hatte ebenso Johannes Zwick in seiner Vorrede für das Konstanzer Gsangbüchle – Chiampels Modell – erklärt. Dies zeuge, so Markus Jenny, von einer «volksmissionarischen Einsicht»²⁰⁷ der Konstanzer. Für die Verbreitung des reformatorischen Gedankenguts war also die Umdichtung und Integration von bekannten, volkssprachlichen Liedern, die öffentlich gesungen wurden, von grosser Bedeutung – selbst wenn sie ursprünglich «unschicklich» oder «schamlos»²⁰⁸ gewesen waren. Gemäss Florian Grand, der in den 1870er-Jahren zum Engadiner Volkslied forschte, waren die weltlichen Lieder im Engadin aber durchaus nicht so «obszön», wie Chiampel es mit seinem strengen Urteil vermuten liess. «Das war der puritanische Zeitgeist, der alle Vergnügen, selbst die unschuldigsten als grösste Sünde betrachtete und keinen Gefallen an weltlichen Liedern ohne religiöse Grundlage finden konnte.»²⁰⁹ Auch den Tanz, ein «Lieblingsvergnügen der Engadiner», habe Chiampel verschmäht und als einer der Hauptgründe für Gottes Bestrafung der Menschen mit Kriegen und Verfolgungen erklärt. Chiampels berühmteste Umdichtung wurde schliesslich das

203 Von seinem Schwager Philipp Gallicius erhält er die Übersetzung des Psalms 130 («Our d'chiafuoll bsoeng brag eug proa tai» (Psalm CXXX De profundis ad te clamavi Domine). Weitere Übersetzungen von Gallicius sind die geistlichen Lieder Nr. 26 und Nr. 78.

204 Ch. Chiampel schrieb Kontrafakturen und Neudichtungen von Liedern aus der katholischen Liturgie, teilweise zynische Paraphrasen, aber er übersetzte auch geistliche Lieder zur Osterzeit, manche zusammen mit seinem Sohn. Zur Möglichkeit, dass er Durich und Ph. Gallicius in die Kunst der Kirchenlieddichtungen eingeweiht habe, vgl. Schreich-Stuppan, Cudesch da Psalms, 1987, S. 87.

205 Vgl. Grand, Chanzun populera, Nr. 21, 1879.

206 «E chia uschè ngand chiantzuns da Deis intaunter ilg poewel impraisas, uèngan las chiantzuns chi suun incuntra Deis èd infidelas, imblidadas è lasschadas dawoa: schkoa sun las chiantzuns mundaunas, schbarlaffadas, pittanaischkias, sturpgiusas, èd eir las pappalas èd Antichristianaisas: da laquala soart d'chiantzuns sa soula lg pustütt chiantar sün ls cunuiuis è par las vias, cur la lgieut ais aiwra: schkoa da la awriaunta nun uain auter choa tuott strasuorden.» (Chiampel, Cudesch da Psalms, 1562, Vorwort).

207 Jenny, Evangelisches Gesangbuch, 1962, S. 81. Im Sinne der Lehr- und Schullieder des Konstanzer Gesangbuchs hängte Chiampel deshalb auch das von ihm übersetzte Gedicht «A la Christianaisa giuentüd» (der christlichen Jugend) von Ambrosius Blarer an.

208 Jenny, Evangelisches Gesangbuch, 1962, S. 81.

209 «Que eira bgeranzi il spiert puritan del temp in generel, chi desgu tuots divertimaints, svesst ils pü inozaints per ün grand pcho, non podaiva neir chatter plaschair da chanzuns d'ün sen püramaing mondaun, sainza base religiusa.» (Grand, Chanzun populera, Nr. 23, 1879, II).

moralisch-lehrhafte Gedicht über den Streit von Wasser und Wein zur Melodie des geistlichen Liedes «da lg Spiert è da la Chiarn» (vom Geist und dem Fleisch).²¹⁰

Auch Joannes Martinus hatte schon vor der eigentlichen Arbeit für die «Philomela» geistliche und weltliche Lieder²¹¹ für die Familie und für die «Compagnia da Musicants»²¹² (eine Art instrumentales Musikkollegium) übersetzt oder neugedichtet. Sein «expressivstes»²¹³ Gedicht, die «Festa da Bacchus», war eine moralische Predigt gegen die Betrunkeneit in Form einer burlesken, ironischen Beschreibung einer «Bacchanalie», die zur Melodie des Liedes «Davart la mort» (Über den Tod) gesungen werden musste. Der über 14 Strophen langen Warnung vor Sittenlosigkeit und Ausschweifung folgte hier eine ebenso lange Geisselung des «abscheulichen» und «ordinären» Lebens und Trinkens.²¹⁴ Solche moralischen (Bibel-)Texte über bekannte Melodien verfasste ebenfalls Martinus ex Martinis und einige wurden anschliessend im Anhang der «Philomela» aufgenommen.²¹⁵

Das berühmteste Lied der «Philomela» ist indes Martinus ex Martinis «Freiheitslied» mit 16 Strophen zu vier Versen, die jeweils mit dem Wort «LIBERTAT» enden und zu den Psalmmelodien 100, 134 (aus dem Lobwasser-Psalter) und 128 (lutherisch) sowie zum «Goldenen ABC», das heisst zum «Lied des Torstensohn»²¹⁶ gesungen werden konnten.²¹⁷ Als poetischer Ausdruck eines Freiheitsgefühls lässt sich das Lied in die Tradition der politischen Volkslieder aus Graubünden einbetten, welche die lese- und schreibunkundige, aber entscheidungsmächtige Bevölkerung der autonomen Gemeinden Bündens erreichen und beeinflussen sollten.²¹⁸ «Ein politisches Lied mit Reim und Rhythmus, wenn möglich noch

210 Vgl. Grand, Chanzun populara, 1879–1881.

211 U. a. ein Neujahrslied, ein Passionslied, eine Klage Christi, ein Morgenlied, ein Lied nach dem Essen und über die Kühnheit, über die Einheit («Davart l'uniun e concordia»), mehrere Lieder über die Vanitas des menschlichen Lebens, ein Regentenspiegel, Jahreszeitenlieder, ein Hochzeitslied, ein Lied über die grosse Lawine von Ftan (1682), ein Lied über den Tod des Vaters (in der 2. Auflage nicht mehr vorhanden) etc. Die Quellen der Lieder sind in der «Philomela» nicht angegeben. (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 252 und Gaudenz, Philomela, 1899, S. 28–39).

212 Die offizielle Musica da Ramosch wurde erst 1886 gegründet. Gemäss Cherbuliez konnte die unselbständige Instrumentalbegleitung durch Positiv, Laute und Harfe ausgeführt werden, dabei wurde die Bassstimme instrumentaliter (ohne Bezifferung) gestützt, sodass der Chorgesang im Vordergrund blieb. (Vgl. Cherbuliez, Schweiz, 1932, S. 283).

213 Vgl. Gaudenz, Philomela, 1899, S. 25.

214 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 252 f.

215 «Alchünas Chanzuns componidas tenor velg Stylo & sün velgias contschaintas melodias. Tras Meis Reverendo chiar Bap Martinum ex Martinis.f.m. Statt Minister da la Baselgia da Remuosch da l'Ao. dal principio da seis Ministerij. 1644 Infina l'Ao 1668. die 30. Maij sün il qual ell ais da quaista miserabla clamâ in la beata aeterna vita.»

216 Lied des Linnardt Torstenson, General der schwedischen Armee (1603–1651) über die Eroberung von Leipzig, die Niederlage in Freyberg und Bedrohung durch Piccolomini: «Complaint oder Klag-Lied/ Von dem Torstensohn/ welcher nach geschעהner Leipziger Occasion, bevoor an von der Stadt Freyberg sein Leid beklagen thut», 1643. Das Gedicht mit 15 Strophen wurde als Flugschrift verbreitet. (Vgl. <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de>).

217 «Canzun davart la Libertat da nossas 3. Ligias: s'canta sco Psalms: 100. 134. Lobvasser, Et sco Psal. 128. in melodia velgia, & c. sco l'A.B.C. d'aur item sco la Canzun dal Torstensohn.&c.» (Martinus, Philomela, 1684, ab S. 200).

218 Zum politischen Volkslied vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 202–238.

gesungen, vielleicht, aus Mangel an einer eigenen, nach einer fremden Melodie, bekam Flügel»,²¹⁹ meint Gion Deplazes. Als die «Philomela» 1684 erschien, lag der Verlust des Veltlins und das Mailänder Kapitulat von 1622 zwar viele Jahre zurück, aber das Lied von Martinus ex Martinis liess die Zerstörungen, die der österreichische Befehlshaber Alois Baldiron im Unterengadin hinterlassen hatte, lebendig erscheinen.²²⁰ Und so wurde es zu einer der «schönsten poetischen Manifestationen des Freiheitsgefühls»²²¹ in Romanischbünden.

Im 18. Jahrhundert erfuhr die «Philomela» drei weitere Auflagen, wobei die zweite Auflage (1702)²²² auch mit 60 neuen geistlichen Liedern aus der zweiten Auflage der Sammlung «Geistliche Seelenmusik» (1682) ergänzt wurde.²²³ Die Sätze aus dieser Auflage sind drei- bis vierstimmig mit einer möglichen instrumentalen Begleitung (*colla parte*) oder für zwei Sopranstimmen und *Basso continuo* gesetzt. Ebenso finden sich hier kurze Instrumentalstücke für zwei Violinen, Bratsche und Organo (oder Trompeten) sowie zwei- bis vierstimmige Fugen.²²⁴ Betrachtet man diese Möglichkeit instrumentaler Begleitung, wird verständlich, warum Martinus die «Philomela» auch für die «compagnia dals musicants» in Ramosch publizieren wollte. Der gute Absatz veranlasste schliesslich die Erben von Joannes Martinus und den Pfarrer Johannes J. Vital, die «Philomela» für eine weitere Ausgabe zu überarbeiten und zu erweitern. Die in der zweiten Auflage gestrichenen Lieder von Martinus ex Martinis wurden nun (teilweise) in der dritten (1751)²²⁵ und vierten Auflage (1797)²²⁶ zusammen mit neuen Liedern aus anderen Gesangbüchern, die in der Zwischenzeit in Umlauf waren, wieder aufgenommen.

Die rasch vergriffenen Auflagen der «Philomela» zeigen, dass «Il Simler» rasch zum «Volksgut» wurde und in der privaten Andacht und Erbauung, im religiösen Unterricht (Katechismus) und in den Schulen des Unter- und Ober-

219 Deplazes, Funtaunas 1, 1987, S. 36.

220 Siehe dazu Kapitel I 1.3. Von der vertriebenen, notleidenden Bevölkerung und der vernachlässigten Glaubenspraxis sprach auch Martinus in seiner Widmungsrede an die Herren von Planta, welche die Mittel für den Druck der «Philomela» bereitgestellt hatten. Die adlige und einflussreiche Familie von Planta aus Zuoz besass zu dieser Zeit die territoriale Souveränität im Unterengadin und Conradino a Planta, der Kastellan der Burg Tschanüff in Ramosch, hatte die Mittel bereitgestellt.

221 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 234.

222 Gedruckt durch den Sohn von Johann Wilhelm Simler, Johan Rodolf Simler, in seiner Officin Simler in Zürich. Es fehlen in dieser Auflage alle Lieder von Martinus ex Martinis.

223 Vgl. dazu Goldschmid, Schweizer Gesangbücher, 1917, S. 5–10 und Cherbuliez, Schweiz, 1932, S. 286. Das von Christian Huber für die Musikschule und das Musikkollegium in St. Gallen herausgegebene Gesangbuch war bis ins 19. Jahrhundert als Übungsmaterial für die Musikkollegien beliebt und weit verbreitet.

224 Vgl. das Vorwort des Herausgebers Hochreuthiner. (Goldschmid, Schweizer Gesangbücher, 1917, S. 21).

225 Für die 3. Ausgabe zeichnete der Pfarrer Johannes J. Vital aus Sent. Sie enthielt 47 neue Lieder und 60 neue Melodien aus der «Geistlichen Seelen-Musik». Gedruckt in Scuol 1751.

226 Für die 4. Ausgabe waren die Erben von J. Martinus verantwortlich: Jachen J. Andri, Martin Cla Tschent, Jonn Fl. Mathieu, Cla Cla Tschent. Gedruckt in Chur 1797.

engadins sowie in der Val Müstair²²⁷ breite Anwendung fand. Der Pfarrer Andrea Mohr aus Susch erinnerte sich noch 1902 an seine Kinderjahre (um 1840), als seine Grossmutter nach getaner Spinnarbeit im Dunkeln hinter dem Ofen ihre Andachtsstunde hielt und «nach alter Schule» auswendig die «Lieder von Simler» sang. Für sein Inneres habe er vom «Simler» hier ebenso viel profitiert wie in den Stunden des Gymnasiums oder in gewissen akademischen Kollegien, so Mohr.²²⁸

1922 wurden zu guter Letzt 37 Lieder in das offizielle Kirchengesangbuch «Il Coral» aufgenommen, wobei nur ein kleiner Teil der Lieder sowohl den Text als auch den musikalischen Satz aus der «Philomela» zur Grundlage hatte.²²⁹ Die meisten Texte und Sätze waren von Otto Barblan für das Gemeindesingen bearbeitet und vereinfacht worden. Auch das Freiheitslied erhielt einen vierstimmigen Satz von Otto Barblan und wurde 1952 wichtigster Bestandteil des Festspiels von Men Rauch in Scuol zum 300. Geburtstag der Befreiung des Unterengadins.²³⁰

Gian Battista Frizzonis «Canzuns spirituaelas»

Nicht ganz hundert Jahre nach der ersten Auflage der «Philomela» von Joannes Martinus erschien 1765 in Celerina/Schlarigna ein weiteres Gesangbuch mit mehrstimmigen geistlichen (pietistischen) Andachtsliedern.²³¹ In den «Canzuns spirituaelas davart Cristo Gesu il bun pastur» von Gian Battista Frizzoni trafen sich die protestantisch-engadinischen und die katholisch-surselvischen Strömungen des geistlichen Liedes und bildeten einen Höhepunkt des Kirchenliedes in bündnerromanischer Sprache. Frizzonis Gesangbuch ist deshalb bis heute als «Il Fritschun» oder als «Il cudesch da Schlarigna» bekannt.²³²

Die schon mit der «Philomela» einsetzende Bewegung des geistlichen Liedes für die Erbauung im privaten Kreis wurde durch die rasche Verbreitung gedruckter (und handschriftlicher) Erbauungsliteratur massgeblich gefördert. Grossen Einfluss hatte besonders die neue volkstümliche Singbewegung in der Ostschweiz, die mit ihrer Vorliebe für den empfindsamen dreistimmigen Figuralgesang, wie ihn Johann Caspar Bachofen und Johannes Schmidlin in Zürich geprägt hatten, die Goudimelschen vierstimmigen Sätze des Genfer Psalters für einige Zeit verdrängte. Die Verbreitung und Verwendung der Gesangbücher von Bachofen

227 Vgl. dazu Johann A. Sprecher von Bernegg: *Geschichte der Republik der drei Bünde*, Bd. 2, Chur 1875.

228 Vgl. Mohr, *Litteratura ladina*, 1902, S. 111 f.

229 1977 kehrte man teilweise zu den alten Sätzen zurück, dies bei vier Liedern (33, 38, 69, 100). (Vgl. Gaudenz, *Philomela*, 1899, S. 43–49).

230 «La chanzun da la libertà. Festa commemorativa da la deliberaziun da l'Engiadina bassa 1652–1952», Programmheft 1952, S. 30–133.

231 Vgl. Decurtins, *Volklied und Gesangskultur*, 1980, S. 160–164. Zur Rezeption vgl. Schreich-Stuppan, Frizzoni, 1999, S. 170–176.

232 Die protestantisch-engadinische Strömung wird von Durich Chiampel bis Ulrich Saluz (18. Jh.) getragen, die katholisch-surselvische von den anonymen Benediktinern des Klosters Disentis und des Liederbuches «Consolaziun dell' olma devoziusa» (1690 bis 1953). (Vgl. Hatzfeld, Frizzoni, 1933, S. 289). Der Artikel von Hatzfeld untersucht nicht die Quellen, sondern deren Rezeption im Kirchengesangbuch «Il Coral» von Grand/Barblan, 1922.

und Schmidlin in ganz Graubünden zeigt dabei, dass ihre Beliebtheit bis in die abgelegensten Täler der Schweiz reichte.²³³

In der Surselva war schon 1749 die Sammlung «Musica Spirituala da l’Olma»²³⁴ (Geistliche Seelenmusik) des ausgewanderten Engadiner Pfarrers Curdin (Conradin) Riola jun. (1707–1767) erschienen. Es enthielt 134 geistliche Lieder mit dreistimmigen Sätzen von Schmidlin, Bachofen, Simler, Johan Rudolf Ziegler²³⁵ und Johann Thommen²³⁶ sowie zwei- bis vierstimmige Sätze zu bekannten Chormelodien und Genfer Psalmen. Riola hatte seine Liedtexte aber durchaus unabhängig von diesen Modellen geschaffen und dem Alltag der Bevölkerung in der Surselva, den der Pietismus und dessen Laienkultur ebenfalls erreicht hatte, angepasst.²³⁷ Riola druckte sein Gesangbuch jedoch ohne Noten²³⁸ und verwies auf die entsprechenden Melodien in den deutschsprachigen Gesangbüchern. Als wichtige musikalische und textliche Quelle diente ihm ebenso die zweite Ausgabe der «Philomela» (1702).²³⁹ 1756 erschien der zweite Teil seiner «Musica spirituala», die «Canzuns spiritualas», für das Abendmahl an den Feiertagen, diesmal mit den vierstimmigen Sätzen. Es war das erste Liederbuch mit Noten in der Surselva. Erst 1784 publizierte der Pfarrer Mattli Conrad aus Andeer seine 95 «Novas canzuns spiritualas»²⁴⁰ für Kirchenfeste und anderen Gelegenheiten.²⁴¹

Gian Battista Frizzoni amte bei dem Erscheinen seiner «Canzuns spirituales» im Jahr 1765 als Pfarrer in seiner Heimatgemeinde Celerina/Schlarigna und war in Bünden als Anhänger der pietistischen Bewegung bekannt.²⁴² 1727 geboren, studierte er, wie zahlreiche Bündner Theologen, in Zürich und Genf. Wahrscheinlich war Frizzoni schon hier mit dem Pietismus der Herrnhuter und ihren Versammlungen, in denen die gemeinschaftliche und individuelle Erbauung mittels Gebets- und Gesangbüchern gepflegt wurde, in Kontakt gekommen.²⁴³ Das Haus von Salis in Soglio (Bergell), wo Frizzoni 1747 als Privatlehrer angestellt war, galt als wichtige Station in der Diaspora und Frizzoni als Verbindungsmann in Graubünden. Von seinem späteren Pfarramt in Bondo wurde er allerdings 1758 wegen pietistischer Aktivitäten entlassen. Er kehrte also ins Engadin zurück und besetzte bis zu seinem Tod 1800 die Pfarrstelle in Celerina/Schlarigna.²⁴⁴ Hier waren die

233 Vgl. auch Jecklin, Johann Caspar Bachofen, 1985, S. 57–65.

234 Weitere Aufl. 1756, 1782. (Vgl. ebd.).

235 Johan Rudolf Ziegler: «Des singenden Christen nach der heutigen Mundart eingerichtete Festlieder, Psalmen, und Andacht erwekende Gesänge: so wol zur gemeinschaftlichen als besondern Erbauung herausgegeben», Zürich 1759.

236 Johann Thommen: «Erbaulicher musicalischer Christen Schatz, bestehend aus fünfhundert geistlichen Liedern, mit zweyhundert fünf und sibenzig Melodien [...]», Basel 1745, daraus 10 Sätze.

237 Vgl. Deplazes, Funtaunas 2, 1988, S. 69.

238 Die zweite Ausgabe von 1782 wurde ebenso ohne Noten gedruckt.

239 Vgl. Schreich-Stuppan, Istorgia dal chant, 2003, S. 114 f.

240 Conrad, Novas Canzuns Spiritualas, 1784, 1825 und 1830.

241 Siehe dazu auch Kapitel II 2.1.

242 Vgl. dazu Finze-Michaelsen, Frizzoni, 1999.

243 Vgl. Finze-Michaelsen, Frizzoni, 1999, S. 13 f., zum Pietismus in Bondo vgl. S. 110–119.

244 Vgl. LIR «Frizzoni, Gian Battista».

Herrnhuterfreunde zwar zahlreicher und prominenter als im Bergell, dennoch erregte Frizzoni mit seinen Versammlungen, bei denen deutsche Herrnhuter anwesend waren, auch in seiner Heimatgemeinde Anstoss.²⁴⁵ 1761 liess Frizzoni seine kleine Liedersammlung «Jesus plain d'grazia vers pouver pchiaduors»²⁴⁶ im Anhang der pietistischen Predigt «La gloria della religiun christiana»²⁴⁷ des S-chanfer Pfarrers Johann Rosius à Porta drucken. Die Melodien dazu lieferten ihm die «vier Engadiner Komponisten»: Murezan und Paul Perin, Duri Planta sowie Jon Chabêr Jan Duri.²⁴⁸

Die Quellen seiner «Canzuns spirituaelas» von 1765 gibt Gian Battista Frizzoni hingegen nicht an, und er erwähnt ebenso wenig die Gesangbücher von Bachofen, Schmidlin oder Thommen.²⁴⁹ Dennoch muss davon ausgegangen werden, dass er durch sein Pfarramt im Oberengadin und durch seine Verbindungen mit der (Bündner) Herrnhutergemeinde Kenntnis von diesen Büchern hatte. Im «Avvertimaint» (Hinweis) an den Leser schreibt Frizzoni:

«Die anwesenden Lieder, manche sind übersetzt, manche von vielen anderen alten oder modernen Liedern, gepflückt oder gesammelt, und grösstenteils zusammengestellt von Giovanni Frizzoni, Minister von Jesus Christus in Cellerina [sic]; und diese sind begleitet von Melodien aus den verschiedenen berühmtesten alten und modernen Autoren [...]»²⁵⁰

Den musikalischen Teil des Gesangbuches gliederte Frizzoni in zwei Hauptabschnitte (643 Seiten) mit insgesamt 164 Texten aus dem Neuen Testament²⁵¹ und 165 (drei- und vierstimmigen) Sätzen aus den erwähnten Gesangbüchern²⁵² so-

245 Die Zusammenkünfte fanden hauptsächlich im Pfarrhaus oder in Privathäusern statt, bis die Synode von 1759 sie als «suspecta nocturna conventiculla» verbot. (Vgl. Finze-Michaelsen, Frizzoni, 1999, S. 127).

246 «Jesu plain d'grazia vers pouver pchiaduors, our dal plêd da Dieu, à quels representô, in üna chiantzun.» (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 267, Anm. 123). Das Thema (Gnade) des ersten Lieds mit 73 (auf Puter) übersetzten Strophen über das Lied eines gewissen «Minister Evangelic (Heinrich?)» steht programmatisch für das Liedschaffen Frizzonis. (Vgl. Schreich-Stuppan, Frizzoni, 1999, S. 159).

247 «La gloria della religiun christiana nell' adorabla persona da Christi ...», Scuol 1761. (Vgl. Schreich-Stuppan, Frizzoni, 1999, S. 159 und Bezzola, Litteratura, 1979, S. 267, Anm. 124).

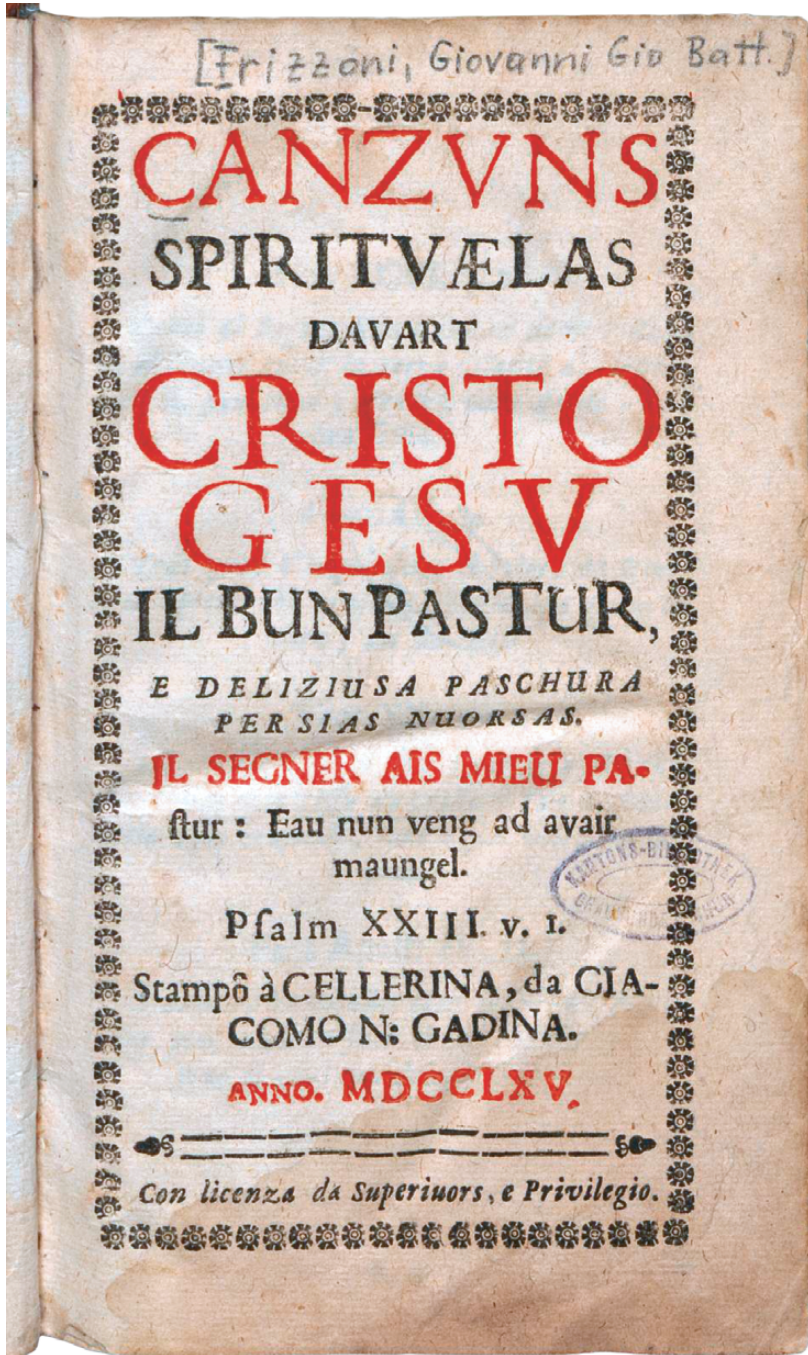
248 Vgl. Mohr, Litteratura ladina, 1902, S. 108.

249 Eine ausführliche Liste der Quellen befindet sich im Anhang zu Finze-Michaelsen, Frizzoni, 1999, S. 177–192.

250 «Las presaintas Canzuns, part sun tradottas, part da bgerras ôtras Canzuns vêglias e modernas, racoltas, ô clettas insemel, e la maggior part compostas, da Giovanni Frizzoni, Minister da GESU CRISTO in CELLERINA; e quellas sun accompagnaedas con Melodias piglaedas our da divers dels pû famuss Autuors vêlgs e moderns, la maggior part dellas quaelas, sun sceltas, revistas e correttas da quatter perits Musicants, sco sun Il Molto Rev-do Sigr. Murezan Perini, L'illmo Sigr. Juncker Paolo de Perini, L'illmo Sigr. Juncker Duriges a Planta, e Sr. Magister Jan Chiaber Jan Duri, Nodaer public, als quael, meritamaing per lur benigna assistenza, rendains grazias.» (Frizzoni, Canzuns spirituaelas, 1765, Avvertimaint). Die Urheber dieser «alten und modernen Lieder» sind nur teilweise bekannt. (Vgl. Schreich-Stuppan, Frizzoni, 1999, S. 160 f.).

251 Vgl. Schreich-Stuppan, Frizzoni, 1999, S. 162.

252 58 der 89 dreistimmigen Sätze sind aus Schmidlins (22) «Singendes und spielendes Vergnügen» (1752, 1758), (9) «Musicalisch-Wochentliche Vergnügungen» (1758–1760), Bachofens (17)



2. Titelblatt des geistlichen Gesangbuchs «Canzuns spirituaelas» (1765) von Gian Battista Frizzoni.

wie aus weiteren Musikhandschriften und kurz zuvor im Engadin erschienenen Gesangs- und Erbauungsbüchern.²⁵³ Diese Sätze liess er von den erwähnten vier «Musikanten»: «Il Molto Rev-do Sigr. Murezan Perini, L' Illmo Sigr. Juncker Paolo de Perini, L' Illmo Sigr. Juncker Duriges a Planta, e Sr. Magister Jan Chiaber Jan Duri, Nodaer public» auswählen, durchsehen und korrigieren.²⁵⁴ Die Reihenfolge der Lieder im ersten Abschnitt entspricht dabei der üblichen Einteilung der Kirchengesangbücher nach Gottesdienst, Kirchenjahr und Sakramenten. Das erste dreistimmige Lied dieses Abschnittes aber widmete Frizzoni mit einem Akrostichon der 12 Oberengadiner Gemeinden über 22 Strophen den Kirchen des Oberengadins.

Der zweite Abschnitt des Gesangbuches enthält 103 Lieder für die persönliche Andacht zum Thema Jesusliebe mit neugedichteten Texten von Frizzoni zu zwei- bis vierstimmigen Lutherischen Chorälen und vierstimmigen Genfer Psalmen. Als Hinweis auf neue oder alte Quellen werden neben der Liednummer in der Bassstimme jeweils entweder ein oder zwei Punkt(e) notiert. Darüber hinaus wird im nachfolgenden Register der Melodien auch die Möglichkeit erwähnt, gewisse Lieder mit denselben Sätzen singen zu können. Wie Wietzel erachtete Frizzoni es als notwendig, den Sängern theoretische Erläuterungen für die neue Notenschrift zur Verfügung zu stellen, damit das Gesangbuch in der häuslichen Andacht verwendet werden konnte. Er integrierte deshalb eine musiktheoretische Abhandlung über die Grundlagen der Notenschrift und der Rhythmik, eine «Erklärung einiger Zeichen, die beim Singen vorkommen».²⁵⁵

Für den Druck des beinahe 700-seitigen Gesangbuchs engagierten die Pfarrer der umgebenden Gemeinden den Drucker Giacomo Gadina aus Scuol, der seine ambulante Offizin im Stall des Pfarrhauses von Schlarigna aufstellte. Hier kontrollierte Frizzoni mit seiner immensen Perücke den Fortgang des Drucks täglich und fragte anscheinend ohne Unterlass: «est-ne aliquid corrigendum?»²⁵⁶ Zusammen mit der Übersetzung der «Canzuns sprituaelas» auf Italienisch²⁵⁷ wurde 1789 auch sein zweites grosses Gesang- und Erbauungsbuch, die «Testimoniaunza dall' amur stupenda da Gesu Cristo vers pchiaduors umauns», mit zusätzlich 154

«Musicalisches Halleluja» (1750 = 1754 = 1759) und Thommens (10) «Erbaulicher Musicalischer Christen-Schatz» (1745). (Vgl. Schreich-Stuppan, Frizzoni, 1999, S. 164).

253 U. a. das Büchlein «Il Thrun da gratia» (1755) mit dreistimmigen Liedern des Zuozer Pfarrers Andrea Schucan.

254 Vgl. Frizzoni, Chanzuns spirituaelas, 1765, Avvertimaint.

255 «SPIEGAZIUN D'ALCHUNS sengs chi occuoran nel Cantaer.» (Frizzoni, Chanzuns spirituaelas, 1765). In der zweiten Ausgabe von 1840 folgt den einleitenden Worten der Hg. das «Intraguidamaint per principiants nel chanter», eine kurze Anleitung für den vierstimmigen Choralgesang und den dreistimmigen Figuralgesang.

256 Gemäss S. Benedikt aus Chur, der die zweite Ausgabe 1840 druckte. (Zit. nach Schreich-Stuppan, Istorgia dal chant, 2002, S. 75).

257 Für die italienischsprachigen Evangelischen in Bünden: «Cantici spirituali che contengono testimonianza dalla redenzione fatta da Gesu Cristo», Vicosoprano 1789 (Auch als Anhang zu «Li salmi di Davide in metro toscano» 1790). (Vgl. Finze-Michaelsen, Frizzoni, 1999, S. 226, Werkverzeichnis).

Liedern und 153 dreistimmigen Sätzen aus den schon 1765 verwendeten Quellen gedruckt.²⁵⁸ Neben diesen musikalischen Publikationen liess Frizzoni 1776, in der Zeit grösster Polemik gegen die Herrnhuterfreunde, zuletzt noch zwei Lehrbücher des evangelischen Glaubens²⁵⁹ in Graubünden drucken.²⁶⁰

1840 wurde der «Fritschun» ein zweites Mal aufgelegt, wobei im ersten Teil neue vierstimmige Sätze aus dem Appenzeller Kantonalgesangbuch²⁶¹ verwendet und ein Anhang mit vierstimmigen Varianten zu den Liedern aus den ersten Teilen beigelegt wurden. Hier finden sich also 100 geistliche Lieder, deren Texte auf Wietzel, Martinus und Frizzoni zurückgehen und von Otto Guidon überarbeitet wurden. Von Frizzoni übernahm Guidon 27 Texte, ersetzte aber die dazugehörigen dreistimmigen Sätze durch vierstimmige. Diese Ausgabe musste Carl von Winterfeld in die Hände gefallen sein, denn er berichtete darüber 1850 in seiner «Geschichte heiliger Tonkunst».²⁶² Unwissend über die Quelle beschreibt er hier, wie eine Vielzahl der Lieder einen so «weltlichen Ton» und ein so «tanzhaftes Gepräge» aufwiesen, «dass nicht zu bezweifeln ist, dass sie beliebten Gesellschafts- und Volksliedern, selbst Tänzen, entlehnt sind».²⁶³ Auch herrsche grosse Unstimmigkeit zwischen der Funktion und der Form der Lieder und es fänden sich grobe satztechnische Mängel. Nach der Durchsicht des zweiten «geistlichen Lieder- und Melodienbuchs in sogenannter romanischer Sprache», also der «Testimoniaunza» von 1789, folgert Winterfeld:

«Dass beide Bücher zu kirchlichem, nicht blos [sic] zu häuslichem Gebrauche bestimmt gewesen, zeigt ihre ganze Einrichtung [...] so deutet doch vieles Andere noch, zumal in der älteren Sammlung, auf Gebrauch bei dem Gottesdienste, wie die Lieder vor und nach der Predigt, vor und nach dem h. Abendmahle, und Anderes.»²⁶⁴

Mit dieser Bemerkung lag Winterfeld richtig, denn Frizzonis dreistimmige Lieder wurden in den Engadiner Gemeinden bis weit ins 19. Jahrhundert hinein vor und nach den Psalmen (von Wietzel) im Gottesdienst gesungen. Aus Susch berichtete der schon erwähnte Pfarrer Andrea Mohr, dass die Jugend, die in den

258 Die Lieder sind grösstenteils (106) dreistimmig und schöpfen aus Schmidlins «Singendes und spielendes Vergnügen» (1777) und «Musicalisch-Wochentliche Vergnügungen» (1758–1760), Bachofens «Musicalisches Halleluja» (1750), Thommens «Erbaulicher Musicalischer Christen-Schatz» (1745) usw. Zu den 46 vierstimmigen Sätzen aus den Genfer Psalmen und den Luther-Liedern kommen keine übersetzten, sondern neugedichtete Texte mit anderer Thematik hinzu. (Vgl. Schreich-Stuppan, Frizzoni, 1999 S. 166).

259 Der ladinische Katechismus «Artichels» (1776) und das «Compendio» mit der Predigt («Confessato») auf Italienisch (1776). Die Tendenz, das Rätoromanische mit italianisierter Orthografie zu schreiben, existierte schon ab 1640 (Übersetzung des Neuen Testaments von Gian L. Gritti). (Vgl. Finze-Michaelsen, Frizzoni, 1999 S. 83). Eine italianisierte Aussprache zu pflegen, galt für die Patrizier im Oberengadin schon viel früher als Zeichen von Noblesse. Vgl. dafür auch die Einleitung von Wietzel («Ils psalms da David», 1661) zur italienischen Aussprache. (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 266, Anm. 20).

260 Für das gesamte Werkverzeichnis vgl. Finze-Michaelsen, Frizzoni, 1999, S. 226 f.

261 «Christliches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst», Trogen 1834.

262 Winterfeld, Geschichte heiliger Tonkunst, 1850, S. IV.

263 Ebd., S. 204.

264 Winterfeld, Geschichte heiliger Tonkunst, 1850, S. 213.

Jahren 1840–1850 von seinem Vater unterwiesen worden war, diese Lieder im Gottesdienst begleitet von der Orgel gesungen habe.²⁶⁵ In Frizzonis Heimatgemeinde Celerina/Schlarigna sang die Kirchgemeinde gar bis 1896 aus der zweiten Ausgabe von 1840, während andere Dörfer schon die «Chanzuns religiosas»²⁶⁶ (1875) von Otto Guidon eingeführt hatten. «Wir begegnen hier dem Versuch, die beliebten Frizzoni-Texte zwar zu erhalten, aber den inzwischen als veraltet empfundenen 3-stimmigen Figuralgesang endlich durch modernen Choralgesang zu ersetzen»,²⁶⁷ schreibt Hans-Peter Schreich-Stuppan. 1902 erschien schliesslich eine zweite Auflage mit 120 Liedern, für die Guidon sich auch bei den «Canzuns choralas» (1886)²⁶⁸ des Ilanzer Pfarrers Gion Martin Darms bediente. Im Vorwort beklagte sich Guidon über das Verschwinden des Kirchengesangs und des geistlichen Gesangs in der Familie und erklärte sein von Dogmen befreites Gesangbuch mit Texten in Puter und Vallader als geeignet für die allgemeine Erbauung.²⁶⁹

Nachdem sie nun nicht mehr im Kirchengesang gebraucht wurden, erhielten die dreistimmigen Lieder Frizzonis als geistliche «Volkslieder» für Weihnachten und Silvester eine neue Funktion, ein «zweites Dasein».²⁷⁰ Teilweise wurden die Melodien der «Canzuns spirituales» auch für neue Gedichte verwendet. «An den Kirchenfesten sind heute noch die Melodien und Worte von Frizzun [sic] beliebt», berichtete Andrea Mohr 1902. «Alle älteren Mädchen und auch viele junge Frauen in Celin [Tschlin] und sicher auch andernorten singen noch heute drei bis vier Strophen von beinahe jedem Lied von Frizzoni auswendig.»²⁷¹

2.1.3 Das Kirchen- und Hausgesangbuch «Consolaziun dell' olma devoziusa»

Die «Consolaziun dell' olma devoziusa» (Trost der andächtigen Seele), das bis heute grösste und bedeutendste Erbauungs-, Gebets- und Gesangbuch der katholischen Surselva (wie der übrigen katholischen Gebiete), war beinahe 200 Jahre lang der wichtigste «geistliche Seelentrost» für das «katholische Volk romanischer Sprache».²⁷² Seit der ersten Publikation im Jahre 1690, für die der Pater Carli de Curtins (ca. 1650–1712) aus Trun (noch anonym) verantwortlich zeichnete, erreichte es in zahlreichen Ausgaben eine enorme Popularität und wurde schliesslich schlicht «il cudisch» (das Buch) genannt – bis seine Lieder in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch den Chorgesang verdrängt wurden und mehrheitlich in Vergessenheit gerieten.²⁷³

265 Vgl. Mohr, *Litteratura ladina*, 1902, S. 109 f.

266 Guidon, *Chanzuns religiosas*, 1875.

267 Zit. nach Finze-Michaelsen, Frizzoni, 1999, S. 173.

268 G. M. Darms: «Canzuns choralas par baselgia, scola, familia e societad. Al pievel romontsch reformau della veglia Ligia Grischa offertas da J[ohann] M[artin] Darms», Chur 1886, 1899.

269 Vgl. Schreich-Stuppan, *Istorgia dal chant*, 2004, S. 107 f.

270 Vgl. ebd., S. 77.

271 Zit. nach ebd., S. 110.

272 Maissen, *Lieder der Consolaziun*, 1945, S. XIV.

273 Vgl. Maissen, Brauchtum, 1998, S. 506.

Für die wissenschaftliche Erforschung und Sammlung dieses geistlichen einstimmigen Kirchen- und Volksliedes, besonders der Melodien und Melodievarianten, bekundete die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (SGV) in den 1930er-Jahren grosses Interesse.²⁷⁴ Im Rahmen ihrer Sammelaktion des schweizerischen Lied- und Singgutes verstand sie es als «heilige Pflicht», das «alte, von den Vätern ererbte», aber in Vergessenheit geratene Volksgut in letzter Minute zu sammeln und damit zu retten.²⁷⁵ Unter der Leitung des Ethnologen Alfons Maissen (1905–2003) kümmerte sich deshalb eine Gruppe von Sprachwissenschaftlern, Ethnologen und Musikern, darunter Tumasch Dolf, Duri Sialm und Hanns In der Gand, um die Sammlung, die Notation und die Tonaufnahme des Liedguts Romanischbündens. Ein bedeutendes Produkt ihrer jahrelangen Forschungsarbeit war die integrale kritische Ausgabe der «Consolaziun» im Jahr 1945. Die hier versammelten 2000 Melodien und Melodievarianten je nach Dorf zeugten, so Alfons Maissen, von einer «grossartigen Volksliedtradition, von einem ausserordentlichen Schaffen und Ringen innerhalb des so kleinen romanischen Gebietes».²⁷⁶ Auch der Historiker und Literaturwissenschaftler Carli Fry (1897–1956), einer der Herausgeber der zehnten Ausgabe von 1941, bezeichnete die «Consolaziun» als «wahrhaftig goldenes Buch», als «Kompendium des gesamten Glaubens» der katholischen Bevölkerung Romanischbündens und als «Spiegel ihrer Seele».²⁷⁷

Ein «Volksgesang im vollen Sinne des Wortes»

Der volkssprachliche und lateinische geistliche (einstimmige) Volksgesang in der Kirche, in der häuslichen Andacht und den zahlreichen Kirchenfesten mit Prozessionen und Wallfahrten ist seit jeher ein wesentlicher Bestandteil der katholischen Glaubenspraxis.²⁷⁸ Während die Reformation einem volkssprachlichen und mehrstimmigen Gemeindegesang entscheidende Impulse gab, blieb die offizielle Sprache des Kirchengesangs in den katholischen Gebieten das Lateinische und im Gegensatz zum reformierten Kirchenlied stand das volkssprachliche katholische Lied am Rande der Liturgie. Als Fest- und Heiligenlieder hatten diese geistlichen Lieder in der Volkssprache aber durchaus eine wichtige Position im Kirchengesang, und eine wesentliche Funktion erfüllten sie gerade ausserhalb der Gottesdienste, besonders zur Unterweisung der lese- und schreibunkundigen Bauern in Lehr- und Glaubensinhalten sowie in sozialen Verhaltensweisen. Die Grenze zwischen dem offiziellen Kirchenlied und dem geistlichen Volkslied war also fliessend und diese Offenheit beeinflusste schliesslich die mündliche und literarische Tradierung der Lieder massgeblich.²⁷⁹

²⁷⁴ Siehe dazu Kapitel III 2.1.1.

²⁷⁵ Aufruf in der Zeitschrift Schweizerisches Archiv für Volkskunde (SAV), 1906, zit. nach Oehme-Jüngling, *Volksmusik*, 2016, S. 118.

²⁷⁶ Maissen, *Brauchtum*, 1998, S. 506.

²⁷⁷ Fry, *Nova ediziun*, 1942, S. 32.

²⁷⁸ Siehe dazu Kapitel I 2.2.2.

²⁷⁹ Vgl. Richter, *Volkslied im 17. Jh.*, 2010, S. 25–29.

In der Surselva war neben den lateinischen Gesängen das deutsche Kirchenlied bis ins 17. Jahrhundert hinein weit verbreitet. Mit der katholischen Reform²⁸⁰ erschienen dann aber zahlreiche Flugschriften mit Liedern in der Volkssprache für die Katechese, die schliesslich auch die Schulen und den Bauernalltag erreichten. Erst die Liederbücher von Balzar Alig und Zacharias da Salò mit übersetzten Liedtexten und schliesslich die von Carli de Curtins herausgegebene «Consolaziun» konnten das deutsche Kirchenlied aber nachhaltig verdrängen.²⁸¹

Das erste Liederbuch mit «canzuns spiritualas» (geistlichen Liedern) in surselvischer Sprache für die kirchlichen Hauptfeste erschien 1674 in Vrin durch den Geistlichen Balzar (Balthasar) Alig (1625–1677).²⁸² Mehrere Geistliche des Grauen Bundes hatten hierfür aus dem jesuitischen Konstanzer Liederbuch «Catholischer Kirchen Gesäng» (1594), das der Herausgeber wahrscheinlich am Luzerner Jesuitenkolleg kennengelernt und mitgenommen hatte, ausgewählte Liedtexte übersetzt und neue Lieder gedichtet. Dieses Liederbuch mit 39 geistlichen Liedern sollte einen grossen Einfluss auf die Entwicklung der katholischen «canzun spirituala» haben.

Elf Jahre später, 1685, publizierte der Kapuzinermönch Zacharias da Salò (1619–1705) aus der Provinz Brescia seine eigenen «canzuns devotiusas da cantar enten baselgia»²⁸³ (andächtige Lieder für den Kirchengesang). Es waren 23 Lieder in surselvischer (davon 14 aus Aligs Liederbuch), 16 in lateinischer und vier in deutscher Sprache sowie sechs italienische Weihnachtslieder. Hier fand sich auch zum ersten Mal das 60-strophige Lied über die Heiligen Placidus und Sigisbert.²⁸⁴ Es erschien im selben Jahr ebenso im deutschsprachigen Liederbüchlein «Der geistliche Blumengarten»²⁸⁵ aus Vals – mit 77 Strophen. 1695 veröffentlichte da Salò nochmals 47 «devociusas canzuns, psalmi, et hymnis, per las vespras»²⁸⁶ (andächtige Lieder, Psalmen und Hymnen für die Vespern), von denen 37 aus seinen «Canzuns devotiusas» (1685) und Aligs «Canzuns spiritualas» (1674) sowie aus der ersten «Consolaziun» von 1690 stammten. Sieben neue, mystisch barocke Lieder hatten andere italienische Kapuzinermönche geschaffen. Im zweiten Teil, der auch lateinische Vespern enthielt, publizierte Salò ebenso sein 70-seitiges Kompendium für die Schulorganisation, sein «cuort compendi dellas reglas per la compagnia della doctrina christiana».²⁸⁷

280 Siehe dazu Kapitel I 1.1.

281 Vgl. Müller, Valser Liederbüchlein, 1952, S. 65–89.

282 Alig, Enzacontas canzuns spiritualas, 1674.

283 Salò, Canzuns devotiusas, 1685.

284 Siehe auch Kapitel I 2.2.2.

285 Mit 93 Liedern, davon 81 in deutscher Sprache. Gedruckt in Vals mit der ambulanten Druckerei des Kloster Disentis und bestimmt für die deutschsprachigen Walser in Obersaxen und im Urserental. (Vgl. Müller, Musikgeschichte der Cadi, 1952, S. 65–89).

286 Salò, Devociusas canzuns, 1695.

287 Ebd., S. 165–235.

Die ersten neun Ausgaben der «Consolaziun Della Olma devoziusa»

Diese beiden ersten gedruckten Liederbücher in surselvischer Sprache, die «Canzuns spiritualas» (1674) und die «Canzuns devotiusas» (1685), bildeten zusammen mit dem erwähnten «Geistlichen Blumengarten» (1685) und mit Friedrich Spees Lyriksammlung «Trutznachtigall»²⁸⁸ (1634) sowie mit weiteren Liedern in Manuskripten²⁸⁹ und Flugblättern (teilweise aus dem Mittelalter) die Grundlage für die erste Ausgabe der «Consolaziun». Ihr vollständiger Titel lautete: «Consolaziun Della Olma devoziusa. Quei ei Canzuns spiritualas de cantar enten Baselgia, sur tutt Onn, sin las Fiastas, de nies Signer, de nossa donna e dils soings».²⁹⁰ Gemäss Titelblatt wurde sie von Benediktinermönchen in der ambulanten Druckerei der Wallfahrtskirche «Nossadunna della Glisch» in Trun gedruckt; Hauptverantwortlicher war der Wallfahrtspriester von Nossadunna, Carli de Curtins. Diese erste Ausgabe der «Consolaziun» enthielt 62 «canzuns spiritualas» (ohne Noten) in surselvischer Sprache, welche für die nichtliturgischen Bestandteile des Gottesdienstes gedacht waren und als Volksgesang die «Lebendigkeit des Glaubens im Volke»²⁹¹ erwecken und erhalten sollten. Fünf Marien- und Heiligenlieder hatte de Curtins offenbar selbst geschrieben.²⁹²

Marienlieder und Marienverehrungen besitzen eine wichtige Rolle im römisch-katholischen Glauben und sind darum auch in der Surselva seit jeher sehr beliebt. So besingt das Marienlied «Vus leghers prencis dal parvis»²⁹³ (Ihr fröhlichen Prinzen des Paradieses) aus der «Consolaziun» die Überwindung des Todes durch Marias Unsterblichkeit: Fanfarengleich eröffnet der aufsteigende Durakkord die Melodie und wird als melodisches Hauptmotiv insgesamt dreimal wiederholt. Dreiteilig ist auch der Takt, der dem Lied einen bewegten Charakter gibt und wie ein schwebendes Ballett himmlischer Heerscharen erscheint, das schwerelos über Metrum und Takt steht.

Die zweite Ausgabe der «Consolaziun» von 1702, gedruckt in Chur, vergrösserte die Anzahl der Lieder auf 112, wobei davon ungefähr die Hälfte aus der ersten Ausgabe übernommen, ferner neue von Alig und Salò hinzugefügt und ebenso 43 aus dem «Geistlichen Blumengarten» übersetzt worden waren. Zum ersten Mal gab sich Carli de Curtins mit seinen Initialen P. C. C. auf dem Titelblatt als Herausgeber zu erkennen. Hier wandte er sich auch an die katholische Jugend und forderte sie auf, die Lieder der «Consolaziun» nicht nur in der Kirche und in den Prozessionen,

288 Die mystisch-barocken Lieder Friedrich Spees wurden in dieser Zeit im Kloster Disentis rege gesungen, übersetzt und für neue Lieder als Vorbild genommen. (Vgl. Gadola, *Las fontaunas*, 1942, S. 85).

289 G. Gadola fand in Sevgein ein solches Manuskript mit Liedern aus der Zeit vor Aligs Liederbuch (1674).

290 «Trost der andächtigen Seele, zu singen in der Kirche während des ganzen Jahres, zu den Festen unseres Herrn, unserer lieben Frau und der Heiligen». (Vgl. Maissen/Meuli, *Blüte und Verfall*, 1945, S. XXIX).

291 Ebd.

292 «Nossadunna della Glisch», «Nossadunna de Mustér», «S. S. Patruns della Cadi», «En in curtin sun iou oz staus», «La vit' humana, La trost mundana». (Vgl. Deplazes, *Funtaunas* 2, 1988, S. 79).

293 Fry/Sialm, *Consolaziun*, 1941, S. 468.

sondern auch «ellas casas, sil Feld, ad enten las Lavurs» (im Haus, auf dem Feld und bei Arbeiten) zu singen.²⁹⁴ An diese ersten beiden, wie auch an die 1703 in Bonaduz gedruckte dritte Ausgabe mit 14 zusätzlichen Heiligenliedern, wurden deshalb jeweils auch eine «fuorma de cantar igl offici» (Anleitung für das Singen der Stundengebete) und eine «Ordnung der Psalmen in der Vesper» mit Marien-Antiphonen, Psalmen und Hymnen angehängt. Dadurch konnten die Stundenlieder für «Nossadunna» (Muttergottes) über mehrere Jahrhunderte erhalten werden.²⁹⁵

Die weiteren überarbeiteten wie auch unveränderten Ausgaben der «Consolaziun» folgten 1731, 1749, 1770, 1796, 1831 und 1856, die zehnte Ausgabe jedoch erst 1941. Diese zehnte Ausgabe, die Carli Fry und Duri Sialm herausgaben, enthielt zum ersten Mal die notierten Melodien und die Melodievarianten, die sich in jedem Dorf herausgebildet hatten. Sie war für den praktischen Gebrauch gedacht, also auch für den Gottesdienst, wo seit der cäcilianischen Reform (in den 1880er-Jahren) der neue instrumentalbegleitete, mehrstimmige und kunstvolle Kirchengesang sowie der wiedereingeführte gregorianische Choral die «Consolaziun»-Lieder verdrängt hatten.²⁹⁶ Dieser Kirchenchor hatte dabei – zusammen mit dem Organisten – auch die «cantadura», die Vorsängerin, welche die «Consolaziun»-Lieder angestimmt hatte, entbehrlich gemacht.²⁹⁷

Die zehnte Ausgabe mit Melodien und die kleine Ausgabe von 1942

Im Zuge der Volksliedbegeisterung der 1930er-Jahre wurde Duri Sialms Interesse am geistlichen Volkslied, das damals (aus genannten Gründen) nur noch wenigen Sängern und Sängerinnen bekannt war, geweckt. Die «Consolaziun» galt schon als «Archivstück» und «Familienerbstück», das nur noch die «Alten» verehrten,²⁹⁸ und wie das weltliche wurde auch das geistliche Volkslied als gefährdetes Gut einer vergangenen Zeit betrachtet.²⁹⁹ «Unser Volk besass in letzter Zeit höchst wenig («pauchissem») geistlichen *cant romontsch popular*, das heisst einstimmige Liederbücher für die Familie und die Kirche»,³⁰⁰ erklärte Duri Sialm in seinem Bericht zur zehnten Ausgabe. Dazu gehörten namentlich zehn Lieder aus der «Consolaziun», die der Pfarrer Flurin Camathias 1896 herausgegeben hatte, sowie zwei Liederhefte mit 37 (teilweise mehrstimmigen) Liedern, publiziert durch den Dichter Alfons Tuor 1897 und 1900.³⁰¹ Auch Caspar Decurtins hatte 100 weltliche und geistliche Volkslieder aus der «Consolaziun» in den dritten Band seiner «Chrestomathie» (1902) aufgenommen.³⁰² Darüber hinaus verwendeten

294 Vgl. Deplazes, Funtaunas 2, 1988, S. 79.

295 Vgl. Gadola, Las fontaunas, 1942, S. 78.

296 Vgl. Maissen/Wehrli, Lieder der Consolaziun, 1945, S. XII und Wiora, Volksgesang der Rätöromanen, 1949, S. 267.

297 Siehe dazu Kapitel I 2.2.2.

298 Vgl. Dietrich, Kirchlicher Volksgesang, 1952, S. 202.

299 Vgl. Maissen, Brauchtum, 1998, S. 504.

300 Sialm, Ils miedis, 1942, S. 107.

301 Vgl. Dietrich, Kirchlicher Volksgesang, 1952, S. 202.

302 C. Decurtins: «Die Weisen der Volkslieder», in: Chrestomathie 3, 1902.



5. Umschlagbild der kleinen Ausgabe der «Consolaziun dell' olma devoziusa» (1942).

die neuen Kirchengesangbücher der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts «Cecilia» und «Maria Salve» vereinzelt Liedtexte aus der «Consolaziun». ³⁰³

Nun hörte Duri Sialm aber 1937 – in seinem ersten Jahr als Musiklehrer am Bündner Lehrerseminar – einen Schüler die Litanei «Ave maris stella» von Ziteil ³⁰⁴ (im Oberhalbstein) singen und begann, davon angeregt, selbst geistliche Lieder, Hymnen und Psalmen aus Romanischbünden zu sammeln. ³⁰⁵ Die fünfte Ausgabe der «Consolaziun», die sein Vater «gehütet» hatte, diente ihm dabei als Grundlage und viele Lieder wurden ihm von der *cantadura* Barla Catrina Schlanser-Degonda aus Surrein-Cumpadials vorgesungen. Sein ehrgeiziges Vorhaben, *alle* Melodien der «Consolaziun» zu eruieren, konnte er jedoch nicht

³⁰³ G. Battaglia/F. Camathias: «Cecilia», Einsiedeln 1917, erweitert 1940 und 1947 mit 118 Liedern. (Vgl. dazu Dietrich, Kirchlicher Volksgesang, 1952, S. 223 f. und Schreich-Stuppan, Istorgia dal chant, 2004, S. 118). C. Fry: «Maria Salve», Einsiedeln 1937 mit einer Messe und 12 Liedern (ohne Noten), darunter Nr. «Canzun de S. Placi e S. Sigisbert».

³⁰⁴ Das Marienheiligtum Ziteil im Oberhalbstein wurde gebaut, als nach mehrmaligen Marienerscheinungen im Gebirge immer mehr Gläubige dahin pilgerten, um Busse zu tun, Marias Segen und eine gute Ernte zu erbitten. Viele Pilgerlieder über Ziteil besingen die mühselige Pilgerfahrt; die berühmte «Canzun veglia da Ziteil» mit 14 Strophen wurde in insgesamt 18 Versionen in die «Consolaziun» aufgenommen.

³⁰⁵ Vgl. Sialm, *Il miedis*, 1942, S. 103–124.

umsetzen und so komponierte er für die zehnte Ausgabe selbst 30 (oder 37³⁰⁶) neue Melodien im Stil der «alten»Lieder. Daneben korrigierte und überarbeitete er die überlieferten Lieder für den praktischen Gebrauch.³⁰⁷ «Defekte Sachen» schloss er dabei aus und 31 weltliche Melodien übergab er der SGV zur Publikation als «Fingerzeig unüberlegter Sprünge» und als «Vogelscheuche».³⁰⁸ Die 200 ausgewählten Lieder mit 186 Texten aus der Surselva, dem Domleschg und dem Surmeir gliederte er anschliessend nach den Festen des Kirchenjahres und versah sie mit einer Herkunftsangabe. 136 Liedtexte stammten dabei aus den älteren Ausgaben der «Consolaziun», während die restlichen 50 von einheimischen Dichtern (u. a. von seinem Mitherausgeber Carli Fry) geschrieben wurden. Fry überarbeitete überdies die Textsprache aller Lieder und vereinheitlichte die Orthografie.³⁰⁹ Neben der musikalischen Fixierung von lokalen Varietäten war diese Ausgabe also auch in linguistischer Hinsicht ein wichtiger Schritt hin zur Standardisierung des Idioms Sursilvan.

Dass die Lieder der «Consolaziun» ihre Prägung vom deutschen Kirchenlied und von den italienischen Choralmelodien erhalten hatten, die von den deutschsprachigen Benediktinermönchen beziehungsweise von den Kapuzinern aus Italien eingeführt worden waren, konnte dabei auch Sialm nicht übersehen. Er erklärte deshalb, dass die Lieder trotz ihres nichtbündnerromanischen Ursprungs von den «Alten» rasch akzeptiert worden seien und unter dem Einfluss des «Charakters unseres Alpenvolks» und der «alpinen Luft» schliesslich «ein bündnerromanisches Gesicht» erhalten hätten.³¹⁰ Konkret hiess das, dass die ursprünglich deutschen Melodien nun ein rascheres Tempo und so manche Verzierung bekommen hatten, während die italienischen Melodien ruhiger und schnörkelloser geworden waren.³¹¹ Schon der Volksliedsammler Hanns In der Gand hatte festgestellt, dass viele «Consolaziun»-Lieder «die Weisen weltlicher Lieder» trugen und deshalb als «musikalische Contrafacta» zu gelten hatten: «Sogar die übernommenen Tanzweisen sind meist vollrhythmisch auf den geistlichen Text übernommen.»³¹²

Auch der Bischof Christian Caminada schrieb in der kleinen, von der SGV herausgegebenen Ausgabe der «Consolaziun» von 1942, die nur eine Auswahl der Melodien enthielt: «Es ist interessant, dem Einfluss des lateinischen Kirchenliedes, den Einwirkungen aus Italien und Deutschland nachzuspüren [...]. Die sprachliche Wiedergabe ist aber durchwegs so originell romanisch erfolgt, dass sie rätsches Eigengut geworden sind.»³¹³ Um den Deutschschweizern das Verständnis für dieses «rätsches Eigengut» zu erleichtern, wurde für die kleine Ausgabe die Übersetzung aller 50 Liedtexte durch Pater Odilo Zurkinden mitgeliefert, denn

306 Vgl. Dietrich, *Kirchlicher Volksgesang*, 1952, S. 225 und Sialm, *Il s miedis*, 1942, S. 106.

307 Vgl. Sialm, *Il s miedis*, 1942, S. 103–124.

308 Ebd., S. 106.

309 Vgl. Fry, *Nova ediziun*, 1942, S. 3–32.

310 Zit. nach Sialm, *Il s miedis*, 1942, S. 111.

311 Vgl. ebd., S. 113 f.

312 In der Gand, in: Maissen/Werhli, *Lieder der Consolaziun*, 1945, S. LXVII.

313 Ch. Caminada, in: Maissen/Wehrli, *Canzuns della Consolaziun*, 1942, S. IV.

die Lieder sollten schliesslich «hinaus ins Schweizerland und darüber hinaus!»³¹⁴ gelangen.

2000 «wirklich gelebte» Melodien in der wissenschaftlichen Edition von 1945

Die erste (musik- und sprach)wissenschaftliche Edition in zwei Bänden mit insgesamt 2000 Melodien und Melodievarianten folgte schliesslich 1945 durch Werner Wehrli, Alfons Maissen und Andrea Schorta in den Schriften der SGV.³¹⁵ Den ersten Teil widmeten die Herausgeber den Melodien mit allen Varianten, die von Gieri Casutt, Tumasch Dolf, Hanns In der Gand, Alfons Maissen, Duri Sialm, Aluis Simonet und Werner Wehrli notiert worden waren, sowie den Sängern und Sängerinnen des «Consolaziun»-Liedes (mit Biografie und Foto). Der zweite Teil enthält die Liedtexte von 139 Liedern sowie eine kurze Übersicht zu den älteren Ausgaben der «Consolaziun». In der Einführung zum ersten Teil schreibt Alfons Maissen ebenso ausführlich über die Geschichte des «Consolaziun»-Liedes und dessen Sammlung.³¹⁶ Dass die Suche und Fixierung der Melodien und Melodievarianten keine einfache Aufgabe gewesen war, wurde dabei auch in fachkundigen Kreisen ausserhalb Romanischbündens bemerkt. So schrieb ein gewisser J. H. Dietrich 1952 in der Schweizer Zeitschrift *Der Chorwächter*:

«Die Aufgabe, die sich die Genannten [Sammler] stellten, war schwer zu lösen. In manchen romanischen Ortschaften waren die alten Weisen nicht mehr in Erinnerung. Da und dort hörten die Forscher zur nämlichen Grundmelodie verschiedene Varianten, denn die Cantaduras der alten Zeit waren nicht nur Träger und Übermittler gewesen.»³¹⁷

Diese Erfahrung machte auch Tumasch Dolf, als die Sängerin Maria Elisabeth Canova-Jörg aus Domat/Ems ihm 1931 für eine Tonaufnahme das Sponsa-Lied «Jeu sun d’amur surprida» (Ich bin von Liebe ergriffen) vorsang: «Besonders interessant waren für mich die Synkopen in der Emser Melodie von «Jeu sun d’amur surprida». Ich traute anfangs der Sache nicht, glaubte, Mütterchen Canova (Maria Elisabeth Canova-Jörg, 1848–1933) sei im Rhythmus unsicher, pfusche einmal einfach, notierte aber Synkopen und ging. Bei einem zweiten Besuch liess ich mir das Lied nochmals singen und es waren doch klare Synkopen.»³¹⁸ Die genaue Notation eines Liedes und seiner Varianten, sei es weltlich oder geistlich, war folglich auch für ausgewiesene Experten eine Herausforderung.³¹⁹

Dass diese persönlichen Variantenbildungen aber gleichzeitig ein ergiebiges Untersuchungsobjekt für die Volksliedforschung in Romanischbünden darstellten, konnte Maissen anhand zahlreicher Beispiele darlegen. In den einzelnen Liedgruppen mit allen Melodievarianten könne der Leser namentlich die melodische

314 Ch. Caminada, ebd., S. V.

315 Maissen/Schorta/Wehrli, Lieder der Consolaziun, 1945.

316 Vgl. Maissen/Wehrli, Lieder der Consolaziun, 1945, S. XIII-CLII.

317 Dietrich, Kirchlicher Volksgesang, 1952, S. 221.

318 T. Dolf, in: Maissen/Wehrli, Lieder der Consolaziun, 1945, S. LXXIII.

319 Vgl. Albin/Collenberg, Rätoromanische Volkslieder, 2011, S. 23.

10 Dorma, dorma, o Bambin

Stierva

Dor - ma, dor - ma, o Bam - bin,
retg di - vin. Dor - ma, dor - ma, Je - su - lin,
mei le - gre - scha ti - a pre - schien - tscha.
Giu - bi - lar mei sto far ti -
a na - schien - tscha.

- 2 Claud' ils egl's, o miu Signur, mi'amur,
Ti che eis miu Redemptur.
Dorma, o retg amureivel;
Sin il fein dorma bein,
O retg migeivel.
- 3 Pertgei bragias, miu affon? Porta schon
Fors'il freid a ti quei donn?
Po ca la tia carezia
Tei scaldar, lai bitschar
Tia dultschezia.

3. Das geistliche Wiegenlied «Dorma, dorma, o Bambin» aus der «Consolaziun dell' olma devoziusa» (1941).

und harmonische Entwicklung von der einfachen «Choralweise» zur kunstvollen Melodie, von der Modalität hin zur Dur-Moll-Tonalität erkennen: «Mit einem Blick ersehen wir die Entwicklung durch die Jahrhunderte.»³²⁰ Die Melodievarianten zeigten dabei, so Maissen, ebenso die Arbeit der Sänger «in der Werkstatt des Volksliedes», in der stets ein «Unbekannter» die Melodie zu einem Text erfunden und sie in Umlauf gesetzt habe und in der später diese Melodie gesungen, «zersungen» und variiert und schliesslich «zum Volkslied erhoben» worden sei.³²¹

³²⁰ Maissen, Brauchtum, 1998, S. 507. (Vgl. auch Maissen, Historia, 1998, S. 114–121).

³²¹ Ebd.

Der wissenschaftlichen Arbeit verpflichtet, verzeichneten Maissen und seine Mitarbeiter alle Melodien und Wandermotive, die aus einem fremden (meist deutschsprachigen) Liedgut stammten und solcherart integriert worden waren.³²² In der Gand meinte sogar, dass er in keinem anderen Sammelgebiet die «alten Kirchentöne noch so lebendig» vorgefunden habe, wie im katholischen Teil Romanischbündens: «Weisen vom Mittelalter bis zur sichtlichen Verdurung unserer Zeit leben in diesem Rückzugsgebiet [...]»³²³ Zu diesen «mittelalterlichen Weisen» gehören unter anderem Weihnachts-, Schlaf- und Kinderlieder, wie das in der Surselva und im Surmeir heute noch bekannte weihnachtliche Wiegenlied «Dorma, dorma, o Bambign» (Schlaf, oh Christkind), das schon Salò 1685 in sein Liederbuch aufnahm.³²⁴ Das «Bambign» (Christkind) und «rètg divin» (göttlicher König) wird hier aufgefordert, ohne Sorgen zu schlafen, während es von Maria gewärmt und getröstet wird, und die Melodie erinnert dabei mit ihrem geringen (modalen) Ambitus, den Betonungen an den Taktenden und den übertaktigen Melodiebögen an ebensolche (mittelalterliche) Chormelodien. Auffallend ist überdies das anfängliche Motiv aus Primen auf die Worte «dorma, dorma» (schlaf, schlaf), das durch die Tonwiederholungen eine beruhigende Wirkung hat.

Der bekannte deutsche Musikwissenschaftler und Volksliedexperte Walter Wiora beschrieb schliesslich 1949 in seiner Rezension für das *Archiv für Literatur und Volksdichtung* diese kritische elfte Ausgabe der «Consolaziun» als über die Grenzen der Schweiz hinaus bedeutsam für die Erforschung und das Wissen um den Volksgesang.³²⁵ Die gesamte Forschungsarbeit und die neue Gesamtausgabe, so Wiora, Anlass zum Nachdenken über die Methoden für volkskundliche Editionen sowie über die Geschichte des geistlichen Liedes in der Surselva. Die 2000 notierten Melodien zeigten dabei, wie «lebendig» und eigenständig die Sänger mit dem Liedgut umgegangen seien, wie «fromm» und «besinnlich», aber auch wie «banal» und «dumpf».³²⁶ Die «Consolaziun» gebe aber dem Leser ein gutes Bild davon, wie das geistliche Volkslied «in Herz und Mund des Volkes wirklich gelebt» habe.³²⁷ Und auf diesen «Schatz» dürften die Bündnerromanen deshalb heute noch «stolz» sein, meint auch Gion Deplazes.³²⁸ Dass die «Consolaziun» aber auch *musikalisch* eine grosse Inspiration darstellt, davon zeugen unter anderem die zahlreichen Werke von Gion Antoni Derungs, in denen er auf ganz verschiedene Weise auf das geistliche Volkslied der Surselva Bezug nimmt.³²⁹

322 Vgl. Consolaziun Bd. I, 1945, S. 345.

323 In der Gand, in: Maissen/Wehrli, Lieder der Consolaziun, 1945, S. LXX.

324 Fry/Sialm, Consolaziun, 1941, Nr. 10, S. 53 (Surselva) und (hier) Nr. 26, S. 47 (Stierva, Surmeir).

325 Vgl. Wiora, Volksgesang der Rätoromanen, 1949, S. 256.

326 Ebd., S. 255.

327 Ebd., S. 256.

328 Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 34.

329 Siehe dazu Kapitel IV 2.1.2.2.

2.2 Singtraditionen konfessioneller Gemeinschaften

2.2.1 Der «rahreste» Kirchengesang zu Zuoz

Wie der Druck geistlicher Vokalmusik in bündnerromanischer Sprache auch die Singpraxis im Oberengadin beeinflussen und eine kulturelle Identität stiften konnte, zeigt die einzigartige Institutionalisierung, Organisation und behördliche Regelung der Kirchenmusik in der Oberengadiner Gemeinde Zuoz im 17. und 18. Jahrhundert. Während in den Dörfern des Schweizer Mittellandes, die in ihrer Grösse und Einwohnerzahl mit den Dörfern des Engadins Zuoz, Samedan, S-chanf oder Pontresina vergleichbar waren, noch der einstimmige Psalmengesang eingeführt wurde, hörte man hier schon vierstimmige (später auch polyphone) Psalmvertonungen.³³⁰ Vom Pfarrer Niculin Sererhard stammt die bekannteste Beschreibung der Zuozer Gesangskultur zu Beginn des 18. Jahrhunderts:

«Zu Zuz findet sich der rahreste Kirchengesang im ganzen Land, ja in vielen Ländern. [...] Hab ich mich auf dem Synodo zu Zuz über die Rarität dieser Musik und die Fertigkeit der Singer beiderley Geschlechts nicht wenig verwundern müssen, und dabey gedacht: omnia conandi docilis solertia [sic] vincit, auch zugleich, wie noch herrlicher die Chöre der himmlischen Musikanten seyn werden.»³³¹

Dieser Feststellung, die Sererhard 1742 in seiner «Einfalten Delineation»³³² niedergeschrieben hatte, ging der Vorsteher der Gemeinde Zuoz, Landammann Peter Conradin von Planta, zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach. Dem Journalisten und Musikkritiker Gian Bundi³³³ übergab er anschliessend einige «alte Musikbücher»³³⁴ aus dem Gemeindearchiv zur Einsicht. Bundi forschte und publizierte schon seit der Jahrhundertwende zum «Kirchengesang in der Engadiner Gemeinde Zuoz»,³³⁵ und nach Begutachtung der Handschriften fragte er sich: «Wie kamen diese Bande in das damals sehr einsame Hochthal? Und wurde diese Musik wirklich gesungen?» Im untersuchten Notenmaterial entdeckte Bundi eine «musikhistorische Beziehung zwischen den Niederlanden und dem Engadin» und veröffentlichte seine Ergebnisse 1924 in der *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*.³³⁶

Diese Beziehung zu den Niederlanden fand Bundi ebenfalls in Sererhards «kulturhistorisch interessant[er]» Beschreibung des ehemaligen Hauptortes des Oberengadins «Zuz» (Zuoz) und seines Kirchengesangs in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts:

330 Vgl. Jenny, Engadiner Kirchengesang, 1992, S. 379.

331 Sererhard, Einfalte Delineation, 1872, S. 69.

332 «Einfalte Delineation aller Gemeinden gemeiner dreien Bünden nach der Ordnung der Hochgerichten eines jeden Bunds, ihren Nannen, Nachbarschaften, Höfen, Situationen, Landsart, Religion und Land-Sprach nach kurz entworfen, samt beigefügten etwelchen Merkwürdigkeiten der Natur durch Nicolaus Sererhard, einen Bunds-Mann, beschrieben im Prettigen auf Seewis des Lobl. X Gerichten Bunds im Jahr unsers Heilss 1742.» 1871–1872 erstmals publiziert, 1944 wissenschaftlich herausgegeben und 1994 von Oskar Vasella bearbeitet und erweitert.

333 Vgl. E. Refardt: Erinnerungen an Gian Bundi, Basler Nachrichten 1936, Nr. 358.

334 Vgl. Bundi, Musikhistorische Beziehung, 1924, S. 142 f.

335 Bundi, Kirchengesang, 1907; Bundi, Kirchengesang, 1908, S. 212.

336 Bundi, Musikhistorische Beziehung, 1924, S. 142–146.



4. Dorfansicht von Zuoz zwischen 1895 und 1904.

«Ein Zuzer Schulmeister hatte diese rare Singkunst von den Musikanten des Prinzen von Oranien in Holland erlernt, und in seinem Vaterland schon vor ziemlich vielen Jahren durch Hilf der Herren Planta als Liebhabern der Musik, die das gemein Volk darzu mit allem Fleiss angetrieben, endlich in Uebung bringen könne.»³³⁷

Wie Sererhard weiter ausführt, gaben auch die erwähnten «alten Musikkbücher» Anlass für diesen «Antrieb», unter anderem wohl «Ambrosij Lobwassers D. Psalmen Davids. Mit IV und V Stimmen des kunstreichen Claudin le Jeune» (1669):

«Der ganze Lobwasserische Psalter ist nur in 24 besondern Melodeyen gebracht mit denen sie alterniren, die ganze Singer-Gesellschaft ist in sieben Chöre abgetheilt, jeder Chor singt nur wenig Worte, der folgende empfach dessen Stimm in der Eil, da indessen der erstere pausirt, und allso circuliren sie und wechslen immer mit einandern ab auf die seltsamste Weiss, bis der Gesang vollendet ist.»³³⁸

An dieser Synode in Zuoz hörte Sererhard wohl zum ersten Mal die polyphone Vokalmusik, denn seine Bemerkung über die «sieben Chöre», die «24 Melodeyen» mit «nur wenig Worten» singen und sich eilends «abwechseln», «pausieren» und «circulieren», deutet darauf hin, dass ihm das musikalische Prinzip der

³³⁷ Sererhard, Einfalte Delineation, 1872, S. 69.

³³⁸ Ebd.

Polyphonie wohl nicht bekannt war und dass er ebenso den Lobwasser-Psalter nur mit den homophonen, vierstimmigen Sätzen von Claude Goudimel kannte. Der Kirchenchor von Zuoz hingegen wusste nicht nur über das mehrstimmige «cantaer per pausas» (Pausensingen) Bescheid, sondern praktizierte es offenbar regelmässig, wie eine Handschrift aus demselben Jahr (1742) zeigt, die einem gewissen Batrumieu I. Vedrosi gehörte.³³⁹

Ein reglementierter und behördlich überwachter Kirchengesang

In den Gemeindestatuten, den «Aschantamaints», von Zuoz findet der mehrstimmige Kirchengesang von Zuoz 1666 erstmals Erwähnung und drei Jahre später erscheinen hier ebenso die diesbezüglichen Bestimmungen und Verordnungen (u. a. die Anwesenheitspflicht und die Bussen bei Nichtbeachtung).³⁴⁰ Der Genfer Psalter in der Übersetzung von Ambrosius Lobwasser und die schweizweite Einführung des mehrstimmigen Kirchengesangs hatten auch hier das Interesse am Gemeindegesang sowie an den mehrstimmigen Psalmen mit den Sätzen von Claude Goudimel und Claude Le Jeune geweckt.³⁴¹ Der ersten (noch einstimmigen!) Ausgabe seiner «Psalms da David» von 1661 fügte der Zuozer Lurainz Wietzel wohl deshalb eine «kurze und einfache» musiktheoretische Einführung in die Kunst des Singens bei.³⁴² Die Einstudierung der mehrstimmigen Psalmversionen erforderte, so hiess es in den «Aschantamaints», ausserdem einen behördlich organisierten Chor unter professioneller Leitung sowie eine «regula del chaunt» (Gesangsregel oder Singordnung).³⁴³ In dieser «regula» wurden auch die jährlichen Examen, die Sitzordnung sowie die «gratificaziun» (Bezahlung)³⁴⁴ der Sänger – ab 1780 auch der Sängerinnen – durch die Gemeindekasse festgehalten. Aufbewahrt wurde die «regula» von einem «Vorsinger» (oder «forsinger»³⁴⁵), den die Zuozer Herren kontrollierten und für seine Dienste (u. a. für den Gesangsunterricht) bezahlten. Den Titel hatte dieser Vorsinger von seinem Amt als Gesangsleiter in der Kirche erhalten.³⁴⁶

Auch in Samedan forderten die Behörden 1668 alle «stimmbegabten» Einwohner dazu auf, das ganze Jahr über «öffentlich zu singen», selbst wenn ein enger Verwandter oder Bekannter sterben sollte.³⁴⁷ Und in S-chanf weisen Stimmbücher

339 Vgl. Jenny, Engadiner Kirchengesang, 1992, S. 385.

340 Vgl. Bundi, Kirchengesang, 1907, S. 2.

341 Vgl. ebd., S. 3.

342 «Cuort e simpel intraguidamaint davart la Musica, u art da Cantaer.» (Wietzel, Psalms da David, 1661). (Siehe dazu Kapitel I 2.1.1).

343 Diese erste «regula del chaunt» existiert in einer Kopie von 1744. In diesem Jahr wurde sie offiziell dem «Vorsinger» übergeben. Gian Bundi geht aber von einer früheren Kodifizierung aus. (Vgl. Bundi, Musikhistorische Beziehung, 1924, S. 145 und Kirchengesang, 1907, S. 5 f.).

344 Die Verordnung erwähnt auch, dass bei Befolgung der Regel eine Gehaltserhöhung möglich ist. Ab 1834 erhielt der Chor eine Pauschalsumme.

345 Vgl. Bundi, Kirchengesang, 1907, S. 4.

346 Vgl. Fontana-Perini, Gesang im Oberengadin, 1950, S. 5.

347 Vgl. Jenny, Engadiner Kirchengesang, 1992, S. 380.

mit Psalmsätzen von Le Jeune darauf hin, dass hier spätestens 1764³⁴⁸ der vier-, möglicherweise auch der fünfstimmige Gesang in bündnerromanischer Sprache zu «Gottes Lob und dem Gemeinwohl» gepflegt wurde.³⁴⁹ Das «Cudesch da Perpausas» der Aristokratin Margaritha G. De Perini zeigt, dass in S-chanf um 1789 polyphone geistliche Werke abgeschrieben, prächtig illuminiert und womöglich auch gesungen wurden. «Im ältern Handschriftenbestand des Staatsarchivs Graubünden findet sich nichts Verwandtes und nichts Vergleichbares»,³⁵⁰ schreibt Rudolf Jenny über die Illumination dieser Stimmbücher, die von der Engadiner Sgraffito-Kunst inspiriert war. Diese Musikhandschriften und -drucke hatten für die Patrizierfamilien des Engadins nicht zuletzt eine repräsentative Aufgabe: «Man musste eine solche Handschrift besitzen», erläutert Robert Grossmann. «Ich bezweifle aber, dass sie je gebraucht wurden, sie wurden einfach zusammen mit der Bibel in der *stüva* [Wohnzimmer] ausgestellt, um zu zeigen: «Wir sind auch angekommen.»»³⁵¹

Trotz behördlicher Verordnungen und Prestigetragtlichkeit kam aber wohl kein Kirchenchor des Engadins an die Leistungen und den Eifer des Zuozer Kirchenchors heran. Aus Samedan berichtete der deutsche Theologe und Herrnhuter David Cranz 1757 über einen Vortrag des dortigen Kirchenchores: «Sie singen ein paar Verse aus den Psalmen, aber gleich darauf ein ganzes oder ein paar lutherische Lieder mit grosser Geschwindigkeit und Geschrei, [...]»³⁵² Und aus dem Unterengadin berichtete der Engadiner Pfarrer Heinrich (Andri) Bansi, dass der Kirchengesang aus einem Absingen von Psalmen bestand, «bei denen jeder Sänger seine Kehle nach Kräften anstrengt».³⁵³

Literatur für den «rahresten» Kirchengesang

Im Gemeindearchiv von Zuoz fand Gian Bundi hingegen sechs handschriftliche Stimmbücher mit insgesamt 61 «Pseumes de David»³⁵⁴ des niederländischen Organisten und Komponisten Jan Pieterszon Sweelinck (1562–1621), die gemäss Eintragung 1707 (und 1741) von Balthasar von Planta in Amsterdam gekauft worden waren. Dessen Cousin Johann Baptista war Oberst in holländischen Diensten gewesen und hatte wohl veranlasst, dass Balthasar, der Schulmeister und Vorsänger von Zuoz, in Holland musikalisch ausgebildet wurde.³⁵⁵ Gemäss Markus Jenny

348 Die ältesten Abschriften in S-chanf datieren von 1667 und 1677.

349 Vgl. Jenny, Engadiner Kirchengesang, 1992, S. 381.

350 Jenny, Buchschmuck, 1964, S. 210.

351 Grossmann, Interview, 7. 12. 2015.

352 D. Cranz, zit. nach Johann A. Sprecher von Bernegg: Geschichte der Republik der drei Bünde, 1875, zit. nach Bundi, Kirchengesang, 1907, S. 9.

353 H. Bansi, zit. nach Cherbuliez, Musikpflege, 1931, S. 84.

354 «Pseumes de David mises en musique à 4, 5, 6, 7, 8 parties par Ian P. Sweelinck, Organiste», vier Bücher, Haarlem/Amsterdam 1604–1624.

355 In der Chronik der Familie Planta (1892) steht dazu: «Johann Babtista war es ohne Zweifel, der einem Schulmeister von Zuoz Gelegenheit gab, die Singkunst bei den Musikanten des Prinzen von Oranien zu erlernen, [...]» (Vgl. Bundi, Kirchengesang, 1907, S. 11 und Jenny, Engadiner Kirchengesang, 1992, S. 383).

hatte dieses Zuozer Patriziergeschlecht also «offenbar bei der Entwicklung des Engadiner Kirchengesangs die Hand entscheidend im Spiel». ³⁵⁶ Wie die Familien Wietzel, Buol, Travers oder von Salis, liessen auch die Plantas ihre Söhne in Zürich und Basel studieren, wo sie auch ein Musikinstrument erlernten und kauften, die aktuelle Literatur kennenlernten und Musikdrucke (oder eigene Abschriften) nach Hause brachten. In ihren höheren Ämtern und Positionen förderten sie anschliessend die einheimische Musikkultur, spielten selbst aber wohl nicht mehr so häufig, denn oft ist nur *eine* Musikhandschrift aus ihrer Feder überliefert. ³⁵⁷

Die sechs Stimmbücher, die Gian Bundi fand, enthielten neben den Psalmvertonungen von Jan P. Sweelinck, die von Lurainz Wietzel übersetzt worden waren, auch in Amsterdam gedruckte Madrigale von Claudio Monteverdi, ³⁵⁸ Luca Marenzio ³⁵⁹ und Pietro Philippi Inglese ³⁶⁰ sowie Madrigale des niederländischen Komponisten Cornelis Padbrué. ³⁶¹ «Solches Gesangsmaterial setzt eine hohe Stufe der Gesangkunst voraus», ³⁶² so Gian Bundi. Gerade der 150. Psalm – bei Sweelinck achtstimmig! – muss beliebt gewesen und vielfach gesungen worden sein, wie der handschriftliche Vermerk «Magis in usu» zeigt. ³⁶³ In diesen Stimmbüchern finden sich neben den Psalmvertonungen auch geistliche Lieder des Zuozer Pfarrers Andrea Schucan sowie Abschriften «neuer Melodien» ³⁶⁴ aus den damals (in den Musikkollegien) verbreiteten deutschschweizerischen Gesangbüchern. ³⁶⁵ Der Zuozer Kirchenchor beherrschte offenbar ebenfalls den hochaktuellen dreistimmigen Figuralgesang, was die Zuozer Kirchenmusikpflege noch «rarer» machte. Weitere Literatur und eine (rudimentäre) Musiktheorie bot ihnen

356 Jenny, Engadiner Kirchengesang, 1992, S. 383.

357 Vgl. Grossmann, Interview, 7. 12. 2015. Die umfangreiche Gitarrenhandschrift von Rudolf von Planta (1804) deutet allerdings auf eine langjährige Pflege der Gitarrenmusik hin. Bearbeitungen von Opernstücken und vielen Übungen aus den italienischen Gitarrenschulen (Carulli, Carcassi) zeugen von Plantas Orientierung nach Italien hin.

358 «Di Claudio Monteverdi il terzo (quarto etc.) libro de Madrigali a cinque voci con il basso continuo per il Clavicembano, citharone od altro simile istromento» (1615, 1639, 1643).

359 «Di Luca Marenzio il sesto, settimo, ottavo e nono libro, il suo testamento di Madrigali a cinque voci» (1632).

360 «Pietro Philippi Inglese, Organista delle serenis. principe Isabella, Clara, Eugenia Madrigali a sei voci. Libro primo e secondo.» (1615, 1628).

361 «Kusjes, in't Latin geschreven door Joannes Secundus ende in duytsche vaersen ghesteldt door Jacob Westerbaen, beyde Haeghsche Poëten. Met een basso continuo door Cornelis Padbrué, Musicijn van Haerlem», (1631).

362 Bundi, Musikhistorische Beziehung, 1924, S. 144.

363 Jenny, Engadiner Kirchengesang, 1992, S. 384.

364 Die Handschrift aus Bever «Halleluja Musicale u Cudasch da musica Nel quael sun descrits Alchüns Psalms et Canzuns sprituaelas, cun novas Melodias, a 2. 3 et püssas Vuschs» (1764) enthält Bachofens «Musikalisches Halleluja» von 1750 (1727) für 2 hohe Stimmen und eine Bassstimme mit Generalbass. (Vgl. ebd., S. 386).

365 «Geistliche Seelen-Musik», hg. von Christian Huber, St. Gallen 1682 (in der Auflage von 1719); «Musikalisches Hallelujah» von Johann K. Bachofen, Zürich 1727; Lieder von Johann H. Egli; «Singendes und spielendes Vergnügen reiner Andacht» von Johannes Schmidlin, Zürich 1758.

das 1765 erschienene, beinahe 700-seitige Gesangbuch «Canzuns spirituaelas» von Gian Battista Frizzoni.³⁶⁶

1796 bildeten die Herren aus Zuoz eine Kommission zur Unterstützung und Aufsicht des Vorsängers (und des Chores). Albert D. von Planta schenkte der Gemeinde Zuoz überdies eine Orgel, die jedoch mit der Begründung abgelehnt wurde, sie könne dem Kirchengesang der 60 Sänger schaden.³⁶⁷ Ab 1803 musste jede Sängerin und jeder Sänger beim Vorsänger Gesangsunterricht nehmen und nach 1823 eine Prüfung für die Aufnahme in den Chor ablegen sowie einmal im Monat «la lezchia» (die Lektion) aufsagen. Der Kirchenchor war zu dieser Zeit zu einem Musikkollegium nach deutschschweizerischem Vorbild geworden und er wurde von der Familie Planta unterstützt. Die Entwicklung des Chores hin zu einem Verein – gegründet 1846, vermutlich von Rudolf Planta – brachte schliesslich die Loslösung von der Gemeindeverwaltung mit sich. In den Statuten dieses «corpo musicale» wurde die «Festsetzung aller darauf bezüglichen Gesetze, die das genannte C. M. [corpo musicale] für geeignet hält, um die Ordnung und Decorum im Gesang aufrecht zu erhalten», ausdrücklich dem Verein überlassen.³⁶⁸

Betrachtet man also die Pflege mehrstimmiger (und auch polyphoner) Vokalmusik in Zuoz und daneben die mehrfache Auflage des mehrstimmigen Lobwasser-Psalters, wird eine Verbindung von Vereinstätigkeit, Singpraxis und Musikkultur sichtbar, die in Graubünden zu dieser Zeit einmalig war. Auch Bundi beurteilte den vielgestaltigen Kirchengesang des abgelegenen, aber durch Tradition und Transit weltoffenen Dorfes Zuoz als «kulturhistorisches Unikum»:

«Neu dürfte immerhin auch für die Fachkenner sein, dass in einem vom grossen Verkehr recht weit abgelegenen Dorfe mit solcher Freude, mit solcher Begeisterung ernste Musik gepflegt wurde. [...] Es kommt dabei natürlich in Betracht, dass die Engadiner dank ihrer vielfachen persönlichen Beziehungen zu ausländischen Kulturzentren mehr von der grossen Welt wussten als andere Bergbewohner.»³⁶⁹

Die «Zuozer Bewegung» des mehrstimmigen und behördlich geregelten Kirchengesangs durch bezahlte Sänger war wohl zuletzt massgeblich für die Konstanz und Dominanz dieser geistlichen Musik im Oberengadin verantwortlich.³⁷⁰ Die Singpraxis, der Aufbau einer Musikaliensammlung und die Reputation des Zuozer Kirchenchores stärkten die musikalisch-kulturelle Identität des Engadins nachhaltig. Zu einem «Kompendium» des beinahe 400-jährigen evangelischen Kirchengesangs im Engadin wurde dann der «Coral»³⁷¹ von Jon Grand (1922),

³⁶⁶ Frizzoni weist die Leser seiner «Canzuns spirituaelas» (1765) auf die (musikalischen) Zeichen hin, die beim Singen vorkommen («Spiegaziun d'alchuns sengs chi occuoran del Cantaer»). (Siehe dazu Kapitel I 2.1.2.)

³⁶⁷ Vgl. Bundi, Kirchengesang, 1907, S. 11.

³⁶⁸ Ebd., S. 5.

³⁶⁹ Ebd., S. 12 f.

³⁷⁰ Cherbuliez, Musikpflege, 1931, S. 65.

³⁷¹ Grand/Barblan, Il Coral, 1922. Den musikalischen Teil mit 180 vierstimmigen Liedern bearbeitete der Komponist Otto Barblan (zusammen mit Robert Cantieni): Viele Sätze übernahm er dabei aus den «Chanzuns religiosas» von Otto Guidon, die 1875 und 1902 erschienen waren,

der auch geistliche Lieder und Psalmen von Chiampel, Wietzel, Martinus und Frizzoni enthielt. «All diese Liedersammlungen sind seinerzeit zu wahren Volksbüchern und ihr Inhalt zum Gemeingut unseres Volkes geworden»,³⁷² schreibt der Chor-Chronist Hans Fontana-Perini.

2.2.2 Geistlicher «Volksgesang» in der Surselva

Die Erforschung und Sammlung der «letzten Reste des wertvollen Kulturgutes des Volksliedes» gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts brachte auch eine jahrhundertealte katholische Gesangstradition zum Vorschein, deren sich nur noch «wenige ältere Personen» erinnern konnten.³⁷³ Die umfassende kritische Ausgabe der «Consolaziun dell' olma devoziusa» von 1945 mit den ausführlichen Berichten über die Lieder und die Melodievarianten wie auch über die Sänger und vor allem über die Sängerinnen des «Consolaziun»-Liedes, publiziert in den Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (SGV), machte die «grossartige Volksliedtradition»³⁷⁴ der Surselva und der übrigen katholischen Gebiete Romanischbündens in grösseren Kreisen bekannt.³⁷⁵ In seiner Rezension von 1949 erklärte Walter Wiora persönlich diese Arbeit als ausserordentlich bedeutsam für das Wissen um den Volksgesang.³⁷⁶ Hier könne der Leser erfahren, wie das geistliche Volkslied «in Herz und Mund des Volkes wirklich gelebt» habe.³⁷⁷

Auch *Der Chorwächter*, das Organ der Schweizerischen Cäcilienvereine, publizierte 1952 einen auf zwei Hefte verteilten, ausführlichen Bericht über den «Geistlichen Volksgesang der Rätoromanen» im «liederreichsten Gebiet» Romanischbündens, dem Vorderrheintal.³⁷⁸ Neben Angaben zu den schriftlichen Quellen fand hier auch die vom Benediktinerkloster Disentis geförderte Tradition des liturgischen Volksgesangs Erwähnung: «An den Nachmittagen hoher Feste wurde feierliche (liturgische) Vesper gehalten. Da sang das Volk, von einem Priester angeleitet, die Psalmen und die stropfenreichen Hymnen auswendig, und dies mit einer Sicherheit, als ob es sich dabei um einheimisches Liedgut handeln würde.»³⁷⁹

Diese Psalmen und stropfenreichen Hymnen wurden dabei nicht nur in lateinischer Sprache gesungen, sondern auch in der Volkssprache Sursilvan (beziehungsweise Surmiran im Oberhalbstein). Das Auswendiglernen und Auswendigsingens garantierte dabei ein Eindringen der theologischen Dogmen ins

liess sich aber auch von J. S. Bachs Chorälen und den Genfer Psalmvertonungen inspirieren. Zahlreiche Texte wurden ferner mit neuen Sätzen von Komponisten des 19. Jahrhunderts versehen, u. a. von Franz Abt, Hans Georg Nägeli, Friedrich Silcher und Barblan selbst. 1977 wurden nochmals 20 Lieder von Frizzoni in den «Coral» aufgenommen, davon fünf mit ihren ursprünglichen dreistimmigen Sätzen von Bachofen und Schmidlin.

372 Fontana-Perini, *Gesang im Oberengadin*, 1950, S. 3.

373 Erni, *Cant romontsch*, 1933, S. 231.

374 Maissen, Brauchtum, 1998, S. 506.

375 Maissen/Schorta/Wehrli, *Lieder der Consolaziun*, 1945.

376 Wiora, *Volksgesang der Rätoromanen*, 1949, S. 256.

377 Vgl. ebd.

378 Dietrich, *Kirchlicher Volksgesang*, 1952, S. 197–229.

379 Ebd., S. 197 f.

Bewusstsein der Bevölkerung, gleichzeitig war es auch die einzige Möglichkeit, gemeinsam die Gesänge und Lieder der «Consolaziun» (so beim Rosenkranzgebet) zu singen, denn die Kirchen waren abends bloss spärlich beleuchtet und nur die Wohlhabenden waren im Besitz dieses kostbaren Gesangbuches.³⁸⁰ «Abends, ohne Licht und ohne Buch, musste alles auswendig singen»,³⁸¹ so Alfons Maissen.

Dieser geistliche (einstimmige) Volksgesang war allerdings nicht nur in der alltäglichen Liturgie und den zahlreichen Kirchenfesten mit den Prozessionen, sondern auch in der häuslichen Andacht und während der Arbeit ein wesentlicher Bestandteil der katholischen Glaubenspraxis, wie Maissen ausführt:

«Das religiöse Volkslied der Rätromanen war gleichsam ein Stück ihres Daseins. Es war nicht nur verflochten mit dem abwechslungsreichen Kirchenjahr, sondern es begleitete auch die Arbeiten im Haus, auf dem Felde, auf den Alpen und Weiden.»³⁸²

Das Kloster Disentis als kultureller und spiritueller Mittelpunkt

Ausgangspunkt für den geistlichen und liturgischen Gesang war das Kloster Disentis, eine der ältesten Benediktinerabteien nördlich der Alpen und bedeutender Wallfahrtsort.³⁸³ Der fränkische Einsiedlermönch Sigisbert, Gefährte von Columban und Gallus, hatte die Einöde am (später wichtigen) Lukmanierpass – die «Desertina» – um 700 für seine Einsiedelei gewählt. Unterstützung und Hilfe beim Bau einer ersten (Marien-)Kirche fand er beim mächtigen und begüterten Einheimischen Placidus aus Surrein, der deswegen vom Churer Bischof Victor enthauptet wurde. Seit der Gründung des Klosters am Grab von Placidus und Sigisbert – 765 wird es im «Tellotestament»,³⁸⁴ einer grosszügigen Schenkung von Bischof Tello, erstmals urkundlich erwähnt – war Disentis/Mustér ebenso das Zentrum der katholischen Musikkultur Romanischbündens. Um 800 sangen schon 164 Mönche die gregorianischen Choräle. Ein erster Förderer der Musikkultur wurde Abt Thuring von Attinghausen (1237–1253) aus Einsiedeln: Er liess die Choräle in Quadratnotation umschreiben und den Choralgesang von einer kleinen Portativorgel begleiten.³⁸⁵ Fürstabt Christian von Castelberg (1566–1584), der das Kloster im tridentinischen Sinne reformierte, liess seine Mönche von musikkundigen Mönchen aus anderen Klöstern im mehrstimmig-polyphonen *Cantus figuratus* unterrichten und installierte um 1570 eine Orgel in der Klosterkirche. Von den zahlreichen Handschriften aus dem hauseigenen Skriptorium blieb jedoch nur das 638 Seiten starke Disentiser Brevier mit Chorälen aus dem

380 Vgl. Deplazes, Funtaunas 2, 1988, S. 74 f.

381 Maissen/Meuli, Blüte und Verfall, 1945, S. XXXI.

382 Maissen/Wehrli, Lieder der Consolaziun, S. XIII f.

383 Vgl. Geneviève Lüscher: Das Kloster Disentis im Auf und Ab der Jahrhunderte, in: 1400 Jahre Stabilitas, 2014, S. 4–12.

384 Vgl. Daniel Schönbächler: Geschichte von Kloster und Dorf Disentis, in: Gion Condrau (Hg): Disentis/Mustér. Geschichte und Gegenwart, Disentis/Mustér 1996, S. 37.

385 Affentranger, Disentiser Klosterorgeln, 1979, S. 6.

12. Jahrhundert erhalten, denn während des Einfalls der Franzosen 1799 brannte das Kloster nieder.³⁸⁶

Eine Blütezeit erlebte das Kloster unter Abt Augustin Stöcklin (1631–1641), der eine Klosterschule mit obligatorischem Musikunterricht – woraus ein Klosterchor entstand – einrichtete und bedeutende Musiker beherbergte. In dieser Zeit wurde im Kloster eine grössere Orgel³⁸⁷ eingerichtet, die jedoch 1799 zerstört wurde. Die Pfarrkirche von Disentis besass ebenfalls eine Orgel sowie eine Sängerempore, die in den Kirchen der Cadi (der oberen Surselva) kopiert wurde. Aber nicht nur zugezogene Äbte und musikalische Gäste, auch einheimische Aristokraten und Geistliche, die im Ausland studiert hatten, in Offizierdiensten oder als Podestà im Veltlin tätig (gewesen) waren, trugen wesentlich zur Förderung des kulturellen Lebens in der Surselva bei.³⁸⁸ Als *Cantores* waren in Disentis besonders die Familien Berther und Castelberg führend. Eine Handschrift von 1623 aus der Feder eines Berthers mit 23 Liedern und Tanzstücken für die Laute zeigt, dass auch die Klosterschüler in die Instrumentalmusik, besonders in das Geigen- und Lautenspiel, eingeführt wurden. Daneben sangen die Schüler Lieder aus Friedrich Spees Lyriksammlung «Trutznachtigall»³⁸⁹ mit instrumentaler Begleitung sowie aus dem «Geistlichen Blumengarten».³⁹⁰ Dieses deutschsprachige Liederbüchlein hatte Pater Placidus Rüttimann aus Vals, der schweizweit als Orgelbauer tätig war und selbst Lieder in deutscher und surselvischer Sprache komponierte, 1685 zusammengestellt und in der ambulanten Druckerei des Klosters herstellen lassen.³⁹¹ Die Literatur- und Klostersprache von Disentis war also lange Zeit das Deutsche, während in der Liturgie aus dem «Antiphonarium Monasticum» von Einsiedeln (1681) in lateinischer Sprache gesungen wurde.³⁹²

Unter Abt Adelbert II. de Medell-Castelberg (1655–1696), der das Kloster als imposanten Barockbau neu errichten liess, erschien 1690 die erste Ausgabe der «Consolaziun» mit 62 Liedern (ohne Noten) in der Volkssprache für den nichtliturgischen Teil des Gottesdienstes. Carli de Curtins, der Wallfahrtspriester in der Kirche «Nossadonna della Glisch» (Maria Licht) ob Trun, hatte diese Ausgabe in der dort aufgestellten ambulanten Druckerei des Klosters drucken lassen.³⁹³

386 Vgl. Affentranger, Klösterliche Musikkultur, 1998, S. 34.

387 1712 erhielt die Klosterkirche St. Martin eine neue kleine Orgel im unteren Mönchschor, später auch eine grosse Orgel auf der Empore. Beide wurden 1799 zerstört. 1801 baute Silvester Walpen aus dem Wallis eine Orgel mit 14 Registern, die 1893 ersetzt wurde. 1933 baute Franz Gatringer aus Rorschach eine Orgel mit 47 Registern, die 1955 um neun, 1960 um acht Register auf 64 klingende Register mit 4632 Pfeifen erweitert wurde. 1979 erhielt die Kirche zusätzlich eine Mathis-Chororgel mit 22 Registern. (Vgl. Affentranger, Disentiser Klosterorgeln, 1979, S. 8–36).

388 Vgl. Müller, Musikgeschichte der Cadi, 1951, S. 217.

389 Friedrich Spee: Trutznachtigall oder geistlich-poetisch Lustwäldlein, Köln 1649.

390 Mit 93 Liedern, davon 81 in deutscher Sprache. Gedruckt in Vals mit der ambulanten Druckerei des Klosters Disentis und bestimmt für die deutschsprachigen Walser in Obersaxen und im Urserntal. (Vgl. Müller, Valsler Liederbüchlein, 1952).

391 Vgl. Müller, Musikgeschichte der Cadi, 1951, S. 213–217.

392 Vgl. ebd., S. 222.

393 Siehe dazu Kapitel I 1.2 und 2.2.2.

Vom Kloster Disentis aus erreichten die Messbücher mit diesen stropfenreichen Gesängen die einzelnen Kirchgemeinden und wurden bald überall im Hochamt nach der Wandlung und an gemeindespezifischen Feiertagen in der *missa pintga* oder *bassa* (kleine Messe) im Wechselgesang der Männer und Frauen gesungen und von den *Cantores* beziehungsweise *cantadurs* und *cantaduras* angeführt – es war ein wortwörtlicher «Volksgesang», wie Alfons Maissen schreibt:

«Ihren Ehrenplatz hatten unsere Lieder im Hochamt, der *Messa gronda*, und zwar nach der Wandlung, *suentar igl alzar si*. Da stimmten die *cantadurs* und *cantaduras*, ev. vom Organisten geführt, das Lied auf das Fest oder auf die Heiligen an, die das Kirchenjahr an diesem Tag zu feiern gebot, und die ganze Gemeinde sang aus Leibeskräften mit. Es war Volksgesang im vollen Sinne des Wortes.»³⁹⁴

Jede Gemeinde hatte dabei, neben den von Rom oder von der Diözese verordneten Festen, ihre eigenen zahlreichen Gedenk- und Feiertage für die Heiligen, an denen vor und nach der Wandlung und abends beim Rosenkranz passende Lieder aus der «Consolaziun» erklangen. «Das Tagewerk drehte sich um diese Höhepunkte; sie waren ein religiöses, nicht nur ein rein menschliches Bedürfnis nach Entspannung.»³⁹⁵ Ein Höhepunkt im Kirchenjahr war die Karwoche mit der Karfreitagsprozession, an der die gesamte Dorfbevölkerung teilnahm und anschliessend im Gottesdienst die zahlreichen Strophen der Passionslieder sang. An Weihnachten wurden alle Weihnachtslieder der «Consolaziun» zu Hause und vor beziehungsweise nach der Mitternachtsmesse angestimmt. In der Surselva wurde auch der Brauch der «perdanonzas» gepflegt, der volkstümlichen Kirchweihfeste mit grossen Prozessionen und einem gemeinsam eingenommenen, exquisiten Mittagessen, das nach dem Gottesdienst stattfand. Während an den Zeremonien, im Hochamt und bei der Vesper die «Consolaziun»-Lieder erklangen, waren für die grossen Prozessionen aber die lateinischen Litaneien vorgesehen.

An den Wallfahrtstagen wurden vorwiegend die «Consolaziun»-Lieder angestimmt, namentlich an den Prozessionen zum Wallfahrtsort, während der Gottesdienste am betreffenden Wallfahrtsort wie auch in den benachbarten Dörfern während des Hauptgottesdienstes. In der Surselva (wie auch im Oberhalbstein) existierten zahlreiche Wallfahrtskirchen und -kapellen – zu den bedeutendsten gehörte neben der Klosterkirche die 1672 eingeweihte Kirche Nossadunna dalla Glisch in Trun – und dementsprechend zahlreich waren die Wallfahrtstage und -feiern. An den Hauptwallfahrtstagen wurden die Hll. Placidus und Sigisbert als Gründer des Disentiser Klosters (am 11. Juli), ferner die Hl. Anna (am 26. Juli) und in Trun auch die Hl. Maria (am 2. September-Sonntag) gefeiert. Das Pilgerlied «Canzun de s. Placi e s. Sigisbert»³⁹⁶ mit den 60 beziehungsweise 77³⁹⁷ Strophen erklang am Festtag in den Gottesdiensten von Disentis und in allen Dörfern der

394 Maissen/Meuli, *Blüte und Verfall*, 1945, S. XXXI. (Siehe auch Kapitel I 2.2.2.)

395 Ebd., S. XXXII.

396 Vgl. Chrestomathie 1, 1891, S. 124–126 und Gadola, *Canzun*, 1927, S. 227–250.

397 Das Lied erschien im selben Jahr mit 77 Strophen im deutschsprachigen Liederbüchlein aus Vals «Der geistliche Blumengarten» (1685).

Surselva. 1685 wurde es erstmals vom Kapuzinermönch Zacharias da Salò in seinen «Canzuns devotiusas da cantar enten baselgia»³⁹⁸ ohne Autorenangabe gedruckt, 1690 erschien es dann in der ersten Ausgabe der «Consolaziun», weshalb von Zacharias da Salò oder Carli de Curtins als mögliche Verfasser ausgegangen werden kann.³⁹⁹ Gemäss Alfons Maissen sangen noch in den 1940er-Jahren am Festtag der Klostergründer alle von fern und nah angereisten Prozessionsteilnehmer, also auch «die aus Sumvitg, Medel und Tujetsch», sämtliche 60 Strophen des Liedes auswendig.⁴⁰⁰ Über die Bündner Grenzen hinaus galt das Lied bald als «Nationallied der Oberländer».⁴⁰¹

Die *cantaduras* der «Consolaziun»-Lieder

Die zweite Ausgabe der «Consolaziun» von 1702 mit 112 Liedern vergrösserte dann ihren Wirkungskreis auch ausserhalb der Kirche, nämlich «ellas casas, sil Feld, ad enten las Lavurs» (im Haus, auf dem Feld und bei Arbeiten).⁴⁰² Gerade die Frauen bevorzugten diese geistlichen Volkslieder für die Andacht, während der «stivas da filar» (Spinnabende) und für das Plauderstündchen auf dem Dorfplatz, während die Männer gern auch die weltlichen Lieder sangen. Für rhythmische Arbeitsvorgänge wie das Spinnen, Jäten oder Dreschen leisteten die strophenreichen «Consolaziun»-Lieder gute Dienste. Alfons Maissen konnte noch 1945 von einem Mann berichten, der während des Dreschens alle 60 Strophen des S. Placi und S. Sigisbert-Liedes auswendig sang.⁴⁰³ Die Kinder lernten währenddessen in der Schule, zu Hause und in der Kirche die Lieder aus dem «cudisch» und sangen sie an den Prozessionen, so zum Beispiel am Dreikönigs-Singen vor den Haustüren des Dorfes.

Den unverheirateten singbegabten Frauen stand auch das Ehrenamt der *cantadura* oder *sengera*⁴⁰⁴ (Sängerin) offen, ein Amt, das mit viel Arbeit, aber auch mit viel Prestige verbunden war. «Cantadura im alten strengen Sinn ist nicht einfach eine Sängerin [...] es ist ein eigentlicher Stand, ein Ehrenamt mit genau umschriebenen Pflichten und Rechten»,⁴⁰⁵ so Maissen. Jedes Dorf besass also mehrere *cantaduras*, welche an den Hauptgottesdiensten, in den Volksandachten, bei den abendlichen Rosenkränzen, den Bittgängen und Prozessionen den Chor anführten und sämtliche Melodien und Liedtexte auswendig sangen. Sie besaßen

398 Salò, Canzuns devotiusas, 1685.

399 Gadola, Canzun, 1927, S. 244.

400 Maissen/Meuli, Blüte und Verfall, 1945, S. XXXV. Auch heute noch zieht das Fest Tausende Teilnehmer an (Vgl. LQ 9. 7. 2013).

401 Dietrich, Kirchlicher Volksgesang, 1952, S. 198.

402 Vgl. Deplazes, Funtaunas 2, 1988, S. 79.

403 Vgl. Maissen/Meuli, Blüte und Verfall, 1945, S. XXXVI.

404 In der Surselva *cantadura*, in Domat/Ems *sengera*. Im Oberhalbstein wurde sie auch *cantadura* oder *cantratriza* genannt. Nach der Heirat war den Frauen das Singen auf der Empore verboten. (Vgl. ebd., S. XXXIV).

405 Ebd., S. XXXIX.

eine eigene Kirchenbank, hüteten die Liederbücher (besonders die «Consolaziun») und gaben daneben Gesangsunterricht.

Die *emprema cantadura* (erste Vorsängerin) war die Vorsteherin der *cantaduras* und aller Jungfrauen des Dorfes. Sie hatte an den Festen für den Schmuck der Kirche zu sorgen, die Reinigung der Gräber zu Allerheiligen zu veranlassen und die Messgewänder instand zu halten. An den Prozessionen trug sie das Madonnenbild oder die schwarzgekleidete Maria. Den Gesang dieser *empremas cantaduras* beschreibt Alfons Maissen als nicht besonders schön, sondern vielmehr als «scharf, grell, kreischend»,⁴⁰⁶ mit viel Metall in der Stimme und gern im Falsett, sodass man sie bis auf die Alp und auf die andere Talseite hören konnte. Jedes Dorf erhielt so durch seine *cantaduras* eine eigene Singpraxis und eine Klangfarbe, die in den übrigen Dörfern bekannt (und manchmal berüchtigt) war. Oft sangen die *cantaduras* die Melodien auch zweistimmig in improvisierten parallelen Terzen, manchmal noch mit einer zusätzlichen dritten Basstimme, was den Liedern einen eigenen Klangcharakter gab.⁴⁰⁷

Viele dieser *cantaduras* entstammten Familien mit grosser Sängertradition und manches Mädchen aus wohlhabender Familie wurde *cantadura* auch ohne gesangliche Begabung. Alle Sängerinnen waren indes für Alfons Maissen und seine Mitarbeiter von grossem Wert, denn sie konnten den Liedtexten eine melodische Gestalt und ebenso Auskunft über die Melodievarianten des Dorfes geben. Die blinde Maria Petschen aus Disentis (1875–1952) besass in ihrem Repertoire mehrere Hundert Lieder mit zahlreichen Strophen, die sie den Sammlern vorsang. «Sie hat eine feine, im Vortrag stets gleichbleibende hohe Stimme», so Maissen. «In der Intonation ist sie von hervorragender Sicherheit und Promptheit. Bei jedem Wort einer Strophe führt sie die Melodie sofort anstandslos fort.»⁴⁰⁸ Solches Können musste auch Antoine-Elisée Cherbuliez in seiner Arbeit über das Volkslied Graubündens erwähnen: «Ist es nicht erstaunlich, dass z. B. in den beiden Jahren 1931 und 1933 [...] eine einzige blinde Frau in zwei Tagen über 200 Lieder vorsingen konnte?!»⁴⁰⁹

In der Mitte des 18. Jahrhunderts erlebte das Kloster unter Abt Bernhard Frank von Frankenberg (1742–1763) einen weiteren Höhepunkt: Nun wurde die Kirche zum «*theatrum sacrum*»,⁴¹⁰ zum geistlichen Konzertsaal, in dem an hohen Feiertagen Messen für Soli, Chor und Orchester erklangen. Die Klosterschüler führten ferner Opern und Theaterstücke auf. Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik war insbesondere der Cellist, Organist und Komponist Pater Benedikt Reindl (1723–1793) aus Oberbayern führend; er schrieb für die Liturgie des Klosters eine «ausdrucksstarke, theatralisch-pathetische Musik».⁴¹¹ Einzelne Berichte

406 Ebd., S. XLII.

407 Albin, 2000 Lieder, 2008, S. 92.

408 Maissen/Wehrli, Lieder der Consolaziun, 1945, S. CXXVII.

409 Cherbuliez, Volkslied, 1937, S. 32.

410 Affentranger, Klösterliche Musikkultur, 1998, S. 34.

411 Ebd., S. 35.

von Klosterschülern belegen ferner, dass neben der konzertanten Kirchenmusik auch die barocke und klassische Kammermusik gepflegt wurde. 1812 entstand aus dieser instrumentalen Musikpflege die «Musica militaris dils students claustrals da Muster», eine Art Feldmusik der Klosterschüler.⁴¹²

In dieser Zeit schafften auch die grossen Kirchen der Surselva die lateinischen Hochämter, Prozessionen und Wallfahrten ab und führten für die Hochämter «Gesänge in der Muttersprache» ein. Das Festlied aus der «Consolaziun» verdrängte dabei die lateinischen Gesänge nach der Wandlung (Benedictus und Agnus Dei), weswegen der Bischof von Chur ein Verbot aussprechen musste. Die cäcilianische Reform der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewirkte schliesslich, dass um 1880 der Kirchengesang mit den mehrstimmigen Messen von den gemischten Chören ausgeführt wurde – und die *cantaduras* nun nicht mehr vorsingen konnten –, während die Orgel den Gesang stützte. Die Organisten, meist Bauern und Handwerker, übernahmen währenddessen immer mehr die Aufgabe von Chordirigenten. Der Kirchenchor und die Orgel hatten also das Amt der *cantadura*, welche die Lieder angestimmt hatte, entbehrlich gemacht und das einstimmige «Consolaziun»-Lied in den Bereich der *messa pintga* verdrängt.⁴¹³ Gemäss der «Motu proprio» von Papst Pius X. (1903) mussten schliesslich die Frauen auch die Kirchenchöre verlassen.

Letztlich trug also gerade die Ausdehnung des «Volksgesangs» (auf Kosten des lateinischen Ordinarium Missae) eine Hauptschuld am «Absterben» des «Consolaziun»-Liedes.⁴¹⁴ Die jahrhundertealte Tradition des katholischen Kirchengesangs, die die «Consolaziun» widerspiegelte, nahm aber das Liederbuch «Alleluja»⁴¹⁵ von 1983 teilweise wieder auf. Das «Urari da baselgia», das Stundenbuch, enthält 74 Lieder aus der «Consolaziun» sowie Psalmen und biblische Gesänge mit stellenweise mehrstimmigen Sätzen bekannter einheimischer Komponisten wie Duri Sialm und Gion Antoni Derungs. Und schliesslich leben die geistlichen Lieder der «Consolaziun» auch dank dieser und weiterer einheimischer Komponisten in der vokalen Kunstmusik weiter.

412 Vgl. Ebd.

413 Vgl. Maissen/Wehrli, Lieder der Consolaziun, 1945, S. XII und Wiora, Volksgesang der Rätoromanen, 1949, S. 267.

414 Vgl. Maissen/Meuli, Blüte und Verfall, 1945, S. XXXI.

415 Wendelin Caminada (Hg): Alleluja. Cudisch da canzuns ed oraziuns per la baselgia catolica dalla Surselva, Glion 1983.

II *La libertad cantar*

Patriotischer Gesang und Heimatbewusstsein im 19. Jahrhundert

Obwohl der Helvetik nur eine kurze Lebenszeit beschieden war, legte sie den Grundstein für einen Nationalstaat und eine nationale, überregionale und übersprachliche, eidgenössische Identität. Die in dieser Zeit entstandenen Bilder und Geschichten über die Schweiz als Alpenland mit einem tugendhaften, schollentreuen und freien Bauern- und Hirtenvolk prägten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein den Diskurs um den nationalen Charakter. In ihrer Funktion der öffentlichen Propagierung von nationalem und kantonalem Bewusstsein bediente sich auch die entstehende Chorbewegung in Romanischbünden bekannter Mythen und Legenden über die «patria» (Heimat) und die «libertad» (Freiheit). Diese Freiheit gemeinsam zu besingen, «la libertad cantar», galt als «Dienst für die Freiheit und das Vaterland». Der Weg zu einem wirklichen *chant rumantsch* war jedoch lang und mühselig – ganz wie die mentale Integration der Bündner Bevölkerung in die Eidgenossenschaft. Eine tragende Rolle spielten dabei die «rätoromanische Renaissance» und die «Erweckung» einer Volkskultur durch die Erforschung und Sammlung der Volksliteratur.

1 *Nossa patria*: Heimatbewusstsein und Ursprungslegenden

1.1 *Aus Alt Fry Rhätien wird Graubünden*: Integrationsgeschichte(n)

Für den Freistaat Gemeiner Drei Bünde – auch «Alt Fry Rhätien» genannt – gestaltete sich die Helvetik (1798–1803) mit den wechselseitigen Besetzungen durch die Grossmächte Frankreich und Österreich und den internen Streitigkeiten zwischen den Anhängern dieser oder jener Macht als «furchtbares Wirrwarr».¹ Als «Kanton Rätien» verlor der Freistaat überdies seine Souveränität und damit auch alle Untertanengebiete. Zu Beginn der Mediationszeit (1803) setzte Napoleon dann mit der Mediationsakte die Eingliederung des Kantons «Graubündten» in die «Confoederatio Helvetica» durch. Nach beinahe 300 Jahren als republikanischer «Freistaat» (1524–1803) und einigen Jahren als schwacher Kanton «Rätien» (1799–1803) wurde Graubünden nun wieder zu einem teilweise souveränen Kanton der Schweizerischen Eidgenossenschaft.

Zu dieser Integration hatte die Bevölkerung, die das Elend der Koalitionskriege von 1799/1800 miterlebt hatte, allerdings eine zwiespältige Einstellung.²

¹ Vgl. Collenberg, Istorgia Grischuna, 2003, S. 200.

² Vgl. Berther, Diaus pertgiri, 2003, S. 3.

Die Führungselite aus «hochwohl- und wohledelebohrnen Herren», die plötzlich «Bürger» geworden waren, stritt heftig um den Verbleib im neuen Einheitsstaat.³ Nach dem Sturz Napoleons 1814 regte sich denn auch Widerstand von «Revolutionären», die sich den alten Freistaat und die alten Allianzen mit den Grossmächten zurückwünschten und vor einer Fremdbestimmung durch eidgenössische Institutionen warnten. Neben dem Verlust der kommunalen Freiheit befürchtete sie auch die hohen Kosten einer Zentralisierung. Die aufklärerisch-liberalen Patrioten dagegen forderten die rasche Modernisierung der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Strukturen Graubündens sowie die Herstellung einer politischen Öffentlichkeit, um eine nationale Identität propagieren zu können.

Die breiten Schichten der Bevölkerung fühlten sich währenddessen immer noch mit «Alt Fry Rhätien», seiner politischen Gemeindeautonomie («libertad cumina») und seiner «face-to-face»-Gesellschaft verbunden – von einem «freistaatlichen» oder «kantonalen» Staatsbewusstsein konnte nicht die Rede sei. Von einem «Föderalismusproblem» in der Kantonsbildung bis 1848 spricht deshalb Georg Jäger,⁴ der sich mit dem bündnerischen Regionalbewusstsein und der Integration Graubündens in die Schweiz auseinandergesetzt hat: «Lokale und regionale Orientierungen im Rahmen der Gerichtsgemeinden und Nachbarschaften sowie die konfessionelle Zugehörigkeit bestimmten im wesentlichen den Mentalitätshorizont bis weit ins 19. Jahrhundert hinein.»⁵

Besonders der bündnerische Konservatismus verpflichtete sich, diese «libertad cumina» und die Dorfgemeinschaft vor einer neuen egalitären, «verderblichen»⁶ Freiheit des Individuums, vor wirtschaftlichen Modernisierungen und der rechtlichen Zentralisierung zu verteidigen. «Seine Gemeinde ist ihm Alles», kritisierte der Redaktor und liberale Politiker Peter Conradin Planta 1842 diesen begrenzten Horizont des konservativen Bündners «hinter den Bergen» und eine «bürgerliche und menschliche Gesellschaft» in einem gemeinsamen Staat interessiere ihn überhaupt nicht.⁷ Die «unfreiwilligen Schweizer»⁸ mit der Vorstellung eines einheitlichen «Schweizervolks» vertraut zu machen, gestaltete sich deshalb als mühsamer und langwieriger Prozess, denn «nationale Integration bedeutete die Bereitschaft, auch emotional die Rolle eines Kantonsangehörigen in einem schweizerischen Nationalstaat zu akzeptieren».⁹

3 Vgl. Jäger, *Verschweizerung der Bündner*, 1992, S. 42.

4 Jäger, 1991, 1992, 1999, 2005 (2000). (Vgl. zum Forschungsstand 2005, S. 329).

5 Jäger, *Bündnerisches Regionalbewusstsein*, 1991, S. 1.

6 P. A. de Latour in seine Rede an der Sekulärfeier des Grauen Bundes in Trun 1824. (Zit. nach ebd., S. 8).

7 Ebd., S. 7 f.

8 Die Bündner waren allerdings nicht die einzigen «unfreiwilligen Schweizer» in diesem nationalen Integrationsprozess, auch der Kanton Wallis wurde nach dem Wiener Kongress 1815 unter internationalem Druck und gegen den Widerstand des Oberwallis der Eidgenossenschaft einverleibt – bis heute sprechen die Walliser von der Schweiz als «Üsserschviz» (Vgl. «Das Wallis. 200 Jahre Beitritt zur Eidgenossenschaft», *Zeitblende*, SRF 4 News, 6. 6. 2015, [28. 8. 2017]).

9 Jäger, *Graubündens Integration*, 2005, S. 314.

Verbreitung von liberalem und nationalem Gedankengut

Angeregt wurde die innere Bereitschaft zur Integration in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch eine öffentliche Verbreitung von liberalem und nationalem Gedankengut in den Vereinen, den Männerchören und Schützenverbänden, an den Säkularfeiern, Schützen- und Nationalfesten, mit Festschriften, Reden und patriotischen Liedern. Solche Feste waren also nicht nur ein Ort des geselligen Beisammenseins, sie hatten in erster Linie die Funktion, den Menschen kulturelle Normen nahezubringen, das Volk zu tugendhaften Staatsbürgern zu erziehen sowie eine politische Öffentlichkeit und ein nationales Bewusstsein herzustellen.¹⁰ Die Alphirtenfeste zu Unspunnen 1805 und 1808, organisiert und inszeniert durch die Berner Aristokratie, gehören zu den ersten eidgenössischen Nationalfesten, die das Nationalbewusstsein der Bevölkerung und den Zusammenhalt zwischen Stadt und Land durch Geselligkeit, Musik im Volkston und Kampfspiele sowie durch eine Wiederbelebung der «Sitten und Freuden» der Vorväter stärken sollten.¹¹ In Graubünden fanden nach dem Vorbild der deutschen Nationalfeste¹² des Vormärz, die in den französischen Revolutionsfesten und in den Verfassungsfeiern der Amerikanischen Revolution gründeten, bis 1848 drei bedeutende integrative Säkularfeiern statt: 1824 in Trun die 400-Jahr-Feier des Grauen Bundes, 1836 diejenige des Zehngerichtebundes in Davos und 1842 das Eidgenössische Freischiessen in Chur. Diese Feiern wurden (zusammen mit der Presse und der Schule) von den Liberalen sowohl zur Herstellung eines verstärkten Geschichtsbewusstseins als auch zur «Umdeutung der (Bündner) Geschichte» analog zur schweizerischen Historiografie mit ihrer Befreiungstradition, ihren Gründungs- und Schlachtdaten, ihren Mythen und Heldenfiguren aus der alten Eidgenossenschaft instrumentalisiert.¹³

In Trun spielte 1824 der Ahorn als «Kronzeuge»¹⁴ der Gründung des Grauen Bundes eine bedeutende Rolle, während in Davos 1836 ein neuer «Freiheitsbaum» errichtet wurde; hinzu kamen Ansprachen, Umzüge, Freischiessen und musikalische Vorträge. Historische Festschriften schilderten und deuteten die Entstehung der jeweiligen Bünde im liberalen Sinn als Wegmarken einer «Bündnergeschichte». Das Schützenfest von Chur 1842 hingegen war eine «öffentliche Manifestation der Eidgenossenschaft», organisiert von Reformisten zur Verbrüderung der Bündner mit den Schweizern, formuliert und gefeiert in zahlreichen patriotischen Reden.¹⁵ In einem Land mit grosser Jägertradition war die politische Schützenbewegung im Gegensatz zur Turn- und Sängerbewegung mit ihren Bildungsidealen schon seit den 1820er-Jahren auch in den entlegenen Tälern verankert und wesentlich

10 Vgl. Wolgast, *Feste*, 1988, S. 41–71; Düding, *Festkultur*, 1988, S. 10–24; Langewiesche, *Nation*, 2000, S. 85.

11 Vgl. Oehme-Jüngling, *Volksmusik*, 2016, S. 108–110 (Zitat von Franz S. Wagner, S. 110).

12 Zum Leipziger-Schlachtgedenken (1814) und zum Wartburgfest (1817) vgl. Düding, *Festkultur*, 1988, S. 16, 64–88, Wolgast, *Feste*, 1988, S. 41–46.

13 Vgl. Jäger, *Graubündens Integration*, 2005, S. 315 und 319.

14 Vgl. C. Fry: *Der Trunser Ahorn. Die Geschichte eines Kronzeugen*, Chur 1928.

15 Vgl. für den Abschnitt Jäger, *Graubündens Integration*, 2005, S. 314 f.

an der Verbreitung eines nationalen Bewusstseins beteiligt.¹⁶ Die Schützenvereine waren gut organisiert und vernetzt und führten regelmässig Wettkämpfe und Feste zur Pflege der Wehrfähigkeit und der nationalen Gesinnung durch. Aber auch die (nicht politisch angelegte) Sängerbewegung mit den regelmässigen Gesangfesten und einem mehrheitlich patriotischen Liedrepertoire förderte und propagierte seit 1830 die kollektive Vaterlandsliebe.¹⁷

Die Annahme der schweizerischen Verfassung von 1848 durch eine Mehrheit der Gemeinden Graubündens zeigte dann, dass die Identifikationsangebote der Nationalbewegung und die Modernisierung auch im ländlich geprägten Kanton zunehmend akzeptiert wurden. «Mit einer Mischung aus Skepsis, Minderwertigkeitsgefühlen und Hoffnung wandte man sich nach und nach dem neuen Staat zu»,¹⁸ schreibt Jäger. Die neuen gemeinnützigen und die Geselligkeit fördernden Vereine mit den dazugehörigen Festen erhielten Zulauf von grossen Teilen der Bevölkerung. Zu den Vereinszwecken gehörten neben praktischen Inhalten auch der «Dienst am Gemeinwohl» und die Verbreitung von Wissen und Wertvorstellungen zum modernen Verfassungsstaat und zur wirtschaftlichen Modernisierung.¹⁹

Auch die neue, freie Presse veränderte seit 1830 die «politische Vorstellungswelt»²⁰ der Bündner und Bündnerromanen massgeblich. Der liberalen wie der konservativen Presse Romanischbündens gemein war dabei ihre öffentliche Bildungsfunktion und ihr starker Einsatz für den Spracherhalt und die Sprachpflege.²¹ Das *Fögl d'Engiadina* widerspiegelte die weitestgehend liberale Gesinnung des protestantischen Engadins, hielt sich aber aus den «afers politics» (den politischen Angelegenheiten) heraus. Die katholische *Gassetta Romontscha* hingegen sah sich als politisch, wirtschaftlich und pädagogisch belehrendes Blatt mit (inter)nationalem Anspruch.²² Sie propagierte katholisch-konservative Wertvorstellungen und Ideale, kritisierte «die Zentralisten mit ihrer gottlosen Schule, den Baronen aus Bern und ihrer Bürokratie» und schrie beständig «Referendum!».²³

Der wirtschaftliche Aufschwung bedroht das Bündnerromanische

In wirtschaftlicher Hinsicht bedeutete die Bundesverfassung von 1848 indes (noch) keinen Aufschwung, denn es fehlten die Mittel und Institutionen für eine Bundeshilfe. In der Bündner Presse hiess es deshalb bald, Graubünden werde hintangestellt und vernachlässigt, unter anderem durch die Bevorzugung der Gotthardbahn vor der Ostalpenbahn. Die Schweizer Presse kritisierte währenddessen den mangelnden Willen der Bündner zur nationalen Integration und

16 Vgl. Jäger, Bündnerisches Regionalbewusstsein, 1991, S. 10 f.

17 Vgl. Jäger, Verschweizerung der Bündner, 1992, S. 47. Siehe dazu Kapitel II 2.3.

18 Jäger, Graubündens Integration, 2005, S. 326.

19 Vgl. Jäger, Verschweizerung der Bündner, 1992, S. 48.

20 Jäger, Bündnerisches Regionalbewusstsein, 1991, S. 18.

21 Vgl. dazu Deplazes, Funtaunas 3, 1990, S. 16–35.

22 Vgl. Saluz, Identität der Bündnerromanen, 2000, S. 39.

23 GaRo Nr. 47/1, 3. 1. 1902, zit. nach Saluz, Identität der Bündnerromanen, 2000, S. 40.

Partizipation.²⁴ Politische Minderwertigkeitsgefühle schien es in Graubünden dennoch nicht zu geben, zumindest konnte dies die *Gassetta Romontscha* für die konservative Surselva bezeugen: Hier hielt man trotz der Aufhebung der traditionellen Gerichtsgemeinden 1851 und der Kantonsverfassung von 1854 an den föderalistischen Strukturen und Vorrechten fest und widersetzte sich den Reformen.²⁵

Eine wichtige Funktion bei der Integration Graubündens in die Schweiz – besonders vor und während Kriegszeiten – hatte auch die Armee inne. Die Organisation des eidgenössischen Militärwesens (nach 1874) mit einer allgemeinen Wehrpflicht und der Disziplinierung des Heeres durch eine Professionalisierung des Offizierskorps – Bündner Offiziere wurden bei der Neugestaltung des Militärs miteinbezogen²⁶ – verstärkte die Einbindung der Kantone wesentlich. In Chur wurde 1880–1887 eine kantonale Kaserne errichtet und die Bündner Soldaten hatten nun die Möglichkeit, in der Rekrutenschule den eigenen Kanton und die ganze Schweiz besser kennenzulernen. Während der Kriegsbedrohung vor dem Ersten Weltkrieg rückten die Bündner so näher an den Bundesstaat, der ihnen Sicherheit und Wohlstand garantierte, der aber den Kanton Graubünden als Grenzkanton auch zu verstärkter Wehrbereitschaft verpflichtete.

Der aufkommende Fremdenverkehr und die Begeisterung für die «heile» Alpenwelt, die neuen Arbeitsplätze in der Industrie und die politische Einbindung der Konservativen im ausgehenden 19. Jahrhundert sowie der Anschluss Graubündens an das schweizerische Eisenbahnnetz zu Beginn des 20. Jahrhunderts stärkten aber bald ein überregionales patriotisches Selbstbewusstsein. Die neue Mobilität durch den Bau der Rhätischen Bahn (RhB) brachte derweil auch die Bewohner der abgeschiedensten Täler Romanischbündens näher zusammen.²⁷ Die «Calvenfeier»²⁸ von 1899 und das zentrale «Calvenspiel», das bis dahin bedeutendste Festspiel Graubündens, sollte schliesslich ein Sinnbild des bahn- und elektrotechnischen Fortschritts und der erfolgreichen Vermittlung eines kantonalen und eidgenössischen Geschichtsbewusstseins werden: In einem spektakulären Festaufzug wurde der Bündner Freiheitsheld Benedikt Fontana mit den eidgenössischen Helden Tell und Winkelried gleichgesetzt und die Allegorien Rätia und Helvetia verbanden sich symbolisch vor den Augen Zehntausender Besucher. Die «Calvenfeier» stärkte neben einer nationalen «Bruderliebe»²⁹ aber auch einen «Bündnerromanenstolz», denn Fontana war ursprünglich Oberhalbsteiner

24 Vgl. Jäger, Graubündens Integration, 2005, S. 318.

25 Vgl. Collenberg, Istorgia Grischuna, 2003, S. 214 f.

26 Bedeutend waren der Generalstabschef und Gestalter der Militärorganisation Theophil von Sprecher (1907) und Friedrich Brügger, ein Adjutant des Generals Ulrich Wille (1914). Vgl. Jäger, Graubündens Integration, 2005, S. 322.

27 Vgl. ebd., S. 326–328.

28 Vgl. Jecklin, Calvenfeier, 1900 und Schmid, Calvenbuch, Chur 1931.

29 GaRo, Nr. 23, 1899.

und sprach Bündnerromanisch³⁰ – als «unser Nationaldrama»³¹ bezeichnete der katholisch-konservative Politiker Caspar Decurtins deshalb die «Calvenfeier».

Die Eingliederung in die mehrheitlich deutschsprachige Eidgenossenschaft, die Industrialisierung und der technische Fortschritt, der rasante wirtschaftliche Wandel und die Landflucht hatten allerdings die bündnerromanische Sprache arg in Bedrängnis gebracht.³² Wie das Italienische wurde sie als regionale und «archaische» Sprache mit geringem Prestige³³ im nationalen Integrationsprozess untergeordnet behandelt, ja sogar als Hindernis für den Fortschritt³⁴ betrachtet. Zunehmend sah sie sich von der offiziellen kantonalen Amts- und Gerichtssprache Deutsch verdrängt, die gleichzeitig auch «Brotssprache» war, also Alltags-, Verkehrs- und Schulsprache.³⁵ In den 1840er-Jahren diskutierte die liberale Deutschbündner Presse über die Gründe des Rückgangs der «churwälschen Sprache», die auch als «lingua moribunda»³⁶ bezeichnet wurde. Ihr «Abgang» sei den fortschrittlichen Meinungsmachern als naturgesetzlicher Vorgang erschienen, schreibt Jäger, und vereinzelte Reformer forderten sogar öffentlich³⁷ ihre Ausrottung.³⁸ Die deutsche Sprache betrachteten sie dagegen als «Tor zu einer grösseren, moderneren kulturellen und ökonomischen Welt».³⁹

Dieser Wertminderung des Bündnerromanischen entgegenzutreten, ihr Prestige im Sinne romantischer und sprachnationalistischer Ideologien aufzuwerten und sie dadurch zu erhalten, setzte sich die Bildungselite Romanischbündens deshalb in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Ziel. Und aus der Gefahr einer Germanisierung wurde ein Antrieb für den Spracherhalt.⁴⁰

30 Genauer: das Idiom Surmiran. Sein Ausspruch in der Calvenschlacht «Hei fraischgiamaink meiss Matts» ist hingegen dank Durich Chiampel im Idiom Vallader erhalten. (Siehe dazu Kapitel I 1.3).

31 Zit. nach Schmid, Calvenbuch, 1931, S. 103.

32 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 95–99; Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 6; Mathieu, Organisation der Vielfalt, 1988, S. 157–160.

33 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 81.

34 In den neuen Sektoren der Industrie, der Marktwirtschaft und des Fremdenverkehrs waren Deutschkenntnisse Voraussetzung. In den Schulen erhielt das Deutsche deshalb besonders in Regionen mit bündnerromanischer Minderheit Vorrang. (Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 97; Collenberg, Istorgia Grischuna, 2003, S. 327 f.).

35 In den Kantonsverfassungen von 1803, 1814, 1834, 1854, 1880 wurde die Mehrsprachigkeit des Kantons zwar gewährleistet, aber offizielle Amtssprache blieb das Deutsche. (Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 80 f., S. 91–93 und Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 6).

36 Vgl. Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 8.

37 U. a. in der BZ 79/80, 1843.

38 Jäger, Verschweizerung der Bündner, 1992, S. 51.

39 Coray, Sprachmythen, 2008, S. 96.

40 Vgl. Valär, Anerkennung des Rätoromanischen, www.peiderlansel.ch [2. 10. 2015].

1.2 *Stai si, defenda!* Die «rätoromanische Renaissance»

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als man vor dem Hintergrund des Fortschritts das Ende aller Kleinsprachen voraussah, war die Erforschung, Pflege und Vermittlung des Bündnerromanischen Sache von Privaten.⁴¹ Angeregt von europäischen Vertretern der Romantik und Sprachwissenschaftlern, die grosses Interesse an dieser Kleinsprache zeigten, begannen einzelne Intellektuelle, Pfarrer, Lehrer und Zeitungsredaktoren, sich verstärkt mit ihrer Muttersprache auseinanderzusetzen: Joseph von Planta, Mattli Conrad, Placi a Spescha, Otto Carisch, Baseli Carigiet und Zaccaria Palliopi verfassten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts grundlegende Wörterbücher und Grammatiken zur Bündnerromanischen Sprache und sammelten Manuskripte und gedruckte Schriften.⁴² Diese wissenschaftliche Erforschung und Auseinandersetzung von ausländischen und einheimischen Gelehrten schuf ein neues Sprachbewusstsein innerhalb breiter intellektueller Kreise.

Dem gegenüber standen die «universalistischen, fortschritts- und wirtschaftsfreundlichen Ideale»⁴³ des neuen schweizerischen Bundesstaates und die Bemühungen der liberalen Bündner Führungselite, die kantonale Mehrsprachigkeit zugunsten der deutschen Sprache zu eliminieren. Bei den Verhandlungen über den Sprachenartikel in der Schweizerischen Bundesverfassung 1848 erfolgte deshalb kein Antrag auf Aufnahme der Bündnerromanischen Sprache als Nationalsprache.⁴⁴ Die grössere gesellschaftliche Mobilität und die Migration Deutschsprachiger beeinflusste darüber hinaus das Sprachverhalten der breiten Bevölkerung und so wurde sogar zwischen den Bündnerromanen unterschiedlicher Täler Deutsch gesprochen. 1860 wies der Kanton erstmals eine deutschsprachige Mehrheit auf.

In diesem «Spannungsfeld»⁴⁵ von ausländischem Interesse und (grösstenteils) einheimischer Ablehnung des Bündnerromanischen versuchten schliesslich einzelne Vorkämpfer der Heimatbewegung, mittels der Bündnerromanischen Presse⁴⁶ und der Volksschule in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein neues Sprachbewusstsein, eine aktive Verwendung und eine Wertschätzung der Muttersprache auch in der breiten Bevölkerung zu verankern. «Viele der ersten Vertreter der romanischen Heimatbewegung waren Redaktoren und Lehrer, daher überrascht

41 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 54.

42 Vgl. dazu Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 53–55. Vgl. auch Michele Badilatti: «Geadelt durch Alter und Ansehen». Die Veredelung des Bündnerromanischen in Joseph Plantas «An Account of the Romansh Language» (1776), Masterarbeit Universität Zürich, 2014.

43 Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 56.

44 Der Sprachenartikel zeigt allerdings ein erwachendes Bewusstsein der schweizerischen Führungselite für die sprachliche Vielfalt der Schweiz und die Sprachenfrage wurde in den Folgejahren unter dem Einfluss der sich bildenden Sprach- und Kulturnationen ringsherum zu einer immer dringlicheren Frage der nationalen Einheit und Identität. (Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 36).

45 Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 57.

46 Il Grischun romontsch, 1836; Amitg della Religiun e della Patria, 1838; Nova Gassetta Romontscha, 1840; L'aurora d'Engiadina, 1843; Fögl d'Engiadina, Gassetta Romontscha, 1856/57. (Vgl. dazu Billigmeier, Rätoromanen, 1983, S. 169).

es nicht, dass sie die Presse und die Schule als entscheidende Institutionen im Kampf um die Erhaltung der sprachlichen und kulturellen Eigenständigkeit betrachteten»,⁴⁷ erläutert Rico Valär. Ihrem unermüdlichen Einsatz sei es schliesslich zu verdanken gewesen, dass die Bewegung für den Spracherhalt sich konsolidiert und nach 1885 in einer Phase grosser (institutioneller) Aktivität gemündet habe, die 1919 rückblickend als «rätoromanische Renaissance» bezeichnet wurde.⁴⁸

Die Societad Retorumantscha fördert das Sprachbewusstsein

1863 gründete der Kantonsschullehrer und Redaktor Gion Antoni Bühler (1825–1897) aus Domat/Ems in Chur zunächst die überregionale Societad Rhaetoromana. Aus mangelhafter Kommunikation und fehlendem öffentlichen Interesse⁴⁹ in den Regionen brauchte die Gesellschaft jedoch zwei weitere Anläufe, bis sie schliesslich 1885 als Societad Retorumantscha (SRR) ihren Zweck und ihre Aufgaben in den Statuten festhalten konnte: 1. die Sammlung und Erhaltung der «Sprachmonumente», die Kultivierung und, soweit möglich, die Vereinheitlichung der Dialekte sowie 2. die Gründung und Herausgabe eines Periodikums, das exklusiv den unter Punkt 1 genannten Gründen dienen sollte.⁵⁰ In der ersten Ausgabe dieses Periodikums mit dem Namen *Annalas da la Societad Retorumantscha* (ASR) verwies Bühler dann 1886 auf die (schon 1863 formulierten) Voraussetzungen für eine erfolgreiche Sprachbewegung, zu welchen neben der systematischen Erforschung und Fixierung sowie der organisierten Förderung der Sprache auch die Verankerung der ASR in der «Masse der bündnerromanischen Bevölkerung» gehörte. Nicht nur «Studierte» sollten in der SRR und in der ASR ihren Beitrag leisten können, sondern auch der «einfache Bauer».⁵¹ Die SRR setzte sich in ihrem Sprachaktivismus also von Beginn weg zum Ziel, bei allen Sprechern der «churwälschen Sprache»⁵² neue, positive Gefühle für die Muttersprache zu wecken und einen aktiven Sprachgebrauch zu fördern.

Dafür schien den Aktivisten der SRR 1863 und 1870 eine neue überregionale und überkonfessionelle, kultivierte Literatur- und Schulsprache, eine Hochsprache für alle Gebiete wesentliche Voraussetzung zu sein. Im Angesicht der mächtigen deutschen Sprache wurde das Überleben des Bündnerromanischen auch von einer Angleichung und Verbindung der Idiome und Dialekte abhängig gemacht.⁵³ 1867 kreierte Bühler seine Einheitssprache «romontsch fusionau» und forderte in seiner Zeitung «Il Novellist» zur literarischen Produktion in dieser Sprache auf; er selbst schrieb und publizierte hier Erzählungen für das «Volk». Für seine Liedersammlung «Collecziun de Canzuns per Chor Viril» (1885) verfasste er auch Liedtexte

47 Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 54.

48 Vgl. ebd. S. 15.

49 Vgl. Billigmeiner, Rätoromanen, 1983, S. 190.

50 Vgl. Bühler, Societad Rhaeto-romana, 1886, S. 13. (Vgl. auch Coray, Sprachmythen, 2008, S. 110).

51 Ebd.

52 BZ 79/80, 1843. Vgl. dazu Kapitel II 1.1.

53 Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 93.

in diesem «Dialekt, den alle Bündnerromanen leicht verstehen und gebrauchen» konnten.⁵⁴ Nach dem Eingehen seiner Zeitung benutzte er schliesslich die ASR als Plattform für seine Einheitssprache – er sollte jedoch der Einzige bleiben.⁵⁵

Dieses ehrgeizige Ziel einer Einheitssprache wurde 1885 aus den Statuten der SSR entfernt, denn die Sprache hatte besonders in der Surselva und im Oberengadin Widerstand erregt.⁵⁶ Bühlers Gegenspieler Caspar Decurtins hatte wohl die sprachnationalen Vorstellungen geteilt, die Einheitssprache hingegen vehement abgelehnt und zufrieden festgestellt, dass ihr kein Erfolg beschieden war.⁵⁷ Auch Bühlers Lieder stiessen nicht auf Wohlwollen, wie der Komponist und Herausgeber Hans Erni 1933 rückblickend bemerkte: «Die Textsprache und der nicht volkstümliche Ton vieler Kompositionen sind wahrscheinlich Schuld daran, dass die Sänger die Sammlung halsstarrig zurückwiesen.»⁵⁸ Bühler hatte in dieser Publikation auch alle Komponisten und Dichter Romanischbündens aufgerufen, ihre Werke für ein erstes «codesch da canzuns originalas» (Buch mit originalen Liedern) für die kleine «naziun rhätoromana» zur Verfügung zu stellen.⁵⁹ Zu jener Zeit waren Lieder mit bündnerromanischem Liedtext Mangelware – die Ligia Grischa führte als einziger Chor vier «Originallieder» im Repertoire – und von *chanzuns rumantschas* aus der Feder einheimischer Komponisten konnte noch nicht die Rede sein.

Die «Erweckung und Verteidigung einer eigentlichen Volkskultur» durch Literatur und Chorgesang

Nach den ersten Jahren dieser «Renaissance», in denen die SRR Wortmaterial gesammelt und Wörterbücher produzierte hatte, konzentrierte sie sich nun um die Jahrhundertwende im Zuge der schweizweiten Heimat(schutz)bewegung auf die «Erweckung und Verteidigung einer eigentlichen Volkskultur»,⁶⁰ worunter auch die Volksliteratur und das Volkslied fiel. Ausschlaggebend für das Interesse der Sammler und Erforscher der Volksliteratur Romanischbündens⁶¹ war einerseits der Kontakt zu Vertretern der deutschen Romantik, deren Begeisterung für das Volkslied und die Muttersprache sich auf die Sammler übertrug, und andererseits der Kontakt zu schweizerischen Gesellschaften und Studentenverbindungen, die sich der Dichtung, Sammlung und Verbreitung von patriotischen «Volksliedern» zur nationalen Identitätsstiftung verschrieben hatten.⁶² 1887 erschien Caspar Decurtins' erster Faszikel seiner «Rätoromanischen Chrestomathie», einer

54 Siehe dazu Kapitel II 2.3.1 und 2.4.3.

55 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 114.

56 Vgl. Bühler, Società retoromantscha, 1886, S. 13, Coray, Sprachmythen, 2008, S. 113.

57 Vgl. Decurtins, Nossa romania, 1902, S. 3–5; Coray, Sprachmythen, 2008, S. 102, 341; Deplazes, Rätoromanen, 1991, S. 102–115.

58 Erni, Cant romontsch, 1933, S. 238.

59 Bühler, Collecziun de Canzuns per Chor Viril, 1885.

60 Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 63.

61 Siehe dazu Kapitel II 2.2.

62 Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 63.

umfangreichen Sammlung der mündlichen und schriftlichen Literatur aus drei Jahrhunderten, in den vom bekannten Romanisten Eduard Böhmer herausgegebenen «Romanischen Studien».⁶³ Die «Chrestomathie» war dazu angelegt, nach aussen einer (inter)nationalen Leserschaft das Bild der «wertvollen» Literatur und Kultur Romanischbündens zu bieten und dadurch nach innen die «Nationalität» und Identität der Bündnerromanen zu stärken.

Ein Jahr nach Bühlers Aufruf veröffentlichte, von Decurtins unterstützt, der Dichter Giacun Hasper Muoth⁶⁴ (1844–1906) aus Breil (in der Surselva) in den ASR 1887 (und im *Calender romontsch* 1888) seinen eigenen, kämpferischen Appell zum Erhalt der «alten» Sprache und Kultur.⁶⁵ Er war an das gesamte Volk gerichtet, «al pievel romontsch», und nicht nur an eine Elite (wie sie die SRR repräsentierte). Die ersten Zeilen: «Stai si, defenda, / Romontsch, tiu vegl lungatg, / Risguard pretenda / per tiu pertratg!»⁶⁶ wurden in der Folge zu geflügelten Worten. Von diesem Ruf «aufgeweckt», stellte sich auch die Belletristik in den Dienst der Heimatbewegung, wodurch die «rätoromanische Renaissance» eine literarische Dimension erhielt und die Literatur ihrerseits eine «Renaissance» erlebte: «Dichter gehörten mit den Journalisten zu den bedeutenden Anregern eines romanischen Nationalbewusstseins»,⁶⁷ schreibt Robert Billigmeier. Diese frühen Schriftsteller hätten die Basis zu dem gelegt, was später die «literarische Renaissance» des Bündnerromanischen werden sollte.

Die Produktion «nationaler Literatur» in Romanischbünden wurde also zunächst von den Lyrikern, später auch von Prosaschriftstellern und Autoren patriotischer Festspiele angeregt.⁶⁸ Dank der neuen Publikationsmöglichkeiten in Zeitschriften und Jahreskalendern konnten ihre literarischen Arbeiten einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.⁶⁹ Wesentlicher Bestandteil der neuen bündnerromanischen Literatur waren die bündnerromanischen Sprachmythen,⁷⁰ die den Diskurs der Heimatbewegung seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmten. Im Sinne der damals aktuellen Heimat-, Bauern- und Mundartideologien wurde die Muttersprache eng mit der traditionsreichen Volkskultur der Sprecher, mit deren Heimat, Ahnen und deren Glauben verbunden. Gleichzeitig wurde stetig mahnend auf die Gefährdung der Sprache hingewiesen.⁷¹ Zu den essenziellen literarischen Themen und Motiven gehörten deshalb die Liebe zur

63 Siehe dazu Kapitel II 2.2.

64 Auch Giachen Caspar Muoth (s. HLS). In den ASR 3 gibt Muoth selbst das Kürzel J. C. an.

65 Neben anderen Sprach- und Vaterlandsgedichten, u. a. von Simeon Caratsch («Il Linguach Romauntsch»), Giovannes Mathis («La Vusch ladina d'nossas alps!»), Anton Tuor («A noss babuns») und Jon Pitschen Voneschen («Partenza»). (Vgl. ASR 2, 1887, S. 343–362).

66 G. C. Muoth: Al pievel romontsch, in: ASR 2, 1887, S. 358 f.

67 Billigmeier, Rätoromanen, 1983, S. 175.

68 Vgl. LIR «Litteratura naziunala rumantscha».

69 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 101. Für die Periodika Anm. 109.

70 Vgl. ebd., S. 223–225. Coray definiert den Begriff «Sprachmythen» als Oberbegriff für kollektive Vorstellungen und Wissensbestände über die Sprache und setzt ihn den Begriffen Topoi und Sinnformeln gleich. (S. 33).

71 Vgl. ebd., S. 380. Vgl. zu den «romanischen Sprachmythen» (1886–1981) S. 223–381.

Sprache, zur «natürlichen Schönheit» der Bergwelt und zur «Einfachheit» des (berg)bäuerlichen Lebens.⁷² Solche Lobeshymnen auf die Bergbauernfreiheit, die wohlklingende Muttersprache und die erhabene Alpenwelt sollten die Verbundenheit der Bündnerromanen mit ihrer «mumma romontscha», ihrer Muttersprache, stärken, das Sprachbewusstsein fördern und die Sprache gleichzeitig «mit Prestige und positiven Attributen»⁷³ versehen. Durch seine literarische Verarbeitung wurde schliesslich auch der Mythos des einfachen, aber freien Lebens der Bündnerromanen in einer hehren Alpenwelt wesentlich gefestigt.

Zu den grössten Bewunderern der Heimat und der Muttersprache gehörten wohl die Lyriker und Prosaschriftsteller des Engadins, von denen eine Mehrheit *Randulins* waren, Auswanderer, die im Ausland ihr Einkommen fanden und wie die Schwalben («randulina») regelmässig und von Heimweh getrieben in die Heimat zurückkehrten.⁷⁴ In ihren Gedichten und Erzählungen war das Engadin oft ein idyllisches Paradies mit einer intakten Natur und Dorfgemeinschaft und nur derjenige, der zu Hause bleiben durfte, durfte sich glücklich nennen. «Auszug in die Fremde, Rückkehr ins stille Tal, bittere Sehnsucht nach der fernen Heimat, das sind die Themen, die die zahlreichen Lyriker des 19. Jahrhunderts immer wieder variieren»,⁷⁵ erklärte Reto R. Bezzola der NZZ-Leserschaft 1931. Solche Lyrik brachte während der Heimatbewegung einen Aufschwung in der bündnerromanischen Literatur und verstärkte die kollektive (ladinische) Identität zu Hause wie in der Fremde wesentlich.⁷⁶ In der Surselva fand zur selben Zeit auch die Schwabengängerei der Kinder («Schuobacheclers»), eine Form temporärer Kinderarbeit im Ausland (besonders in Schwaben), in der Literatur ihren Niederschlag.⁷⁷ Dieser «Heimatkult», der das Heimatdorf und das Heimattal als

72 Vgl. Billigmeier, Rätoromanen, 1983, S. 176.

73 Valär, Anerkennung des Rätoromanischen, S. 103, www.peiderlansel.ch, [2. 10. 2015]).

74 Wie die Schweizer waren auch die Bündner über Jahrhunderte aus ökonomischer und sozialer Notwendigkeit zur Emigration gezwungen gewesen, 1830 erfolgte eine Massenauswanderung nach Amerika und in die Städte Europas; bisweilen suchten die Auswanderer auch schlicht das Abenteuer oder das grosse Geld. Neben dem Söldnerwesen florierte im 19. Jahrhundert die Saisonarbeit der Zuckerbäcker, Händler, Sennen und Handwerker, deren finanzielle Beiträge wesentlich zur Modernisierung Graubündens beitrugen. Ab 1850 emigrierten ganze Familien nach Italien, Frankreich oder Russland und gründeten Dynastien von Cafétiers und Zuckerbäckern, die auch junge Männer aus der Heimat ausbildeten. Um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert fand (besonders in der Val Schons) eine grosse Auswanderungswelle nach Amerika statt. (Vgl. Collenberg, Istorgia Grischuna, 2003, S. 263–279; Peter Bollier: Der Bevölkerungswandel, in: HbGR 3, 2005, S. 128–132). Auch der Wegbereiter der bündnerromanischen Volksliedforschung und der neuen Engadiner Literatur, Conradin a Flugi d'Aspermont (1787–1874), war ein Randulin. (Siehe dazu Kapitel II 2.2).

75 Bezzola, NZZ, 29. 3. 1931, S. 23 f.

76 Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 198–212 und Bezzola, Litteratura, 1979, S. 379. Der Emigrantendichter («poet da l'emigrasiun») par excellence war Peider Lansel aus Sent, 1861 in Pisa geboren und mit seinen (etwa 200) Gedichten (u. a. «La cullana d'ambras», 1912) und wissenschaftlichen Beiträgen der Wortführer der Heimatbewegung um die Jahrhundertwende sowie während des Irredentismo in den 1920er-Jahren.

77 Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 198–223; Collenberg, Istorgia grischuna, 2003, S. 277 f.

einzig glücksbringende Orte zelebrierte – in der älteren Volksliteratur verliessen die Jungen ihr Dorf und Tal noch leichteren Herzens –, wurde schliesslich zu einer starken «mentalen und sentimental Stütze»⁷⁸ der Heimatbewegung. Es war, so schreibt Adolf Collenberg, gewissermassen eine lokale Identitätssuche im Angesicht nationaler Gemeinschaftskonstruktion.⁷⁹

Zahlreiche Dichter⁸⁰ schufen nun – auf Anregung wie aus eigenem Antrieb – auch heimatverklärende Gedichte und Übersetzungen in bündnerromanischer Sprache für die Chorbewegung und ihr Verlangen nach *chanzuns rumantschas*. Die erwachte Begeisterung für den mehrstimmigen Chorgesang in deutscher Sprache hatte das Singen (von Volksliedern) in der Muttersprache zunehmend in den Hintergrund gerückt,⁸¹ und unermüdlich rief Hans Erni darum Exponenten der «literarischen Renaissance» (wie Giacun Hasper Muoth) auf, sich für die Chorbewegung und die *chanzun rumantscha* einzusetzen. «Nirgends sind Poesie und Lied so voneinander abhängig wie in Romanischbünden», meinte Hans Erni, «nirgends sonst müssen der Dichter und der Komponist Hand in Hand arbeiten, um Lieder für das Volk zu schreiben.»⁸² Und die Chöre erfüllten dabei ihre «wahre Pflicht», ihre «Mission», in der Pflege dieses einfachen «Liedes des Volkes» in der Muttersprache.⁸³ Seine eigene mehrbändige Liedersammlung mit dem sprechenden Namen «Surselva» betrachtete Erni deshalb als mustergültiges Beispiel für eine erfolgreiche Verknüpfung und gezielte Förderung von literarischer und musikalischer Produktion.⁸⁴ Und Muoth antwortete seinerseits mit dem gereimten Aufruf «Stai si, defenda»,⁸⁵ der auch den Gesang zum Spracherhalt verpflichtete: «Dedesta tut cun tun sonor / Dil frontsch romontsch / cantau da cor!»⁸⁶

78 Collenberg, *Istorgia Grischuna*, 2003, S. 80.

79 Ebd.

80 U. a. Andrea Bezzola (1840–1897) und Guadench Barblan (1860–1916) im Engadin, Alexander Lozza (1880–1953) im Oberhalbstein, Gion Antoni Huonder (1820–1867) und Alfons Tuor (1871–1904) in der Surselva. Siehe dazu Kapitel II 2.3 und III 2.2.

81 Vgl. Billigmeier, *Rätoromanen*, 1983, S. 187.

82 Erni, *Cant romontsch*, 1933, S. 242.

83 Vgl. Erni, *Regurdonzas*, 1941, S. 41.

84 Erni, *40 onns Surselva*, 1938, S. 7.

85 Das Gedicht war auf Wunsch Ernis für die Unterlegung des Männerchorliedes «Der Sängerbund» von Johann Jakob Bähler (1806–1875) entstanden. (Vgl. Erni, *Cant romontsch*, 1933, S. 233 f.). J. J. Bähler/J. J. Sprüngli: «Der Sängerbund», 1861. (www.rism-ch.org/catalog/400101929).

86 «Erwecke es mit frohem Lied, herzlich gesungen in frontsch romontsch» (Übersetzung von Deplazes, *Die Rätoromanen*, 1991, S. 123).

2 *La libertad cantar:* Männergesang für die Freiheit und das Vaterland

2.1 Schulgesang zur Volkserziehung

Seit den Anfängen der Volks- und der privaten Schulen (Seminarier) in Graubünden im 18. Jahrhundert galt das Singen als bevorzugtes Fach neben dem Religionsunterricht. Das Schulsingen und das kirchliche Singen standen in dieser Zeit aber noch in einem engen Verhältnis, denn das Schulsingen war als Vorbereitung der Jugend auf die Teilnahme am Gottesdienst und am Kirchengesang angelegt.⁸⁷ Die Schulgesangsliteratur war deshalb vorwiegend religiösen Inhalts; bevorzugt wurden Psalmen und geistliche Lieder. Von dieser religiösen Dominanz löste sich die Musikpädagogik, ausgehend von den bürgerlich-aufklärerischen Bestrebungen zur sittlichen Erziehung des Volkes und des Kindes, dann im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Das Singen wurde nun als musikalische Selbstverwirklichung des bürgerlichen Menschen, die dem demokratischen Gleichheitsideal am nächsten kam, verstanden.⁸⁸

Die in Zeitschriften formulierten Klagen über den Schul- und Kirchengesang in Graubünden, insbesondere über unfähige Schulmeister, unverständliche Lehrmittel, «nachplappernde» Kinder und das «wüste Geschrey und Gebrülle» der singenden Kirchgemeinde gaben schliesslich Anlass, die Methoden und Lehrmittel zu überdenken. Basierend auf Hans Georg Nägelis und Johann Heinrich Pestalozzis musikpädagogischen und volkserzieherischen Ansätzen, ihrer Idee der «Menschheitsveredelung» durch den volkstümlichen (Chor-)Gesang, wurde der Schulgesang (auch auf dem Land) gleichfalls zum Verbindungsmoment von geistlich-kirchlichem und weltlich-patriotischem Volksgesang. In Romanischbünden dauerte die Einrichtung einer flächendeckenden, obligatorischen Volksbildung mit einem Schulgesang in der Muttersprache allerdings bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Erst nach 1848 beziehungsweise 1853 wurden die Gemeinden gezwungen, für geeignete Schulhäuser, Lehrpersonen und Lehrmittel, also auch für Schulgesangbücher in bündnerromanischer Sprache zu sorgen. Durch das Schulobligatorium erhielt schliesslich jedes Kind ein Minimum an musikalischer Ausbildung – und doch blieb der Schulgesang in der Muttersprache noch sehr lange Zeit vom persönlichen Engagement einzelner aufgeklärter Geistlicher und Schulmeister, von Mattli Conrad, Andreas Rosius a Porta oder Martin a Planta, später auch von Florian Barblan und Gion Antoni Bühler, abhängig.

87 Cherbuliez, Quellen und Materialien, 1937, 1937, S. 89.

88 Dietschy, Schulkind und Musik, 1983, S. 23.

Volkserziehung mit «Schweizerliedern»

1761 gründeten der Theologe Martin a Planta (1727–1777) aus Susch und der deutsche Theologe Johann Peter Neseemann (1724–1802) in der Freiherrschaft Haldenstein ihr «Seminarium» für die Erziehung wohlhabender Zöglinge nach den Prinzipien der Helvetischen Gesellschaft und der deutschen Philanthropen: «Die Hauptsache des Seminarii ist, junge Leute erstlich zum Christentum zu bilden, hernach zu dem politischen, ökonomischen, Militär- und Kaufmannsberufe vorzubereiten»,⁸⁹ lautete der Gründungszweck.⁹⁰ Auch der Jurist, Diplomat, Aufklärer und Philanthrop Ulysses von Salis-Marschlins (1728–1800), der 1772 die Helvetische Gesellschaft präsidierte und zu den Schlüsselfiguren der Aufklärung in Graubünden⁹¹ gehörte, war davon überzeugt, dass die höhere Bildung und moralische Erziehung der Jugend Voraussetzung für eine fruchtbare Entwicklung des Freistaates der Drei Bünde war.⁹²

Als Mitglieder der Helvetischen Gesellschaft bemühten sich Martin Planta und Ulysses von Salis ebenso, mittels patriotischer (Volks-)Lieder ein schweizerisches Nationalbewusstsein in der Bevölkerung zu verankern.⁹³ Planta präsentierte deshalb 1766 in Schinznach der Gesellschaft seine «Gedanken über die Verbesserung der Denkungsart des gemeinen Volkes durch Lieder».⁹⁴ Die führenden Vertreter der Helvetischen Gesellschaft, Johann Jakob Bodmer und Philippe-Sirice Bridel, unterstützten anschliessend Plantas Vorhaben, mit Liedern, welche die Heldentaten der Vorväter in einfachen Worten zu bekannten Melodien rühmten, im Volk eine «tugendhafte Gesinnung und edle Denkart»⁹⁵ zu wecken. Bodmers Schüler, Johann Caspar Lavater (1741–1801), liess sich schliesslich von Plantas Arbeit inspirieren und stellte der Gesellschaft 1767 seine eigenen Loblieder auf

89 M. Planta, zit. nach Hartmann, Martin Planta, 1953, S. 310.

90 Schon 1751 befasste sich Planta mit der Errichtung einer «Gemeinnützigung Erziehungsanstalt» in Graubünden nach dem Modell der pietistischen Schulanstalten von Halle und dem Vorbild der englischen Privatschulen, deren Schulreform er in London kennengelernt hatte. Aus einem alten Adelsgeschlecht stammend, hatte Planta am Collegium Carolinum in Zürich studiert und in Erlangen sowie in London als Privatlehrer gearbeitet. Nach der Bekanntmachung mit Neseemann kehrte er 1753 nach Graubünden zurück und lernte die «Bedürfnisse» der Bevölkerung kennen, die er anschliessend in Studien und Vorträgen darstellte. (Vgl. Hartmann, Martin Planta, 1953, S. 307).

91 Dazu gehörte ebenso der Staatsmann, Offizier und Lyriker Johann Gaudenz von Salis-Seewis (1762–1834).

92 Nach Plantas Tod übernahm U. von Salis-Marschlins die Leitung des nun philanthropischen Seminars in seinem Schloss in Marschlins (bei Landquart). Bis zu seiner Schliessung 1777 wurden hier insgesamt 320 Männer aus dem In- und Ausland ausgebildet, von denen später beinahe ein Zehntel in höheren Posten der Helvetischen Republik amtierten und mehrere auch als «Neuschöpfer» des Kantons Graubündens (1803) hervortraten. (Vgl. Hartmann, Martin Planta, 1953, S. 311. Vgl. zu den Lehrern des Seminariums Hartmann, Schulanstalten, 1955, S. 153–177).

93 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 32.

94 In: Verhandlungen der Helvetischen Gesellschaft in Schinznach, 1766, S. 83.

95 Ebd.

die Eidgenossenschaft und deren Vorväter und Einrichtungen, seine historisch-patriotischen «Schweizerlieder» vor.⁹⁶

Die Helvetische Gesellschaft nahm diese «Schweizerlieder» mit Begeisterung auf und so taten es auch andere Gesellschaften, die durch eine Rezension von Albrecht von Haller in den *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen* davon erfahren hatten.⁹⁷ Um die «glückselige[n] Folgen heldenmüthiger Siege unserer grossmüthigen Vorväter»⁹⁸ besser nachempfinden zu können, schrieb der Pfarrer Johannes Schmidlin (1722–1772) aus Wetzikon im Anschluss passende Melodien.⁹⁹ 1775 erschienen sie (posthum) mit den dreistimmigen Sätzen (und beziffertem Bass) seines Schülers Johann Heinrich Egli (1742–1810) und wurden mehrmals aufgelegt.¹⁰⁰ Sie markieren den Beginn des weltlich-volkstümlichen Singens in der Schweiz.¹⁰¹

Einen Nachahmer fanden die «Schweizerlieder» in den «Bündnerliedern»¹⁰² von Baron Rudolf von Salis-Haldenstein (1750–1781), der hier die Geschichte Bündens und die Heldentaten der Bündner Freiherren (vorwiegend von Salis) in Verse fasste und durch den Reformpädagogen und Spinnereibesitzer Konrad Greuter (1741–1816), der in Chur eine Schule und eine Singschule betrieb, vertonen liess. Auch der Einsatz von mutigen «Weibern» im Engadin und im Lugnezertal im ständigen Kampf für die Freiheit findet hier Erwähnung. 1785 erschienen diese «einfachen», die «reine Vaterlandsliebe» erweckenden, dreistimmigen «Bündnerlieder mit Melodien» (ebenfalls mit bezifferter Basstimme) in Chur im Druck.

Mattli Conrads musikpädagogisches und sprachpolitisches Engagement

Ein grosser Anhänger dieser «Schweizerlieder» von Lavater – sicher auch der «Bündnerlieder» von Rudolf von Salis – sowie des aufklärerischen Patriotismus helvetischer Prägung und des Rousseauschen «Contrat social» war der Pfarrer Mattli (Matthias) Conrad jun. (1745–1832) aus Andeer im Schamsertal. Von diesem anscheinend lebensklugen, musikalisch und pädagogisch erfahrenen Mann und seiner Übersetzung der «Schweizerlieder» ins surselvische Idiom berichtete der *Helvetische Kalender* 1790:

«O den solltet Ihr kennen, sagten die andern alle, und erhoben ein lautes Lob von diesem Manne, sie zeigten uns Lavaters Schweizerlieder von ihm in die romansche Sprache übersetzt und einige selbstverfertigte sehr empfindungsvolle Gedichte. Mattli Conrad ist der Name dieses Geistlichen. In einem stillen Thale der Alpen lehrt er

96 Lavater, Schweizerlieder, 1767.

97 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 32.

98 J. Schmidlin: Vorbericht des Komponisten, in: J. H. Egli/J. C. Lavater/Ders.: Schweizerlieder, Zürich 41796–98.

99 J. Schmidlin/J. C. Lavater: Schweizerlieder mit Melodien, Bern 1769.

100 J. H. Egli/J. C. Lavater/J. Schmidlin: Schweizerlieder mit Melodien, neue, vermehrte Auflage, Zürich 1775, 31786, 41796–98.

101 Vgl. Im Hof, Helvetische Gesellschaft, 1983, S. 203.

102 1781 erschien in Chur sein «Versuch bündnerischer Lieder» in drei Bänden. Die Ausgabe von 1785 sollte dazu, gemäss Vorbericht, eine Ergänzung sein. (Vgl. R. von Salis/K. Greuter (Hg.): Bündnerlieder mit Melodien, Chur 1785, S. 2).

seine Pfarrkinder ächte Lebensweisheit, Gesang und unschuldige Freude, und ist dafür als Vater geliebt.»¹⁰³

Mattli Conrad hatte ebenfalls am Carolinum in Zürich studiert und 1767 die Pfarrstelle in Andeer erhalten, wo er sich – als «Amatur d'ilg Clavier» – gleich um eine Kirchenorgel bemühte, deren Aufbau er jedoch nicht mehr erlebte. In Andeer richtete er überdies eine Privatschule ein und war ebenso in Chur als Hauslehrer tätig; möglicherweise schloss er hier mit Ulysses von Salis Bekanntschaft.¹⁰⁴ Eine Reise nach Halle inspirierte ihn dann zur Abfassung einer bündnerromanischen Grammatik, ein Projekt, das ihn über Jahre beschäftigte. Aufgrund seiner öffentlichen Sympathie für die Ideen der Französischen Revolution wurde er 1799 als Geisel nach Innsbruck und Graz deportiert. Hier traf er auf den Gelehrten Placi(dus) a Spescha (1752–1833) aus Disentis, der sich mit der Herkunft der bündnerromanischen Sprache beschäftigte und mit dessen Hilfe Conrad seine bündnerromanische Grammatik verfasste.¹⁰⁵ Auch Wilhelm Humboldt zeigte 1803 grosses Interesse an Conrads linguistischen Arbeiten.

Bezeichnend für Mattli Conrads umfassenden sozialen, sprachlichen und pädagogischen Einsatz sind seine «Novas Canzuns Spiritualas» von 1784,¹⁰⁶ ein Kirchengesangbuch «für das öffentliche Wohl des Vaterlandes und die Erbauung des bündnerromanischen Volkes».¹⁰⁷ Hier manifestieren sich sowohl theologische, (musik)pädagogische, volksaufklärerische wie erste sprachpolitische Ansätze und Zielsetzungen – eine Mischung, die das Gesangbuch zu einem Unikum unter den Kirchengesang-, Lehr- und privaten Erbauungsbüchern der Zeit macht. Dem Leser seiner «Novas Canzuns Spiritualas» setzte Conrad als Allererstes eine Liste mit den vier Pflichten des «wahren Patrioten»¹⁰⁸ vor, die er in einem Vers zusammenfasste: «Ein wahrer guter Patriot, der liebt sein Vaterland. / Er zieht es seinem privaten Wohlergehen vor. / Es zu beglückwünschen setzt er sein ganzes Können ein. / Und preist es vor Gott mit ganzem Herzen.»¹⁰⁹ Anschliessend spricht Conrad vom Antrieb für die Herstellung dieses Kirchengesangbuches, von seiner persönlichen «Freude am Gesang und an der Poesie» und vom Mangel an «bündnerromanischen Musikbüchern» für den Gottesdienst. Curdin (Conra-

103 Helvetischer Kalender, 1790, S. 40, zit. nach Conrad, Ser Mattli Conrad, 1931, S. 271 f. (Anm. 1).

104 Vgl. ebd., S. 264–268.

105 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 52 f. 1820 erschien seine «Praktische Deutsch-Romanische Grammatik», 1823 und 1828 das zweibändige «Taschenwörterbuch der Romanisch-Deutschen Sprache».

106 Die zweite Auflage erschien 1825 als «Canzuns spiritualas cun melodias» in St. Gallen bei Zollikofer et Züblin.

107 Conrad, Novas Canzuns Spiritualas, 1784, Vorwort

108 «Wahre Mitbürger müssen immer eine herzliche Liebe für ihr Vaterland haben [...] Wahre Patrioten dürfen nie nur auf ihr eigenes Interesse schauen, sondern das allgemeine Wohl des Vaterlandes ihren persönlichen Vorteilen vorziehen [...] Jedes Kind des Vaterlandes, sei es Herrscher, Lehrer, Herr, Bauer, reich oder arm muss, so gut es geht, das Seine zum allgemeinen Wohl beitragen [...] Die Pflicht eines wahren Patrioten ist auch: die brennendsten und andächtigsten Gebete für das Glück des Vaterlandes zu tun.» (Conrad, Novas Canzuns Spiritualas, 1784, Vorwort).

109 Ebd.

din) Riolas «Musica Spirituala da l’Olma» und seine «Canzuns da Dumengias»¹¹⁰ hätten wohl guten Dienst getan, aber die Schwierigkeiten mit den Melodiehinweisen nicht gelöst:

«Es ist schon wahr, dass einige Lieder von Herrn Pfarrer Curdin Riola, die schön und nützlich sind, noch gesungen werden; aber wie kann das richtig geschehen ohne Noten? Und wenn sie jemand nach den dort zitierten Melodien singen will, muss er ja diese Bücher besitzen und hat folglich doppelte Kosten zu tragen.»¹¹¹

Nach den Genfer Psalmen von Johann Grass (1683)¹¹² waren Conrads «Novas Canzuns Spiritualas» also (erst) das zweite Gesangbuch für die Sur- und Sutselva, das auch die Noten zu den Liedern enthielt. Hier finden sich insgesamt 123 mehrstimmige und einstimmige Lieder sowie «Soli» (mit beziffertem Bass) von Johann Heinrich Egli, Johann Caspar Bachofen und Johannes Schmidlin zu Gedichten von Johann Caspar Lavater (aus den «Schweizerliedern»), Christian Fürchtegott Gellert und weiteren Autoren. Conrad hatte die Liedtexte übersetzt oder durch eigene Gedichte ersetzt.¹¹³ Als Korrektor der Lieder, die Conrad mit einer einzigen Eigenkomposition ergänzte, beauftragte er den Organisten Ludwig Christ¹¹⁴ in Chur.

Conrad wies in seinem Vorwort auch auf die Schrift «Ueber die Verbesserung der Schulen in Bündten»¹¹⁵ des aufgeklärten Oberengadiner Pfarrers Heinrich (Andri) Bansi (1754–1835) hin, die er 1772/73 im Organ *Der Sammler* der Ökonomischen Gesellschaft von Graubünden gelesen und die ihn schliesslich zu seiner Arbeit inspiriert hatte.¹¹⁶ Solche Kritik und Verbesserungsvorschläge waren gegen Ende des 18. Jahrhunderts vermehrt im *Sammler* oder im *Bündnerischen Monatsblatt* zu lesen.¹¹⁷ Angeregt durch die Seminarien in Haldenstein/

110 Siehe dazu Kapitel I 2.1.1 und 2.1.2.

111 Conrad, *Novas Canzuns Spiritualas*, 1784, Vorwort.

112 Siehe dazu Kapitel I 2.1.1.

113 Vgl. Schreich-Stuppan, *Istorgia dal chant*, 2003, S. 116–118. Conrads Eigenkomposition befindet sich auf S. 264–266. In der zweiten Auflage werden die 14 Soli durch sechs mehrstimmige Lieder von Julius Risch und Florin Cadonau ersetzt.

114 Ludwig Christ besorgte Gesangbücher (aus Zürich) für die Singgesellschaften und Schulen von Chur. (Vgl. Cherbuliez, *Musikpflege*, 1931, S. 101).

115 Bansi, *Verbesserung der Schulen*, 1782/1783.

116 Vgl. Cherbuliez, *Musikpflege*, 1931, S. 81–84. H. Bansi aus Chamuesch berichtete von 1779–1811 für den *Sammler* über die sozioökonomischen und -kulturellen Zustände in Graubünden. Daneben sind auch kulturgeschichtliche Fragmente mit Bemerkungen über die «Nationalneigung (der Engadiner)» für den Tanz und die Musik überliefert.

117 U. a. wurde Kritik an der Dauer des Unterrichts, an der Qualität der Lehrperson und des Schulzimmers, am Unterrichtsmittel, an der fehlenden Aufsicht und der schlechten Besoldung der Lehrperson geübt. Die Vertreter der ökonomisch-patriotischen Bewegung, die sich der Verbesserung der Landwirtschaft widmeten, forderten die allgemeine Ausbildung der Landbevölkerung, die mehrheitlich Bündnerromanisch sprach, aber ausschliesslich in deutscher Sprache. An der Standesversammlung der Bünde beschlossen die Patrioten 1794 die allgemeine Volksbildung und legten einen ersten Schulreformentwurf vor. Das Bündnerromanische wurde hier als Hindernis für den ökonomischen Fortschritt erklärt. (Vgl. Marti-Müller, *Bündner Volksschule*, 2007, S. 14). Im Hinblick auf die Situation im Engadin äusserte sich auch H. Bansi im *Helvetischen Volksfreund* dazu: «Am meisten steht der sittlich ökonomischen Verbesserung

Marschlins, Reichenau und Ftan¹¹⁸ sowie durch die nationale Schule in Jenins¹¹⁹ begannen diese Gesellschaften schliesslich, sich für die Einrichtung allgemeiner, obligatorischer Landschulen¹²⁰ einzusetzen. Als Mitglied der Asketischen Gesellschaft von Zürich kämpfte auch Conrad öffentlich für bessere ökonomische Verhältnisse der Prädikanten und Schulmeister.¹²¹

Nun sprach Heinrich Bansi in seinem Bericht sowohl über die allgemeine (desaströse) Situation der Schule als auch darüber, dass «Lieder und Gesänge den wirksamsten Einfluss auf die Denkensart des Volks» besässen, dass aber gleichzeitig ein Mangel an geeigneten Kirchen- und Schulliedern herrsche, weshalb die Kinder nur «nachplapperten»:

«Unsere Schul- und Kinderlieder sind eben so fehlerhaft als unsere Schul- und Lehrbücher. [...] Wir haben manche Liedersammlung, worinnen viel Nützlichendes und Gutes enthalten ist: aber auch ist nicht zu leugnen, dass in vielen bei unsern Schulen eingeführten Liedern viel unverständliches Zeug gelesen, gelernet und gesungen werden. [...] Daher das Gefühllose bei unserm Kirchengesang, das kaltsinnige, das unverständliche Plappern unserer Kinder, und nicht Kinder mehr; bei jedem Gebet.»¹²²

Aus dem reformierten Oberengadin berichtete Bansi über die differierende Unterrichtspraxis der «Singmeister» in den Schulen:

«Einige gehen ihre Gesänge nach der Reihe durch, und lassen es dabei gelten. Andere sind genauer, der Singmeister lässt die Noten erklären, verhört einzeln nach dem Takte, die Fehler werden angemerkt, und einige übernehmen bei Hause sich in ihrer Lektion zu üben.»¹²³

Auch Mattli Conrad beklagte sich über das Amt dieses «Singmeisters», der üblicherweise gleichzeitig als Schulmeister, Organist und Vorsänger in der Kirche amten musste. In seinem Schülerlied «Canzun per un scular suenter la scola» (Lied für einen Schüler nach der Schule) heisst es: «Oh dass doch jede Gemeinde qualifizierte Schulmeister auswählte. – Aber wo findet man diese? Gebt ihnen einen

dieser Gegenden die Sprache des Volkes, das Ladin, entgegen ... Es wäre ein Meisterwerk der Regierung, wenn sie die deutsche Sprache im Engadin allgemein machen würde ... Und das zweckmässigste Mittel zu dieser Einführung ist unstreitig kein anderes als die Organisation deutscher Schulen im Engadin.» (Zit. nach Cavigelli, Mattli Conrad, 1970, S. 326).

118 1793 öffnete der Pfarrer Andreas Rosius a Porta (1754–1836), ein ehemaliger Zögling in Marschlins, seine Bildungsanstalt für wohlhabende Kinder nach dem Vorbild des Philanthropins. Bis 1801 unterrichtete er trotz des Franzoseneinmarsches. (Vgl. Marti-Müller, Bündner Volksschule, 2007, S. 43, und Werner Ott: Schülerrepublik im Schloss Reichenau, Chur 2018.).

119 1786 gründete der ehemalige Schüler von Planta und Nesemann, Johann Baptista von Tschanner, eine Privatakademie in seinem Haus in Jenins. Hier wurden die wohlhabenden Männer in vaterländischem Geist erzogen und in Geschichte, Geografie, Verfassung und Gesetzgebung unterrichtet. Aus dieser Schule entstand 1793 das Seminarium in Reichenau, wo auch Heinrich Zschokke unterrichtete. (Vgl. Marti-Müller, Bündner Volksschule, 2007, S. 42 f.).

120 1783 wurden in Ilanz und Thusis (neben Chur und Valendas) ganzjährige Volks- beziehungsweise Landschulen eingerichtet. (Vgl. A. Collenberg, in: LQ 16. 11. 2016).

121 M. Conrad: Beantwortung der Einführung in die Pfrundverbesserung, in einem Gespräche dargestellt, 1790.

122 H. Bansi, in: Der Sammler, 1783, S. 60–68.

123 H. Bansi, ebd., S. 378–384.

ausreichenden und angemessenen Lohn, dann bekommt ihr sie schnell!»¹²⁴ Damit rügte Conrad sowohl die Eltern, denen die Bildung ihrer Kinder anscheinend nichts wert war, als auch die Gemeinden, die ihre Mittel nicht für die Schulbildung einsetzten.¹²⁵

Für eine solche Schulbildung und Volkserziehung in der Muttersprache engagierte sich Mattli Conrad schliesslich mit aller Kraft.¹²⁶ Er tat dies entgegen der (öffentlichen) Meinung, dass das Bündnerromanische ein Hindernis für den ökonomischen Fortschritt darstelle¹²⁷ und obwohl die sprachliche, konfessionelle und regionale Vielfalt im Kanton sowie die Gemeindeautonomie und die Armut vieler Berggemeinden die Einrichtung einer allgemeinen Volksschule naturgemäss beträchtlich erschwerten. Als Mitglied der Ökonomischen Gesellschaft von Graubünden präsentierte Conrad 1808 im *Neuen Sammler* seine Vorschläge zur Verbesserung der sozialen Frage und nahm Stellung zur Frage, ob das Bündnerromanische verdrängt und durch die deutsche Sprache ersetzt werden sollte, wofür er insbesondere ökonomische und gesellschaftliche Argumente ins Feld führte. Dagegen sprächen allerdings, so Conrad, der Widerstand der Gemeinden Romanischbündens und der Vorteil der Mehrsprachigkeit. Deshalb plädierte er für den Erhalt und die Pflege der Sprache: «Nach meiner Ansicht wäre es besser, die Romansche Sprache bezubehalten, aber auch sie zu cultivieren, wozu es aber Unterstützung erfordert [...]»¹²⁸

Die Haltung der liberalen Patrioten und Gesellschaften zur «archaischen» bündnerromanischen (Bauern-)Sprache und Kultur mit geringem Prestige¹²⁹ förderte derweil auch in der bündnerromanischen Bevölkerung ein Minderwertigkeitsgefühl, das sich bald in Gleichgültigkeit und Ablehnung der Muttersprache verwandelte und den Boden für die Germanisierung legte.¹³⁰ Überdies weckte es den Widerstand der Bevölkerung gegen jegliche Neuerungen – eine Haltung, die

124 M. Conrad, zit. nach Conrad, Ser Mattli Conrad, 1931, S. 270.

125 Seit Ende des 17. Jahrhunderts besass jede grössere (und manche kleinere) Gemeinde eine katholische beziehungsweise evangelische Dorfschule, die allerdings den Namen «Volksschule» nicht verdiente, da sie weder obligatorisch noch allen zugänglich war – für den Bauern- oder Soldatenberuf war die Schulbildung ohnehin keine Voraussetzung. Üblich war also der religiöse (und auch musikalische) Unterricht durch den Gemeindepfarrer oder durch die Eltern, während die Wohlhabenden sich Privatlehrer hielten oder ihre Söhne in Schweizer Institute und (später) in die philanthropischen Seminarier Graubündens sowie in die 1804 eingerichteten Kantonsschulen schickten. (Vgl. Marti-Müller, Bündner Volksschule, 2007, S. 14 f. und Collenberg, Istorgia grischuna, 2003, S. 245 f.).

126 Später ebenso der Pädagoge Otto Carisch aus Sarn (1789–1858) und der Disentiser Pater Baseli Carigiet (1811–1883). Angeregt durch die «Anleitung zur Verbesserung der Landschulen im Kanton Graubünden» von 1813 gründete Carisch einen evangelischen Schulverein zu diesem Zweck. Zusammen mit dem 1832 eingerichteten katholischen Schulverein, der ebenso durch den Staat unterstützt wurde, trieb dieser Verein die Bewegung für eine allgemeine obligatorische und laizistische Schulbildung voran. (Vgl. Collenberg, Istorgia grischuna, 2003, S. 248 f.).

127 Siehe dazu Kapitel II 1.1.

128 Conrad, Beschreibung des Schamsertales, 1808, zit. nach Loringett, Digl Rumantsch, 1993, S. 334. Vgl. auch Conrad, Ser Mattli Conrad, 1931, S. 297 f.

129 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 81.

130 Siehe dazu Kapitel II 1.1 und 1.2.

sich so schnell nicht mehr ändern sollte.¹³¹ Im Vorwort zu seinem Wörterbuch von 1823 ereiferte sich Mattli Conrad deshalb: «Nein, nicht auslöschen, sondern kultivieren, verbessern, perfektionieren müssen wir unsere Muttersprache!»,¹³² und dies müsse durch bessere Schulverhältnisse, mit guten Schulbüchern und Wörterbüchern geschehen.¹³³ Gleichzeitig zur zweiten Ausgabe seiner «Canzuns spiritualas» publizierte Conrad deshalb 1825 für die Bündner Schulen seine eigenen «Schweizerlieder», eine Sammlung von «einfachen, ungekünstelten» Gedichten für Kinder und Jugendliche. Sie handelten von der «Sklaverei der Rhätier», von «Grausamkeiten», «Fehden» und «Prozessen» verschiedenster Freiherren und Vögte des Schamsertales, aber auch von den tapferen Männern des «grauen Bunds».¹³⁴ Conrad hatte diese Gedichte nach Studien der Geschichte seines Heimatales Schams verfasst und anschliessend einem gewissen Lehrer Zellweger in Chur zur Komposition vorgelegt. Sie erschienen unter dem Titel «Neue aus dem Altertum hergetragene Volkslieder»,¹³⁵ jedoch ohne Noten. Noch mit 81 Jahren übersetzte Conrad 1826 ein Schulbuch seines Freundes, des liberalen Volksaufklärers und Lehrers in Reichenau Heinrich Zschokke (1771–1848), ins surselvische Idiom.¹³⁶

«Canzuns de scola per la giuventetgna romanscha»

Für die musikalische Unterweisung in den Volksschulen übertrug der reformierte Pfarrer Beat Liver aus Zillis (Schams) 1837 erstmals zweistimmige, mehrheitlich religiöse und moralische Schullieder von Hans Georg Nägeli – die «ächten»¹³⁷ Kinderlieder oder «Nägeli-Lieder»¹³⁸ – ins surselvische Idiom.¹³⁹ In Chur setzten sich währenddessen aus Deutschland immigrierte Musiker und Förderer des volkstümlich-weltlichen Chorgesangs auch für die Schulmusik und

131 Vgl. Cavigelli, Mattli Conrad, 1970, S. 235–336 und Schmid, Schulmänner, 1970, S. 52–71.

132 M. Conrad: «Praktische Deutsch-Romanische Grammatik», 1823, Vorwort.

133 1831 erschien das «ABC und Namenbüchlein für die bündnerischen Volksschulen» durch den evangelischen Schulverein. 1836, 1840 und 1843 das entsprechende «Cudisch de leger en relaziun cun il nivel ABC» (übersetzt von Gion Martin Durgiai). Für die evangelischen Schulen erschien ferner 1834 die «Amprima lectura par la giuventegna da scola e'gl cantun Grischun» und für die katholischen Schulen 1840 das «Cudisch instructiv per las scolas ruralas catholicas», eine Übersetzung des «Lesebuch für die katholischen Volksschulen in Graubünden» (1837, ebenso Gion Martin Durgiai). (Vgl. Deplazes, Funtaunas 3, 1991, S. 1–8).

134 Vgl. Conrad, Volkslieder, 1825, Inhaltsverzeichnis.

135 Vgl. Conrad, Ser Mattli Conrad, 1931, S. 293.

136 M. Conrad: «Quel niev e nizeivel cudisch de scola tiers diever ad antravidament per la suenter cunaschienscha desideranta giuventengia en las ligias dils Grischuns», Chur 1826. Der Heinenberger Pfarrer Florian Walther übersetzte ebenso Heinrich Zschokkes «Das Goldmachedorf» (1820). (Vgl. ebd., S. 298 f.).

137 Dietschy, Schulkind und Musik, 1983, S. 104.

138 In den deutschschweizer Volksschulen war man in den 1820/30er-Jahren vom «Psalmensingen» zu den altersgerechten «Nägeli-Liedern» übergegangen. (U. a. H. G. Nägeli: «Chorlieder [für Kirche und Schule]», Zürich 1826, «Schulgesangbuch», Zürich 1833 und «Schulgesangbuch für die Schulen des Cantons St. Gallen», Zürich 1836).

139 «Canzuns da duas vuschs tiers igl cont elementar en scolas, componides da Hans Georg Nægeli, messas en rumonsch tras Beat Liver», Chur 1837. (Aus dem «Schulgesangbuch für die Schulen des Cantons St. Gallen», Zürich 1836). (Vgl. Maissen, Historia, 1998, S. 135).

eine angemessene Unterrichtsmethode gemäss Hans Georg Nägelis und Michael Traugott Pfeiffers «Gesangbildungslehre nach pestalozzischen Grundsätzen»¹⁴⁰ ein.¹⁴¹ Damit sollte das Kind systematisch und gezielt, aber mit kindgerechten Methoden zum musikverständigen und musikausführenden Bürger und so die Bevölkerung zum musikalischen Volk herangezogen werden.¹⁴² Der Gesangslehrer Johann Wilhelm Immler (1782–1846) hatte als Erster an der Kantonsschule in Chur diese «Gesangbildungslehre» mit den anhängten Liedern als Schulstoff eingeführt und 1827 eine eigene «Praktische Anleitung zum Singen für Lehrer und Lernende in Stadt- und Landschulen» mit dazugehörigen zweistimmigen Liedern und Kanons publiziert, die er auch auf Bündnerromanisch übersetzte.¹⁴³

Die Beurteilung des neu eingerichteten kantonalen Erziehungsrats zeigte aber noch in den 1840er-Jahren ein sehr mangelhaftes Volksschulwesen auf dem Land mit unterschiedlicher Handhabe je nach Gemeinde – ob die Kinder die Schule regelmässig besuchten, hing bis 1846 vom guten Willen der Eltern ab.¹⁴⁴ Dann erhielt allerdings der Kanton die Entscheidungsgewalt über die Schule, vereinigte die nach Konfession getrennten Schulen und erklärte in seiner kantonalen Schulordnung die Fächer christliche Doktrin, Schreiben, Lesen, Rechnen, Muttersprache und ebenso Schulgesang als obligatorisch.¹⁴⁵ Nach der Reorganisation der Bündner Volksschule 1853 erschienen sodann (bis 1938) beinahe 40 Schulgesangbücher für die Volksschule Romanischbündens, vorwiegend mit bekannten weltlichen und

140 Michael Traugott Pfeiffer/Hans Georg Nägeli: *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen: erste Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule mit drey Beylagen ein-, zwey- und dreystimmiger Gesänge*, Zürich 1810. (Vgl. dazu Cherbuliez, *Musikpädagogik*, 1944).

141 Ab 1706 setzte die Schulordnung von Chur das Singen als zweitwichtigstes Fach neben dem Religionsunterricht. 1779 galt in den Churer Stadtschulen die allgemeine Schulordnung nach dem Zürcher Vorbild mit einer integrierten Singschule, in der die Choralmusik gepflegt und ebenso neuere Literatur, u. a. die «Bündner Lieder mit Melodien» (1785) von Konrad Greuter, gesungen wurde. (Vgl. Cherbuliez, *Quellen und Materialien*, 1937, S. 73, *Musikpflege*, 1931, S. 92).

142 Dietschy, *Schulkind und Musik*, 1983, S. 155.

143 Vgl. Humm, *Die Pflege des Gesanges*, 1954, S. 328 f.

144 In den katholischen wie (wenn auch weniger) in den evangelischen Gemeinden fehlten geeignete Lehrmittel und ausgebildete Lehrpersonen, ebenso Schulhäuser, Schulfonds und -gremien; auch die Schulzeit variierte zwischen 8 und 28 Wochen. Bis 1840 waren ebenso die zentralen Fragen zur Verwaltung der Schule, zu den Zielen und den Inhalten der Schulbildung nicht geklärt. 1848 erhielten dann alle Schweizer Kantone die alleinige Entscheidungsgewalt über das Schulwesen, 1853 wurde die moderne Bündner Volksschule reorganisiert. (Vgl. Collenberg, *Istorgia grischuna*, 2003, S. 247 und Marti-Müller, *Bündner Volksschule*, 2007, S. 11–52).

145 Dies stellte die Gemeindeschulen Romanischbündens vor die Schwierigkeit, Lehrmittel in bündnerromanischer Sprache wie auch darin ausgebildete Lehrpersonen suchen zu müssen. Bis 1880/90 gelang dies nur mit privater und kirchlicher Unterstützung, da dem Kanton die Mittel und Kompetenzen fehlten. Trotz kantonalen Schulgesetze (1846 und 1859) und einer verstärkten Aufsicht kantonalen Behörden über die neuen Schulbehörden besaßen die Gemeinden also weiterhin eine grosse Entscheidungsfreiheit im Umgang mit dem Lehrstoff und der Unterrichtssprache. Und weil die bündnerromanische Sprache noch immer als Hindernis für die gesellschaftliche Mobilität und den allgemeinen Fortschritt galt, wurde der Unterricht in deutscher Sprache in vielen Gemeindeschulen obligatorisch. (Vgl. Collenberg, *Istorgia grischuna*, 2003, S. 249, Billigmeier, *Rätoromanen*, 1983, S. 150 und 156 sowie Kapitel II 1.2).

geistlichen Liedern aus der Deutschschweiz zu übersetzten Texten, aber auch mit neukomponierten Liedern.¹⁴⁶

Als Erster publizierte Gion Antoni Bühler 1857 seine 30 selbstkomponierten, zweistimmigen Schullieder «Canzuns de scola per la giuventetgna romantscha» nach musikpädagogischen Prinzipien und mit Texten in seiner Einheitssprache «romontsch fusionau», ein Jahr später erschienen sie auch in deutscher Sprache.¹⁴⁷ Es waren dies 12 «möglichst leichte Lieder», die Bühler «absichtlich nur in einer Tonart und Taktart» geschrieben hatte und in denen er nach und nach die verschiedenen «Notengattungen» und Intervalle einführte. Allerdings bedurften auch diese «mannigfacher Vorübungen, wenn sie gehörig gesungen werden soll[t] en». Die übrigen 18 Lieder stehen in den «üblichen Takt- und Tonarten», wobei Bühler anmerkte, man solle zunächst diejenigen Lieder ohne «Ausweichungen», also Modulationen, üben.¹⁴⁸

1863 übersetzte und publizierte dann der Pfarrer Gian Battista Tramêr (1812–1893) aus Tschier (im Münstertal), ein «Freund der Schule, der Kinder und der Lehrer»¹⁴⁹ und Förderer des *chant rumantsch*, zusammen mit Florian Barblan (1834–1896), dem Vater Otto Barblans und Lehrer in S-chanf, 13 dreistimmige «Chanzuns romauntschas»¹⁵⁰ für die Engadiner Oberstufenklassen. Hier finden sich Lieder und Sätze von Joseph Haydn, Franz Schubert, Conradin Kreutzer (1780–1849) und Johann Anton Held aus Zizers (1813–1888) sowie bekannte Volksliedmelodien (auch aus Irland). Wie Johann Anton Held in seiner Einleitung bemerkte, waren hier einige der Melodien aus dem deutschsprachigen Schulgesang übernommen worden, weil sie überall viel und gern gesungen wurden. Die Herausgeber wünschten sich deshalb, dass auch die Kinder bündnerromanischer Sprache sie singen mögen, auf dass sie ihnen «den Geist erheiterten». Florian Barblan benutzte Tramêrs Liedtexte ebenso für sein Schulgesangbuch «Vuschs della Patria»¹⁵¹ (1886), dessen dreistimmige Lieder von unterschiedlichen, besonders in der Chorkultur bekannten Komponisten wie Friedrich Silcher (1789–1860), Michael Haydn (1737–1806), Hans Huber (1842–1921) und Ignaz Heim (1818–1880) stammten. Einige Lieder von Florian Barblan und Gian Battista Tramêr erschienen später im Schul- und Familien-Liederbuch «Chanzumettas romauntschas»¹⁵² mit

146 Ferner erschienen kantonale Lehrmittel in allen Sprachen, u. a. die Schulbücher von I. T. Scherr, übersetzt durch J. M. Camenisch und 1857/1859 in den drei Hauptidiomen publiziert sowie die vier Bücher von G. Eberhard, übersetzt von G. A. Bühler (1865) und G. H. Muoth (1878). (Vgl. G. Deplazes, *Funtaunas* 3, 1990, S. 10–12 und *Cherbuliez, Quellen und Materialien*, 1937, S. 179 sowie für die Bibliografie zu den Schul-, Jugend-, Kinderliedern in drei Kantonsprachen S. 192–195).

147 Bühler, *Canzuns de scola*, 1857; 30 zweistimmige Schullieder, 1858. (Siehe auch Kapitel II 1.2 und 2.4.3).

148 Vgl. Bühler, 30 zweistimmige Schullieder, 1858, Vorwort.

149 Camenisch, Gian B. Tramêr, 1910, S. 4.

150 Tramêr/Barblan, *Chanzuns romauntschas*, 1863.

151 Vgl. Barblan, *Vuschs della patria*, 1886, Register.

152 Jann, *Chanzumettas*, 1892.

50 «Liederchen» unterschiedlichster Herkunft – darunter auch von Gion Antoni Bühler –, herausgegeben durch den Lehrer Peter Jann aus Celerina/Schlarigna.

In der Surselva waren es insbesondere Baseli Carigiet (1811–1883) und Jon/Gion (Johann) Pitschen Voneschen, die mit Übersetzungen der Schul- und Chormusik neue Impulse¹⁵³ gaben: Baseli Carigiet übersetzte und publizierte 1878¹⁵⁴ eine Anzahl einstimmiger Lieder für die ersten Klassen der Landschulen (ohne Quellenangaben), Lehrer Jon Pitschen Voneschen gab von 1882 bis 1887 drei Faszikel mit ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern für die entsprechenden Schulstufen heraus.¹⁵⁵ Hier merkte auch der Herausgeber Emil Maggi an, dass der jahrelange Mangel an geeigneter Literatur für den Schulgesang «schädliche Folgen» gehabt habe, weshalb der Gesang in der Schule, in der Kirche und in Gemeinschaft auf einer «sehr tiefen Stufe» stehe. Der Lehrer müsse oft selbst deutschsprachige Lieder übersetzen oder die Kinder in der Originalsprache singen lassen, wodurch sie die Lieder nicht auswendig lernten und sie auch nicht ausserhalb der Schule singen würden.¹⁵⁶

Das Liederbuch von Christian Antoni Solèr (1856–1932) und Balthasar Fidel Arpagaus (1823–1896) für die Oberstufe der Surselva, das neben bekannten Melodien ebenso Lieder aus Gian Battista Tramèrs Buch im Originalidiom enthielt, sollte nun diesen Mangel aufheben, der Notsituation entgegenwirken und die Schüler der Surselva nicht zuletzt auf die «Mitschüler» des Engadins «aufmerksam machen».¹⁵⁷ Und auch Jon Pitschen Voneschens drei Liederbücher hatten zum Ziel, «das Herz des Kindes zu erheben»,¹⁵⁸ ihm Erleichterung bei der Arbeit zu bringen und so den Gesang in der Jugend wie auch zu Hause zu fördern. Dieser langwierige Einsatz zahlreicher Lehrer für einen Schulgesang in der Muttersprache fand schliesslich einen gewissen Abschluss im Schul- und Jugendgesangbuch «La rosetta»¹⁵⁹ mit 10 «originalen»¹⁶⁰ Schulliedern, die der frisch patentierte Lehrer und spätere Komponist und «Sängervater»¹⁶¹ Hans Erni eigens für seine Schüler in Trin gedichtet, vertont und 1890 herausgegeben hatte. Seine zweistimmigen, einfachen Schullieder im Volkston markieren gewissermassen den Beginn eines eigenständigen muttersprachlichen Schulgesangs in Romanischbünden.

153 Vgl. Erni, *Cant romontsch*, 1933, S. 241. (Siehe auch Kapitel II 2.3 und III 2.1.2).

154 Carigiet, *Canzuns*, 1878.

155 Voneschen, 46 *canzunettas*, 1882; *La flur alpina*, 1884; *Il pelegrin*, 1887.

156 E. Maggi merkt ebenso an, dass ebenjene Gründe und nicht die Sprache eine erfolgreiche Aufnahme von G. A. Bühlers vierstimmigen Chorliedern verhindert hätten. (Solèr/Arpagaus, *Canzuns*, 1882).

157 Ebd.

158 Voneschen, *La flur alpina*, 1884.

159 Erni, *La rosetta*, 1890. Wiederaufgelegt 1968 im Auftrag von Alfons Maissen. Die Naturlieder «La sera», «Salid alla primavera» und «Mei ora sin la prada» wurden in das Liederbuch «Grischun» (1942) aufgenommen.

160 «Hans Erni, il bab dalla canzun romontscha», Sendung für die Rätoromanen, 22. 2. 1967.

161 Pfister, *Sängervater Hans Erni*, 1962, S. 173–175.

2.2 Philologisches Interesse am «Folkslor»

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert war die «Erweckung und Verteidigung einer eigentlichen Volkskultur»,¹⁶² worunter auch die Volksliteratur und das Volkslied fiel, ein wesentliches Ziel der Heimatbewegung in Romanischbünden. Den Grundstein für die Erforschung und Sammlung dieses Volksliedes legte dabei der Engadiner Alfons (de) Flugi von Aspermont (1823–1890) mit seinen volkskundlichen Forschungsarbeiten, insbesondere mit seiner Dissertation über die Volkslieder des Engadins 1873.

Flugi hatte in Deutschland studiert und stand mit den deutschen Wissenschaftlern und Volksliedsammlern in engem Kontakt.¹⁶³ Schon in jungen Jahren begann er, Volksliteratur aus dem Engadin¹⁶⁴ zu sammeln und der Forschung zugänglich zu machen; 1861 publizierte er dann seine erste Abhandlung über das Volkslied «eines der merkwürdigsten Alpenthäler»¹⁶⁵ in der Zeitschrift *Illustrierte Schweiz*, nachdem er sie dem Dichter und Volksliedforscher Ludwig Uhland vorgelegt hatte. Für seine Dissertation «Die Volkslieder des Engadin» (1873) ergänzte Flugi diese Arbeit um einen Anhang von 12 Volksliedtexten,¹⁶⁶ die er auf Wunsch von Uhland auch ins Deutsche übersetzte und zusammen mit den Originalen publizierte.¹⁶⁷ Ebenfalls 1873 erschienen weitere 36 von ihm gesammelte Volkslieder (in der Originalsprache) in den «Romanischen Studien» von Eduard Böhmer. Sie machten Alfons Flugi in den europäischen Forscherkreisen weitherum bekannt.¹⁶⁸

Alfons Flugi wollte es dem «deutschen Sammlerfleiss» und der «deutschen Übersetzungskunst» gleichtun und die «naive und urwüchsige» Dichtkunst eines «einsamen Hochthals» in einem «dürftigen und fast verschollenen Sprachlaut» einem interessierten Kreis vorstellen. Er bezog sich dabei auf deutsche (Johann Wolfgang von Goethe und Ludwig Uhland) wie auf italienische Forscher und Sammler (Francesco dall’Ongaro und Alessandro D’Ancona).¹⁶⁹ In seiner Abhandlung gibt Flugi deshalb Auskunft über die Sprache, Topografie und Geschichte des Engadins und verweist auf die ältesten Volkslieder, deren Zeugnis er in den Schriften von Durich Chiampel¹⁷⁰ findet. Dann folgt er den Volksliedern chronologisch durch die Jahrhunderte, erläutert ihre Quellen, Typen, Formen und

162 Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 63.

163 Vgl. ebd.

164 A. Flugi: Volkssagen aus Graubünden, Chur/Leipzig 1843.

165 Flugi, Volkslieder, 1873, S. III.

166 Flugi verzeichnet nur Incipits der 12 Lieder: «Plaundscher stögl uossa», «Ad eir’ üna giuvna», «Quaist ais uossa la prüma saira», «Guardai mia marusa», «Cur cha eu spusa sun», «O chera, o bella!», «Eu am dun tschientmilli buonders», «Ai mo, la figlia dalla mulinera», «Ad eis gnieu giò la greva», «Ajo co chi boffa», «Tuotta not eu m’insömgiaiva», «Chi me ais que famaigl». (Vgl. Flugi, Volkslieder, 1873, S. 50–85).

167 Vgl. Flugi, Volkslieder, 1873, S. III f.

168 Böhmer, Romanische Studien, H. 3, 1873. (Vgl. Decurtins, Observaziuns, 1983, S. 80).

169 Vgl. Flugi, Volkslieder, 1873, S. 18. (Vgl. auch Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 63).

170 Chiampel, «Historia Raetica», ca. 1576 (gedruckt 1851) und «Un cudesch da Psalms», 1562. (Siehe dazu die Kapitel I 1.3. und 2.1.1).

Inhalte und fügt auch hie und da «charakteristische» Beispiele aus den jeweiligen Liedgruppen an.

Solche Gruppen bilden gemäss Flugi die Auswanderer-, Liebes- und Kiltlieder, die Gesellschaftslieder (Spinnstube) und Brauchtumslieder (auch zum Brauch des «Chalanda Mars»¹⁷¹), die Ereignis-, Klage- und Spottlieder, die Kinder- und Tierlieder (z. B. über die Hochzeit des Heuschrecks und der Ameise¹⁷²), die Litanen sowie die erbaulichen Lieder.¹⁷³ Vom Liedgut der Surselva habe er nur geringe Kenntnisse, schreibt Flugi, er wisse aber aus schriftlichen und mündlichen Berichten von zahlreichen Marien- und Heiligenliedern.¹⁷⁴ Bemerkenswert scheint ihm, dass viele beliebte Lieder, darunter Scherzlieder und Volksreime, nicht «einheimischen Ursprungs» sind, sondern mit den Söldnern und Emigranten aus deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Gebieten eingeführt und übertragen wurden.¹⁷⁵ Der Leser werde aber mit Sicherheit verstehen,

«[...] dass bei einer so kleinen und auswanderungslustigen Völkerschaft, auf der Grenze zweier grosser, dichterisch so entwickelter, an Volksliedern so reicher Sprachen, wie die deutsche und italienische, und in fortwährender Berührung mit beiden, mannigfache Einflüsse auch auf wirklich einheimische Erzeugnisse nicht ausbleiben konnten.»¹⁷⁶

Da die Melodien der Volkslieder Alfons Flugi grösstenteils unbekannt sind, zitiert er einen Freund, der ihm Auskunft über das Wesen und den Charakter geben konnte und dessen Ausführungen er auch bei anderen Volksliedsammlungen (aus Österreich) bestätigt findet:

«Das engadinische Volkslied hat vorwiegend wirklich eigenthümliche Melodien. Der Charakter unseres Gesanges ist eher melancholisch, gleichmässig, ohne starke Übergänge und Sprünge, aber auch ohne das lange, zitternde Aushalten der Schlussakkorde, wie bei den Italienern. Es geht durchschnittlich rasch vorwärts: [...] es wird oft zur melodischen Erzählung.»¹⁷⁷

Flugi beklagt schliesslich die spärlichen Überreste, die von einem «überfließenden Reichthum früherer Zeit» übriggeblieben seien, und erwähnt, dass auch die «grössten und gebildetsten Völker» mit diesem Umstand zu kämpfen hätten.¹⁷⁸ Er sieht nicht zuletzt, dass im Engadin die deutsche Sprache im Alltag immer mehr Überhand nimmt und keine neuen Volkslieder mehr «gedichtet» werden.

171 Vgl. Flugi, Volkslieder, 1873, S. 16–18.

172 Flugi schreibt, dass das Lied über die Hochzeit der Heuschrecke und der Ameise («il silip e la furnia») wahrscheinlich aus mittelalterlichen Quellen stamme, seither aber verschollen gewesen sei; er könne sich jedoch noch dunkel daran erinnern, es in jungen Jahren im Engadin gehört zu haben. (Vgl. Flugi, Volkslieder, 1873, S. 19 und Kapitel II 2.1.1.)

173 Vgl. ebd., S. 33–47.

174 Ebd., S. 42. (Siehe dazu Kapitel I 2.1.3 und 2.2.2).

175 Ebd., S. 31.

176 Ebd., S. 32.

177 Ebd., S. 47.

178 Flugi, Volkslieder, 1873, S. 30.

Und so hofft er auf die Rettung des «ursprünglichen Volkslebens» und dessen Erhaltung für die Nachwelt.

Exponenten der Heimatbewegung interessieren sich für das Volkslied

Alfons Flugis Aufruf zur Rettung des Volksliedes folgten im Engadin bald der Lehrer, Politiker und Dichter Florian Grand (1847–1926), der Jurist und Politiker Andrea Vital (1855–1943) und etwas später der Kaufmann und Dichter Peider Lansel (1863–1943). Auch sie gehörten zur Bildungselite Graubündens und waren als Mitglieder der Sprachorganisationen (meist von Chur aus) unermüdlich im Einsatz für die Heimatbewegung.

Grand befasste sich in seiner Dissertation mit der «Chanzun populera ladina»¹⁷⁹ von den ersten (schriftlichen und teilweise fragmentarischen) Zeugnissen bei Durich Chiampel (auch zum «Hennenkrieg» im Unterengadin 1475/76¹⁸⁰) bis in seine Zeit (1870er) und publizierte sie im Oberengadiner Idiom *Puter* 1879/80 in der Zeitung *L'Engiadinais*, deren Redaktor er war. Er folgte dabei dem Beispiel Flugis in der Art und Weise der Ordnung, Darstellung und Erörterung, unter anderem zur Herkunft und «Originalität»¹⁸¹ der Lieder, liess jedoch die einheimische Bevölkerung durch die Publikation in einer Lokalzeitung¹⁸² an seiner Forschung teilhaben. Als letztes Beispiel fügte Grand auch das (noch heute bekannte) Lied «La randulina» bei, worin eine Schwalbe ein Mädchen (mit einem Augenzwinkern) vor der Heirat warnt: «O che fast, tü randulina, / Ourasom quella mansina? / Eu sun gnü per t'avisar / Tü nu't dessast maridar. / Chi vould bella vit' as dar / Sto far sainz' as maridar, / Olila, olila, olila, faralila!»¹⁸³

Andrea Vital veröffentlichte seinerseits in vier *Annalas*¹⁸⁴ der Societad Retoromantscha insgesamt 192 Volksliedtexte, die er aufgrund ihrer formalen, inhaltlichen und linguistischen «Schönheit» oder ihres «Alters» ausgewählt hatte.¹⁸⁵ Unter den Liebesliedern findet sich auch «Gnö, gnö, quista flur» (Gnö, gnö, diese Blume),¹⁸⁶ ein Lied, das der Liedermacher Linard Bardill in den 1980er-Jahren vertonte und

179 Grand, Chanzun populera, 1879/1880. (Auch in: Chrestomathie 7, S. 299–304).

180 Grand betrachtet ein solches fragmentarisch erhaltenes Lied über den «Engadiner Winkelrieth» Bart Gualgelm von Ramuosch als «das älteste sprachliche Monument» des Engadins. Ein weiteres politisches Volkslied, das er bei Chiampel findet, thematisiert die Invasion der Bündner (Drei Bünde) in Bormio 1486. (Vgl. Grand, Chanzun populera, Nr. 21, 1879).

181 Vgl. Grand, Chanzun populera, Nr. 27, 1879, S. 2.

182 Die Lokalzeitung *L'Engiadinais* wurde 1877 bis 1881 in Pontresina gedruckt, anschliessend in St. Moritz. 1894 wurde sie zur (heute noch existierenden) deutschsprachigen Engadiner Post.

183 «Was machst du hier, du Schwalbe, / dort draussen auf dem Ast? / Ich bin hier, um dir zu sagen, / dass du nicht heiraten sollst. / Wer ein schönes Leben haben will, / darf nicht heiraten. / Olila [...]!» (Vgl. Grand, Chanzun populera, Nr. 7, 1880). Dieses Lied ist heute unter dem Titel «(Il) Randulin» auch mit den ersten beiden (originalen) Strophen und fünf von Armon Planta dazu gedichteten Strophen bekannt.

184 Vital, Chanzuns popularas ladinias, 1897, S. 159–224; 1898, S. 243–321; 1900, S. 201–280; 1903, S. 33–96.

185 Vgl. Vital, Chanzuns popularas ladinias, 1900, S. 202.

186 Ebd., 1897, S. 211.

1984 am 1. Musikfestival in Disentis vortrug.¹⁸⁷ Die letzte Serie von 40 Liedern widmete Vital dem populären Dichter Gian Battista Sandri (1740–1870) aus Samedan. Dessen Gedichte, darunter «Eu sun üna giuvnetta»¹⁸⁸ (Ich bin ein junges Mädchen), widerspiegelten die Sitten und Bräuche, die Sprache, das Denken und Fühlen des Volkes, so Vital, was die Aufnahme in seine Sammlung rechtfertige.¹⁸⁹ Auch Vital publizierte seine Arbeiten also nicht für «die Philologen», sondern für «das bündnerromanische Volk», und ausschlaggebend für eine Veröffentlichung war nicht die Herkunft und Form oder Gattung der Lieder, sondern ihre Popularität.¹⁹⁰

In der Surselva wiederum begannen der Dichter Giacun Hasper Muoth und schliesslich Caspar Decurtins (1855–1916) nach dem Vorbild der deutschen Gelehrten das Volkslied zu erforschen und zu sammeln. Wie Alfons Flugi und Andrea Vital hatten auch Decurtins und Muoth in Deutschland (bei Wilhelm Heinrich Riehl) studiert und kannte die Vertreter der deutschen Romantik sowie deren Gedankengut und (Forschungs-)Arbeiten.¹⁹¹ Muoth publizierte 1888 in der dritten Ausgabe der *Annalas* eine Anzahl weltlicher «Canzuns dil cont popular renan» (Lieder aus dem rheinischen Volksgesang), die von «unseren Alten» gesungen wurden und noch hie und da weiterlebten.¹⁹² Sein Ziel war es, diese einfachen und sanglichen Volkslieder, die einst die Gassenhauer und Pöbellieder ersetzt hatten und nun von den «künstlichen, modernen Chorliedern» verdrängt wurden, wiederzubeleben und die Jugend damit «sittsam zu unterhalten und zu erziehen».¹⁹³ In jeweils zahlreichen Strophen thematisieren diese Lieder unter anderem den Effekt des Weintrinkens, das Tabakrauchen, den Kaffeegenuss oder die Falschheit der Welt. Auch Muoth unterschied immerhin die Volkslieder von der Kunstpoesie, nahm aber beide Formen ohne Unterscheidung in seine Sammlung auf – einziges Kriterium war die Verbreitung und Verankerung in der Bevölkerung. Wie seine Engadiner Kollegen aktualisierte auch Muoth die Orthografie mit dem Hinweis, dass die Lieder «für uns und nicht für fremde Hoheiten» bestimmt waren.

Decurtins' «Rätoromanische Chrestomathie»

Caspar Decurtins hatte schon als Maturand zu Beginn der 1870er-Jahre nach dem Vorbild von Alfons Flugi ungefähr 500 Volksliedtexte aus allen Tälern Romanischbündens gesammelt und diese anschliessend der Societad Retorumantscha präsentiert.¹⁹⁴ Während Flugi in Manuskripten nach Zeugnissen des Engadiner Volksliedes suchte, legte Decurtins Wert auf die Erforschung der Volksliteratur in

187 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1 und 2.5.

188 Gemäss Flugi gehört dieses Gedicht schon zur «Kunstdichtung». (Vgl. Flugi, *Volkslieder*, 1873, S. 49).

189 Vgl. Vital, *Chanzuns popularas ladinas*, 1903, S. 3.

190 Vgl. Vital, *Chanzuns popularas ladinas*, 1897, S. 162.

191 Vgl. Valär, *Rätoromanische Heimatbewegung*, 2011, S. 63.

192 Muoth, *Cont popular renan*, 1888, S. 269.

193 Ebd.

194 Decurtins, *Canzun populara*, 1875, publ. in: *Chrestomathie* 12, 1919, S. 291–312.

ganz Romanischbünden (und im Bergell). Die bedrohte Existenz des Volksliedes und die enge Verbundenheit von Text und Melodie erforderten gemäss Decurtins eine umfassende Sammlung und Fixierung:

«Wie die textliche Überlieferung des rätoromanischen Liedes, so fallen auch die Sangesweisen immer mehr der Vergessenheit anheim. Gehören sie doch so eng zusammen, Lied und Weise, dass der Untergang des einen den Tod des anderen bedeutet. Und immer seltener werden die Frauen und Männer, die einen reichen Schatz an alten Liedern und ihren Weisen ihr eigen nennen. Darum haben wir uns daran gewagt, wie die Texte so auch die Weisen unserer Lieder zu retten.»¹⁹⁵

Decurtins entstammte einer alten katholischen, aber weltoffenen und politisch engagierten Familie: Sein Vater hatte sich in Russland zum Arzt ausbilden lassen und seine Mutter kam aus der angesehenen Familie der de Latour, aus der seit dem 17. Jahrhundert zahlreiche liberale Politiker hervorgegangen waren.¹⁹⁶ Während der Mittelschulzeit in Chur trat Decurtins der Studentenverbindung Zofingia bei und publizierte 1873 im Zentralblatt dieses Zofingervereins sein Referat über die «Sage und Volksdichtung des romanischen Oberlandes»,¹⁹⁷ das er zunächst vor der Churer Sektion gehalten hatte. Der Romanist Eduard Böhmer (1827–1906), der in dieser Zeit in der Surselva Sursilvan lernte, lobte die Publikation und publizierte sie 1876 in der Zeitschrift *Romanischen Studien*.¹⁹⁸ Decurtins studierte anschliessend Geschichtswissenschaften, Kunstgeschichte und Jurisprudenz in München (bei Riehl) und Heidelberg – er besuchte ebenso Vorlesungen von Böhmer in Strassburg – und schloss diese mit einer Dissertation über den Landrichter Nikolaus Maissen ab. 1877 wurde er zum Landammann der Cadi (der oberen Surselva) und als konservativ-katholischer Vertreter der gesamten Surselva in den Bündner Grossen Rat gewählt, 1881 schliesslich in den Nationalrat.

Neben seiner politischen und wissenschaftlichen Karriere – Decurtins wurde 1905 Professor für Kulturgeschichte an der von ihm mitbegründeten Universität von Fribourg – setzte er sich mit seiner monumentalen «Rätoromanischen Chrestomathie» (1896–1919)¹⁹⁹ nachhaltig für die bündnerromanische Sprache und Kultur ein. Diese Sammlung (gedruckter und handschriftlicher) Literatur und Volksliteratur (u. a. Volkslieder) aus Romanischbünden sollte der einheimischen und einer internationalen Leserschaft – direkt aus den Quellen – ein umfassendes Bild der Literatur und Kultur Romanischbündens bieten.²⁰⁰ Gerade im Studium

195 C. Decurtins, in: *Chrestomathie* 3, 1902, S. VII.

196 Vgl. Klinkert/Büsser, Caspar Decurtins, 1988, S. 421. (Vgl. auch Deplazes, *Die Rätoromanen*, 1991, S. 102–114).

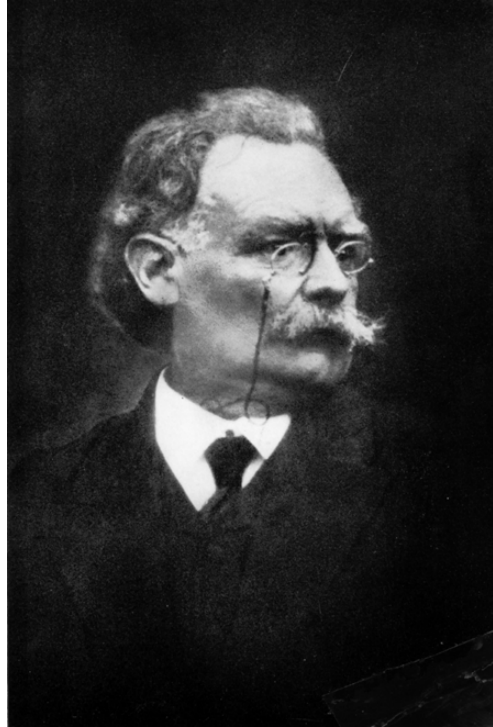
197 Decurtins, *Sage und Volksdichtung*, 1873.

198 Vgl. Valär, *Rätoromanische Heimatbewegung*, 2011, S. 55.

199 Der Faszikel des ersten Bandes erschien schon 1887 in den *Romanischen Studien*. Bis zum Tod von C. Decurtins erschienen insgesamt 11 Bände, zwei weitere besorgten seine Frau und der Bischof Cr. Caminada aus dem Nachlass. Die Bände 1–14 erschienen 1982–1985 in einer Reprint-Ausgabe, das Register (Bd. 15) 1986.

200 Vgl. Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 102 f., Deplazes, *Die Rätoromanen*, 1991, S. 110–112, Valär, *Rätoromanische Heimatbewegung*, 2011, S. 64.

6. Porträt des Politikers und Volksliedsammlers Caspar Decurtins (1855–1916.)



des «Folkslor», also der Volkstraditionen, sah Decurtins eine Möglichkeit, der Bevölkerung den Wert der eigenen «Nationalität» zu zeigen.²⁰¹ Damit bezog er sich explizit auf die Ideen und Arbeiten von August Wilhelm Schlegel, Jakob und Wilhelm Grimm, Ludwig Uhland und Clemens Brentano.²⁰² Inspiriert wurde er überdies von der 1882 erschienenen «Rhätoromanischen Chrestomathie»²⁰³ des Zürcher Romanisten Jakob Ulrich. Decurtins setzte die mündliche und volkstümliche Literatur Romanischbündens, die ihm gemäss «in Geist und Form»²⁰⁴ nationale Züge besass, also nicht nur in einen internationalen Rahmen, sondern bemühte sich ebenso darum, deren Wert als ebenbürtig zu den «wertvollsten» Zeugnissen der mündlichen Literatur Europas hinzustellen.²⁰⁵ «Deswegen musste Decurtins auch den internationalen wissenschaftlichen Diskurs berücksichtigen»,²⁰⁶ schreibt Cristian Collenberg, und dieser Diskurs bewertete die Volkslieder besonders nach

201 Decurtins, *La tradiziun*, 1903, S. 1–18.

202 Vgl. ebd. und Valär, *Rätoromanische Heimatbewegung*, 2011, S. 64.

203 J. Ulrich (Hg.): *Rhätoromanische Chrestomathie*, Halle 1883.

204 Vgl. *Chrestomathie* 2, 1901, S. IV.

205 Vgl. ebd. und S. 131.

206 Collenberg, *Canzuns popularas*, 1990, S. 128.

den Kriterien «Alter» und «Originalität». Tatsächlich mehrere Jahrhunderte «alt» waren aber (auch) bei Caspar Decurtins nur wenige Lieder.²⁰⁷

Lieder aus dem «romanischen Volksmund»

Schon der zweite Band der «Chrestomathie» (1901) mit der mündlich überlieferten Literatur aus der Sur- und Sutselva enthielt eine Auswahl älterer (schon publizierter) und neuerer Volkslieder. Der dritte Band (1903) fasste dann auch die Melodien zu 100 Volksliedern sowie einzelne Melodieanfänge (auch des St.-Margaretha-Liedes²⁰⁸). Dass Decurtins die Melodien der Volkslieder nicht in so umfassender Art sammelte wie die Texte, schien aber nicht weiter bemerkenswert.²⁰⁹ Decurtins war, wie seine Kollegen, philologisch orientiert und es fehlten ihm die technischen Kenntnisse und Mittel für Notentranskriptionen und Tonaufnahmen.

Für die Erforschung dieser Lieder hatte Caspar Decurtins deshalb Lehrer und Geistliche engagiert, die mithilfe seines «Questionari volksloristik Rätoromonsch» und nach persönlichem Gutdünken die orale Tradition «so, wie sie der romanische Volksmund»²¹⁰ wiedergab, sammelten.²¹¹ Für die Notation der Melodien, die den Sammlern in der Surselva vorgesungen worden waren, erhielt Decurtins Unterstützung von der Musikprofessorin Julie Lombriser-Stoecklin aus Fribourg. Aus dem Gesammelten wählte er anschliessend die «charakteristischen oder originellen Gestalten» aus, also diejenigen Lieder, welche Ausdruck des «Sinnen und Fühlen[s] der Volksseele» waren und weder «kurzlebig» noch «gemacht» erschienen, folglich «alt» und «würdig» waren.²¹² Wie schon Flugi beschreibt Decurtins im Vorwort die unterschiedlichen Liedtypen nach ihrem Vorkommen: Es sind dies insbesondere Liebeslieder, Scherz- und Spottlieder, Balladen, historische und patriotische Lieder, Totenklagen sowie Überreste religiöser Lieder aus der rätischen Vorzeit.²¹³ Hier finden sich unter anderem die in der Sur- und Sutselva verbreiteten weltlichen Volkslieder «Buna sera, biala», «Dai jeu pia cun tristezia», «Tgei fortuna ei la mia», «Jeu sai da mats», «Il vin di a l'aua», «Stai si, o ti biala», «Salep e la formicla» und «Leis mi favorir» sowie die geistlichen Lieder «Olma cara biar pli clara» oder «O mund, ti surmeinas».

Den Volksliedern des Ober- und Unterengadin, einem «wertvollen Stück des ureigenen rätoromanischen Volkstums»,²¹⁴ widmete Caspar Decurtins dann den neunten Band der «Chrestomathie» (1908). Dafür griff er auf die Forschungen von Alfons Flugi, Florian Grand, Andrea Vital und Peider Linsel zurück und integrierte deren Sammlungen.²¹⁵ Auch hier gibt er im Vorwort Auskunft über

207 Vgl. ebd. und 131.

208 Siehe dazu Kapitel IV 2.1.2.2.

209 Vgl. Maissen, *Historia*, 1998, S. 101.

210 C. Decurtins, in: Böhmer, *Romanische Studien*, 2/7, 1876, S. 99.

211 Vgl. Klinkert/Büsser, *Caspar Decurtins*, 1988, S. 425.

212 Vgl. *Chrestomathie* 9, 1908, S. VII.

213 Vgl. *Chrestomathie* 2, 1901, S. VII-IX.

214 *Chrestomathie* 9, 1908, S. V.

215 Ebd., S. XV.

die vorgefundenen Liedtypen und deren (orale) Tradierung und Einbettung in die volkstümlichen Sitten und Bräuche des Engadins. Gerade im Engadin mit seinem «hochentwickelten Fremdenverkehr» verschwinde die «ladinische Kultur» und mache einer «neuen, internationalen Gesittung» Platz, weshalb die Lieder festgehalten werden müssten, so Decurtins.²¹⁶ Dass sie dennoch lange fortbestehen konnten, führt er auf die «moralisch geschlossene» und «gleichberechtigte» Gesellschaft zurück.²¹⁷ Unter den 170 Liedern, die in diesen Band aufgenommen wurden, befinden sich auch drei Fassungen des «Chalandamarz»-Liedes, zwei Fassungen der Tierhochzeit «Il silip e la furmia», das Kesselflicker-Lied «Ad eir üna vouta ün chalderer», das Liebeslied «Eu vögl bain a mia bella» und das Soldatenlied «Ed eiran trais sudats».

Auch für das «Volksgut» des Schamsertales war ein Band vorgesehen und 1912 beauftragte Decurtins die Lehrer Steafan Loringett und Tumasch Dolf für die Sammlung und schriftliche Fixierung von Schamer Volksliedern.²¹⁸ Der Tod von Caspar Decurtins und der Erste Weltkrieg verhinderten jedoch die Aufnahme dieser Sammlung in die «Chrestomathie» – dafür löste sie den «Kampf für das Rätoromanische am Fuss des Piz Curvèr aus».²¹⁹

Trotz (oder wegen) ihres umfassenden und volkstümlichen Anspruches wie auch ihres inhaltlichen Umfangs – es waren schliesslich fast 8000 Seiten – wurde die «Chrestomathie» nie wirklich populär: Sie war den breiten Kreisen nicht zugänglich und auch als Quelle für Wissenschaftler war sie aufgrund mangelhafter Textkritik, Systematik und Übersichtlichkeit nur mit Einschränkungen brauchbar. Decurtins verstand sich stets als Philologe und Historiker und nur am Rande als Volkskundler, obwohl seine «Chrestomathie» (damals wie heute) die grösste und bedeutendste Sammlung der Volksliteratur Romanischbündens darstellte. Auch wollte niemand seine Arbeit fortführen; die «Chrestomathie» wurde aber von vielen bedenkenlos für eigene Publikationen benutzt.²²⁰ «Die Chrestomathie ist und bleibt ein Markstein in unserer Selbstfindung», schreibt Gion Deplazes. «Sie war wie kaum ein anderes Werk angetan, unsere Identität zu sichern und zu stärken.»²²¹

216 Ebd., S. VII.

217 Ebd., S. VII.

218 Siehe dazu Kapitel III 2.1.1.

219 C. Decurtins, in: Chrestomathie 12, 1919, S. 324.

220 Vgl. Klinkert/Büsser, Caspar Decurtins, 1988, S. 430.

221 Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 113. Vgl. auch Billigmeier, Rätoromanen, 1983, S. 187, Coray, Sprachmythen, 2008, S. 102 und Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 64.

2.3 Männerchorgesang auf dem Weg zum *chant rumantsch*

2.3.1 Feste und Lieder für die Geselligkeit und Vaterlandsliebe

«Die Sänger versammelten sich im Rathaussaal und gaben dem bevorstehenden Feste die schönste Weihe dadurch, dass sie die Gründung eines kantonalen Sängerverbandes beschlossen [...]»,²²² so berichtete die *Bündner Zeitung* 1852 vom Sängerfest in Chur. Im Bündnerischen Rheintal hatte die Begeisterung für das gemeinschaftlich-gesellige Singen im Dienste des Vaterlandes mehr als 20 Jahre früher zur Gründung einzelner Sängervereine geführt. «Ein Zweck, der uns freund- und gesellschaftlich einen und erheben soll, den Volksgesang, welcher hinführt zur feurigen Liebe für Freiheit und Vaterland»,²²³ hiess es im Gründungsprotokoll des Männerchores Igis. Ausgelöst worden war diese Begeisterung für den vereinsmässig organisierten, bürgerlichen Chorgesang durch Hans Georg Nägelis Institute zur musikalischen Volkserziehung und angeregt wurde sie nachhaltig durch die aus Deutschland immigrierten und in Chur tätigen Lehrer und Musiker Johann Gottfried Laib (1806–1866)²²⁴ und Johann Jakob Früh (1808–1859)²²⁵ sowie Johann Anton Held aus Zizers.²²⁶

1831 organisierte der «Verein der Graubündnerischen Männerchöre» in Zizers das erste Sängerfest Graubündens, ein Jahr später in Maienfeld das zweite, und bald darauf entstanden in Thusis (1836) und Igis (1838), später auch in Flims und Chur (1848) neue Männerchöre. 1842 schlossen sich, nach dem Vorbild des eben gegründeten Eidgenössischen Sängervereins, diese neuen Vereine und Bezirksverbände²²⁷ zu einem Sängerverband unter der Führung von Johann Jakob Früh zusammen. In Chur fand anschliessend das erwähnte erste bündnerische «Liederfest» statt, und der neue kantonale Sängerverband verpflichtete sich, die «Begeisterung für den Chorgesang und den Ruf zur Gründung von Singvereinen

222 Zit. nach Cantieni, Kantonal-Gesangverein, 1943.

223 Zit. nach Reto Hartmann: Gesangsbezirk Chur, in: Wanner, 150 Jahre BKG, 2002, S. 113.

224 Der Lehrer und Ehrenbürger von Chur J. G. Laib aus Kirchenkirnberg (Württemberg) gründete in Chur den «Laibschen Männerchor» und einen Musikverein, spielte daneben Orgel und Klavier. 1836/37 war er Gesangslehrer an der Kantonsschule, 1842 initiierte er das erste bündnerische «Liederfest». (Vgl. Truog, Johann Gottlieb Laib, 1937, S. 353–359).

225 Johann Jakob Früh (1808–1859) aus Wannweil (Württemberg) wurde 1837 Lehrer an der ev. Kantonsschule (Rechnen, Deutsch, Gesang) und am Seminar (Rechnen, Gesang), 1842–1844 Gesangslehrer an der kath. Kantonsschule. 1845–1855 leitete er den Männerchor Chur und die Singgesellschaft (1839–1844/59), ab 1850 war er Mitglied der Kommission für die Hg. der Synodalliederbücher (ZH). (Vgl. Humm, Die Pflege des Gesanges, 1954, S. 12).

226 Der Arzt und Musiklehrer Johann Anton Held (1813–1888) aus Zizers (GR) hatte in München bei Franz Lachner (1803–1890) studiert und war 1844–1884 Musiklehrer an der kath. Kantonsschule Chur. (Vgl. dazu Humm, Die Pflege des Gesanges, 1954, S. 345–347 und Cherbuliez, Musikpflege, 1931, S. 101). Held förderte und prägte auch seinen Schüler Otto Barblan nachhaltig. (Vgl. Barblan, Erinnerungen, 1929, S. 27, F. Pieth: Nachschrift, in: Szadowsky, Calvenmusik, 1924, S. 12 f. und Cherbuliez, Otto Barblan, 1945, S. 7).

227 1846 wurde anlässlich des Sängerfestes in Andeer der «Hinterrheinthalische Sängerverband» gegründet. Er organisierte in der Folge Gesangfeste in Thusis (1849, 1853), Zillis (1851) sowie auf dem Glaspas (1854). (Vgl. Wanner, Chronik, 2002, S. 18).



Das eidgenössische Sängerverein in Chur: Einzug der Sänger nach der eidgenössischen Session in die Sängerverein, am 19. Juli. Bild nach Zeichnung von J. J. H. H. H. H.

7. Die Sängerverein auf der Quaderwiese während des Eidgenössischen Sängerverfestes in Chur 1862.

nach bester Möglichkeit bis in die entlegensten rätschen Täler und Dörfer zu tragen».²²⁸

An diesem ersten kantonalen Gesangfest von 1852, das sich auch der staatspolitischen Aufgabe angenommen hatte, die seit dem Sonderbundkrieg zersplitterten Parteien zu einen, fehlten allerdings alle Ennetbirgischen und beinahe alle Katholiken – also beinahe alle Bündnerromanen. Dabei hatte die Zeitung *Der liberale Alpenbote* 1850 von der Gründung «einiger Gesangvereine» im Unterengadin berichtet²²⁹ und auch in Ilanz war aus den Sängervereinen der Umgebung ein «grösserer» Männerchor entstanden.²³⁰ Ein mangelndes orts- und talübergreifendes Bewusstsein und die verschiedenartig gewachsene Chortradition der Landesteile, aber nicht zuletzt auch praktische Hindernisse wie fehlende Eisenbahnverbindungen in die Hauptstadt waren wohl für dieses Nichterscheinen verantwortlich.²³¹ *Der liberale Alpenbote* beklagte allerdings auch die bisherige Vernachlässigung des Volksgesangs, eines wichtigen Mittels der «Volkseredelung» und «Kräftigung»

228 Oswald, Bündner Kantonal-Gesangverein, 1952, S. 18.

229 *Der liberale Alpenbote*, 23. 1. 1850.

230 Siehe dazu Kapitel II 2.3.2.

231 Vgl. Collenberg, Menschen zum Chor, 2002, S. 50.

des «patriotischen Sinnes».²³² Der neu gegründete kantonale Sängerverband nahm sich daher zur Aufgabe, sämtliche bestehenden und neuen Vereine unter einem Dach zu vereinen und zusammenzuhalten, damit die Gegensätze überbrückt und eine Gemeinschaft gebildet werden konnte.²³³ Die regelmässigen Gesangsfeste, auch als «Sängerlandsgemeinden»²³⁴ und «Manifestationen»²³⁵ bürgerlichen Selbstbewusstseins bezeichnet, sollten dann die Möglichkeit bieten, in einem musikalischen Wettbewerb unter Gleichgesinnten «Diener von Heimat und Volkstum zu sein».²³⁶

Solche geselligen und nationalintegrativen Gesangsfeste, von den jährlichen Bezirksfesten bis zu den alle paar Jahre durchgeführten kantonalen Festen, stellten die «<Sonntagsseite> des Singens»²³⁷ dar. Aus den (wenigen) Chroniken der Bündner Chorvereine lässt sich entnehmen, dass der Singalltag im Verein aber nicht unwesentlich auf diese Begegnungen ausgerichtet war und dass für die Auswahl und Einübung der Wettbewerbslieder viel Zeit und Mühe investiert wurde.²³⁸ Neben den Jahreskonzerten boten die Gesangsfeste auch die einzige Möglichkeit, «sich vorzustellen» und von Experten beurteilt zu werden.²³⁹ Gerade hier wurden aber auch die Unterschiede zwischen den kleinen Dorfchören und den grösseren Talchören offenkundig und die Beurteilung gestaltete sich deshalb schwierig. Erst die Einteilung in «Volks-» und «Kunstgesang» (nach dem Sängerkonvent in Winterthur 1854) konnte diese Ungleichheit etwas mildern.²⁴⁰

1862 fand in Chur einer der «hervorragendsten Glanzpunkte»²⁴¹ des Männerchorwesens, das eidgenössische Sängerkonvent mit insgesamt 47 Vereinen und 1800 Sängern, statt. Die *Bündner Zeitung* beklagte im Vorfeld die «schwache Vertretung» der Bündner Chöre und den nachlassenden «Gesangseifer», freute sich aber über die neu gegründeten Männerchöre Ligia Grischa und Engiadina und wünschte sich ein gemeinsam gesungenes Lied in deren Muttersprache: «Das Rhäto-Romanische ist bekanntlich eine der vier Schweizer Sprachen, und zwar die älteste, folglich vollkommen berechtigt, [...] sich vernehmen zu lassen.»²⁴² Zum ersten Mal wurde hier also in allen vier Landessprachen gesungen, denn die Engiadina trug – auch sie zum ersten Mal – mit «A bun ans vair»²⁴³ erfolgreich ein Chorlied mit bündnerromanischem Text vor. Die Ligia Grischa ihrerseits nahm die Kritik an der Aussprache ihres Wettliedes von Friedrich Silcher «in schwä-

232 Der liberale Alpenbote, 23. 1. 1850.

233 Vgl. Oswald, Bündner Kantonal-Gesangverein, 1952, S. 17.

234 H. Oswald, zit. nach Wanner, 150 Jahre BKG, 2002, S. 21.

235 Albert Hauser, 1989, zit. nach Wanner, 150 Jahre BKG, 2002, S. 20.

236 Oswald, Bündner Kantonal-Gesangverein, 1952, S. 32.

237 Collenberg, Menschen zum Chor, 2002, S. 38.

238 Vgl. die Chroniken der Chöre von Laax, Lumnezia, Sedrun, Ardez, Samedan sowie für die Chöre Ligia Grischa und Engiadina Kapitel II 2.3.2 und 2.3.3.

239 N. Caduff, in: Collenberg, Chor viril Lumnezia, 1978, S. 27–37.

240 Vgl. Maissen, Brauchtum, 1998, S. 496.

241 Zit. nach Cherbulez, Sängerkonvent, 1940, S. 41.

242 Zit. nach ebd.

243 Franz Abt: «Wiedersehen», in: Fünf Gesänge für vier Männerstimmen, Nr. 5, op. 99. Übersetzung von Regierungsrat Wilhelm Steiner.

bischer Mundart»²⁴⁴ zum Anlass, am Sängerefest in Bern 1864 mit einem Lied in der Muttersprache anzutreten.²⁴⁵ Dieses «echte Volksfest» von 1862 habe insofern «für alle Zeiten» eine symbolische Bedeutung erhalten, unterstrich Antoine-Elisée Cherbuliez 1940, und zwar als «tönender Ausdruck» des «typisch helvetischen Sprachfriedens» und auch im Hinblick auf die junge Mitgliedschaft des Kantons in der Schweizerischen Eidgenossenschaft.²⁴⁶

Unter dem Einfluss des Pfarrers und Ligia Grischa-Präsidenten Gion Martin Darms (1823–1907) gab sich der Kantonalgesangverband dann 1866 seine ersten Statuten, in denen unter anderem der Zusammenschluss von Chören zu Gesangsbezirken sowie die regelmässige Durchführung von Kantonalgesangfesten festgesetzt wurden. 1867 fand in Ilanz erstmals ein Gesangfest unter Mitwirkung von neun gemischten Chören des Verbandes, jedoch ohne die bestehenden Chöre aus dem Engadin statt. Diese traten erst 1875, anlässlich des kantonalen Gesangfestes in Samedan, in den Verband ein. Nun mussten, neben einer Erweiterung des Anlasses auf zwei Tage, auch verschiedene Leistungskategorien eingeführt werden und anlässlich des achten Kantonalgesangfestes in Ilanz 1894 wurden die Chöre dann mit Viertelpunkten beurteilt. Dieses Fest fand indes gänzlich ohne gemischte Chöre oder Frauenchöre statt, was wohl auch dazu führte, dass die Kommission den Zusammenschluss kleinerer Chöre zu Talverbänden vorschlug, die «wirkungsvollere» Vorträge bieten sollten.²⁴⁷ In Samedan hatten die Experten 1875 auch angemerkt, dass die «romanischen» Sänger «ihr Augenmerk etwas mehr auf romanische Liedertexte» zu richten hätten.²⁴⁸

Ein bedeutender Höhepunkt für die Chöre Romanischbündens war schliesslich die «Calvenfeier», die 1899 «unter dem Zuzug des ganzen Bündnervolkes, aus allen Tälern und Tälchen rätorischer Lande zusammengeströmt»²⁴⁹ in Chur stattfand und dem Engadiner Komponisten Otto Barblan (1860–1943), der in Graubünden als Experte, Juror und Dirigent tätig war, zu noch grösserer Popularität verhalf.²⁵⁰ «Sie huldigt dem ganzen Bündnerland, gehört ganz Graubünden»,²⁵¹ meinte Manfred Szadrowsky 1943. Unter Einbezug von zahlreichen Chören, deren Leistung auch dank Barblans «grossartiger»²⁵² Musik für das Festspiel «überwältigend» war, wurde die «Calvenfeier» schliesslich zu einem «Volks- und Heimatfest»²⁵³ des ausklingenden 19. Jahrhunderts, das auch im Bündner Chorwesen Spuren hinterliess. 1901 nahm Hans Erni zur Propagierung seines Liederbandes «Sur-

244 Cherbuliez, Sängerefest, 1940, S. 47.

245 Die Ligia Grischa sang das Lied «sFrühjohr» von F. Silcher. (Siehe auch Kapitel II 2.3.2).

246 Vgl. Cherbuliez, Sängerefest, 1940, S. 45–49.

247 Vgl. Wanner, Chronik, 2002, S. 23.

248 Expertenbericht, 1875, S. 19.

249 Guidon, Coro Viril Engiadina, 1930, S. 26.

250 Siehe dazu Kapitel II 2.4.2.

251 Szadrowsky, Vertontes Graubünden, 1943, S. 1.

252 Zit. nach Jecklin, Calvenfeier, 1900, S. 31.

253 Oswald, Bündner Kantonal-Gesangverein, 1952, S. 38.

selva II» zwei beliebte Lieder²⁵⁴ aus der «Calvenmusik» auf und die Engiadina ehrte den in S-chanf (im Oberengadin) aufgewachsenen Otto Barblan mit der Integration mehrerer Lieder²⁵⁵ in ihr neues Liederbuch «Engiadina» (1908). Bald galten Barblans Männerchorlieder als Vorbild und Messlatte für die neu entstehenden patriotischen Chorlieder.

Die kantonalen Gesangsfeste des beginnenden 20. Jahrhunderts erlebten durch die Eröffnung der Eisenbahnlinien nach Davos, Ilanz und ins Engadin einen weiteren Aufschwung. Auch die Statuten von 1919 ermöglichten nun stabilere Strukturen innerhalb des Verbandes und stärkten anhand weiterer Reglemente die Durchführung der Gesangsfeste. Nach der Einteilung in die Kategorien des «leichten» und «schweren Volksgesangs» sangen die Chöre ihre Wettlieder neuerdings auch konzertant, also ohne störenden Festbetrieb. Ein qualitativer Fortschritt in der Singpraxis wurde 1925 in Thusis erkennbar: «Die gesangliche Begabung unseres Volkes bringt immer wieder Freude und Begeisterung am Chor- und Gemeinschaftssingen ins Blühen».²⁵⁶ Noch sangen aber alle beteiligten Chöre vorwiegend deutschsprachige Wettlieder, auch die Chöre Romanischbündens. Nur wenige Vereine, namentlich diejenigen, deren Dirigenten sich für die Muttersprache einsetzten – besonders die Ligia Grischa –, widmeten sich in dieser Zeit den Liedern mit übersetztem Liedtext, den *chanzuns per rumantsch*.

Patriotische Liederbücher für Männerchor

Eine Mehrheit der verwendeten Wettlieder stammte aus der (deutschsprachigen) «Sammlung von Volksgesängen für Männerchor» von Ignaz Heim. Diese Sammlung war nach zahlreichen Auflagen zum gewünschten «Nationalwerk für das ganze Volk»²⁵⁷ geworden. Im Auftrag der Ligia Grischa hatte Heim 1864 auch ein (erfolgreiches) Wettlied *per rumantsch* geschrieben.²⁵⁸ Auch Gion Antoni Bühler, Sänger und Ehrenmitglied der Ligia Grischa, wollte mit seinen beiden Liederheften für Männerchor²⁵⁹ (1865/85) der «kleinen Nation rhätoromana» die ihr zustehenden «Originallieder» schenken.²⁶⁰ Seine Liedtexte in der Einheitssprache «Lungatg Rhätoromonsch» stiessen bei den Chören indes auf Ablehnung.²⁶¹ Nationalrat Andrea Bezzola (1840–1897) aus Zernez (im Engadin) bot daraufhin mit dem Liederheft «15 Chanzuns ladinas»,²⁶² bekannten Chorliedern zu übersetzten Texten, den Engadiner Sängern neue Chorliteratur in der Muttersprache.

254 «Il pur grischun» und «Uraziun avon la battaglia».

255 «Il paur grischun», «A Chalavaina», «Uraziun avant la battaglia», «Inno alla patria», «La mastralia», «La chanzun del chavaller».

256 Oswald, Bündner Kantonal-Gesangverein, 1952, S. 50.

257 I. Heim: Sammlung von Volksgesängen für Männerchor, Zürcherische Liederbuchanstalt, 201. Auflage, 1919, Vorwort.

258 Siehe dazu Kapitel II 2.4.1.

259 Bühler, *Canzuns per il Chor Viril* (1865) und *Canzuns per Chor Viril* (1885).

260 Bühler, *Canzuns per Chor Viril*, 1885, Vorwort.

261 Erni, *Cant romontsch*, 1933, S. 238.

262 Bezzola, *15 Chanzuns ladinas*, 1889/1894. Mit Volksliedern (arr. von I. Heim) und Liedern von I. Heim, F. Silcher, F. Abt, A. Zwyssig. Übersetzungen von A. Bezzola.

1894 erklangen schliesslich in Ilanz die ersten Lieder einheimischer Komponisten: «Igl avis» (Die Warnung) von Hans Erni sowie «La patria dil Grischun» (Die Heimat des Bündners) von Georg Schmid von Grüneck, Bischof von Chur. Zum Fest in St. Moritz 1898 erhielt dann jede Chorgattung eine *chanzun rumantscha* als allgemeines Lied.

Einen Aufschwung in der Produktion von «Originalliedern» brachte die erwähnte «Calvenfeier» im Jahr 1899. Die Musik zum «Calvenspiel» schuf Otto Barblan auf Anregung des Komitees aus bekannten Melodien weltlicher und geistlicher Vokalmusik aus dem Alpenraum und hier zitierte er auch das populäre Männerchorlied «A Trun sut igl ischi» – er selbst nannte es «Volksweise (nach Heim)».²⁶³ Barblans eigener «Hymnus alla patria» erschien kurze Zeit später in Erniss Liederband «Surselva II» (1901) und gehörte bald zu den beliebtesten patriotischen (Männer-)Chorliedern. 1906 publizierte auch Bischof Georg Schmid von Grüneck (1851–1932) sein Liederheft «Flurs alpinas» (Alpenblumen) mit 22 eigenen patriotischen Chorliedern und solchen deutschsprachiger Komponisten – allesamt einfache Strophenlieder im Volkston, die er den Bündner Sängern widmete.²⁶⁴ Er habe die Lieder eigens nach ihrem Schwierigkeitsgrad eingeteilt und mit einer Metronomangabe versehen, bemerkte Schmid von Grüneck im Vorwort, denn allzu viele Chöre hätten trotz guter Stimmen und Disziplin an den Gesangfesten keinen Erfolg gehabt, weil entweder die Lieder zu schwer gewesen oder das Tempo falsch gewählt worden sei.²⁶⁵

Nach seiner ersten Publikation «Il patriot»²⁶⁶ (1888), das (übersetzte) Lieder des Seminarlehrers Theodor Gaugler (1840–1892) aus Rorschach (SG) enthielt, wollte auch Hans Erni 1898 mit seiner mehrbändigen Liedersammlung «Surselva» beliebt und neue Chorliteratur bereitstellen und damit gleichzeitig in der Bevölkerung ein Bewusstsein für die Muttersprache wecken.²⁶⁷ «Sie sind kein spekulatives oder modisches Werk, sondern vielmehr eine patriotische Arbeit, die eine edle Mission erfüllt.»²⁶⁸ Für die Reihe mit schliesslich insgesamt acht Bänden, von denen die ersten zweimal aufgelegt werden mussten, rief Erni zahlreiche Dichter und Komponisten zur Mitarbeit auf. Die Bände der «Surselva» bieten deshalb einen guten Einblick in die Entwicklung des Chorwesens, des Liedrepertoires und der *chanzun rumantscha*.

Hans Erniss mehrbändige Liedersammlung «Surselva»

Die erste «Surselva» (1898) nahm in erster Linie die dank der Ligia Grischa beliebten Lieder von Ignaz Heim,²⁶⁹ Hans Erni und Georg Schmid von Grüneck

263 Vgl. Barblan, Calvenfeier, 1899, Klavierauszug, S. 14–16.

264 Grüneck, Flurs alpinas, 1906.

265 Ebd., Duas notas impurtontas.

266 Erni, Il patriot, 1888. Übersetzungen von G. H. Muoth/J. P. Voneschen.

267 Siehe auch Kapitel II 2.4.4.

268 Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 8.

269 U. a. «La Ligia Grischa», «A Trun sut igl ischi», «O cara mumma patria», «Libertad sursilvana».

auf, dann auch solche bekannter Schweizer Komponisten.²⁷⁰ Es waren vorwiegend patriotische Heimat- und «Kriegslieder» in deutscher und bündnerromanischer Sprache, die an den Gesangfesten gern gesungen wurden. «Zu dieser Zeit waren die Kriegslieder Trumpf», so Erni. «Die Burgen zerschlagen, dem Feind den Schädel spalten oder ihn aus dem Land vertreiben, war der Inhalt der meisten Lieder [...]. Warum sollte der Autor der Surselva nicht in erster Linie für Kriegslieder sorgen?»²⁷¹ Nach der «Calvenfeier» und dem ihr gewidmeten Band «Surselva II» (1901) versammelte Hans Erni dann für den dritten Band (1906) insgesamt 40 Heimat-, Heimweh- und Frühlingslieder, die mehrheitlich von deutschsprachigen Komponisten stammten. Die vierte «Surselva» von 1925 stand ganz im Zeichen des 1924 aufgeführten Festspiels «La Ligia Grischa» zur Feier der Gründung des Grauen Bundes 1424. Die Chorlieder aus der Festspielmusik von Duri Sialm erhielten in dieser «Surselva» einen Ehrenplatz, und zuvorderst wurde das Männerchorlied «La Ligia Grischa» platziert, das später zum «Nationallied» des Grauen Bundes werden sollte. Hier nahm Erni aber auch vier neue Lieder von Tumasch Dolf sowie beliebte Lieder früherer Ausgaben und schliesslich acht eigene Heimat- und Frühlingslieder auf.

Beinahe zehn Jahre nach dieser vierten «Surselva» erschien 1932 die – als einzige mit einem Vorwort bedachte – fünfte Ausgabe mit 42 Liedern, darunter auch Hans Ernīs Hymne an die Freiheit des Bergbauern «Il pur soveran».²⁷² «Ich habe wieder grosse Sympathie für *la canzun romontscha* feststellen können», so Erni in seinem Vorwort. «Komponisten und Dichter haben sich mit Fleiss und Liebe in den Dienst meines Unternehmens gestellt und haben mir ihre besten Schätze geliefert.»²⁷³ Hier waren also auch Lieder von Robert und Armon Cantieni sowie Tumasch Dolf zu finden, der sich als Sammler und Bearbeiter des Volksliedgutes einen Namen gemacht hatte und dem es zu verdanken war, dass die Chöre die beliebten Volkslieder im vierstimmigen Satz singen konnten.²⁷⁴

Zusammen mit den letzten drei Bänden «Surselva VI–VIII» stand auch diese fünfte Ausgabe im Zeichen eines verstärkten Einsatzes zur Anerkennung des Bündnerromanischen als vierte Landessprache und darüber hinaus zur Verankerung der Muttersprache in Romanischbünden. Die Register dieser letzten Bände zeigen – mit geringen Abweichungen in den thematischen Schwerpunkten – besonders deutlich den Einfluss der Spracherhaltungsdiskurse auf die Musikkultur Romanischbündens und damit auch den ideellen Wert des Chorgesangs in der Muttersprache. Hans Erni betrachtete seine Sammlung «Surselva» deshalb als «kleinen», aber «mehr als gerechtfertigten» Beitrag zur Musikkultur Roma-

270 U. a. Karl Munziger, Alfred Biedermann, Erwin Furrer, J. Emil Naef, Christian Schnyder. (Vgl. Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 10).

271 Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 11.

272 Siehe dazu Kapitel II 2.4.4.

273 Erni, Surselva V, 1932, Vorwort.

274 Vgl. Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 18.

nischbündens in Zeiten solcher Bemühungen.²⁷⁵ «Sie haben das deutschsprachige Lied aus unseren Dörfern vertrieben und überall das Interesse und die Liebe für die klingende *canzun romontscha* und für den Gesang im Allgemeinen geweckt.»²⁷⁶ Dass Erni für eine reichhaltige Chorliteratur in der Muttersprache gesorgt hatte, wurde schon zu seinen Lebzeiten (an)erkannt. Er habe den Chören der Surselva «einfachen, dem Volksempfinden nahestehenden, auch für kleine Vereine gutklingenden Gesangsstoff»²⁷⁷ geschenkt, hiess es überall. Auch Tumasch Dolf gestand ein, dass Erni es gewesen sei, der mit seiner Reihe «Surselva» den «grossen Schritt zur Verbreitung eines Bewusstseins für den *cant romontsch* und die Möglichkeit, ihn zu kultivieren»,²⁷⁸ gemacht habe.

Weitere Literatur für die «sangesfreudigen» Männerchöre

Auch das Engadin bekam zehn Jahre nach dem Liederbuch «Engiadina»²⁷⁹ (1908) eine neue Liedersammlung für Männerchor: «La chanzun ladina» erschien 1919 durch den Komponisten Robert Cantieni (1873–1954) aus Ftan, der den grössten Teil der Lieder selbst komponiert hatte.²⁸⁰ Cantieni bemerkte im Vorwort, dass dieses Heft – im Angesicht einer Übermacht des deutschsprachigen Liedes – die «wahre *chanzun rumantscha*» einführen wolle, das «einfache und bescheidene», aber «herzliche» Lied. Es sollte dabei die Liebe zur Muttersprache wecken und Eingang zur Seele und zum Herzen der Sänger finden. Cantieni setzte für diesen Zweck auch seine Sprachhymne «Lingua materna» für Männerchor. «Versuchen wir also, wieder *unser Lied* [...] zu singen», wünschte sich Cantieni.²⁸¹

Dieser Einsatz der genannten (und weiterer) Exponenten der Chorkultur für die Wertschätzung der *chanzun rumantscha* (im Volkston²⁸²), die finanzielle und ideelle Unterstützung durch die Sprachvereine und nicht zuletzt die jahrelange Erfahrung der Chöre an Gesangsfesten zahlten sich bald aus: «Das Stimm-Material der romanisch singenden Vereine ist im allgemeinen ausgezeichnet»,²⁸³ berichtete das Jurorenkomitee vom Gesangsfest in St. Moritz 1938. Auch Hans Erni meinte: «Dass unser bündnerromanisches Volk ein singendes Volk schlechthin ist, das zeigen auch unsere Gesangsfeste [...]»²⁸⁴ 1942 versuchte Erni deshalb, mit seinem

275 Vgl. ebd., S. 17.

276 Erni, *Cant romontsch*, 1933, S. 241.

277 Walther Aeschbacher, zit. nach Pfister, Sängervater Hans Erni, 1962, S. 175.

278 Zit. nach «Top Chors», vol. 4, Booklet. Live-Mitschnitt des Gedenkkonzerts Hans Erni/Duri Sialm, Ilanz 27. 5. 2011.

279 Siehe dazu Kapitel II 2.3.3.

280 Vgl. Cantieni, *Chanzun ladina*, 1919, Register. An dritter Stelle findet sich hier auch der Schweizer Psalm in einer Übersetzung von G. A. Bühler.

281 Ebd., Vorwort.

282 H. Erni schreibt 1933: «Viele unserer Komponisten haben Kontakt zum Volk gehabt. Sie haben seine Wünsche, sein Fühlen und Denken gekannt. Ihre Lieder sind Ausdruck der Seele dieses Volkes und deshalb sind sie ihm so lieb. Unser Volk hat immer schon ein gutes musikalisches Gespür gehabt. Wäre das nicht der Fall, hätten wir nicht so viele und so gute *canzuns* popularas *romontschas*.» (Erni, *Cant romontsch*, 1933, S. 242).

283 Oswald, Bündner Kantonal-Gesangverein, 1952, S. 55 f.

284 Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 6 f.

Liederheft «Patria», einer Auswahl patriotischer Lieder in verschiedenen Idiomen, den «cant romontsch en tiara romontscha» und gleichzeitig das Verständnis der Bevölkerung für die Idiome zu fördern.²⁸⁵

Für die «sangesfreudigen» Männerchöre aller Dörfer Romanischbündens publizierte die Lia Rumantscha 1948 – mehr als 60 Jahre nach Gion Antoni Bühlers Aufruf – das Liederbuch «Guardia Grischuna» mit 126 Liedern in allen Idiomen und mehrheitlich aus der Feder einheimischer Komponisten. Hier finden sich die bekanntesten und beliebtesten Männerchorlieder aus dem Liederbuch «Engiadina» und den Bänden der «Surselva» sowie unveröffentlichte und neue Lieder von (damals noch) unbekanntem Komponisten. Die Redaktion übernahmen die Exponenten der Musikkultur Graubündens: Armon Cantieni, Tumasch Dolf, Hans Erni, Duri Sialm, Gion Duno Simeon, Emil Töndury, Nuot Vonmoos und Otto Tönjachen. Bemerkenswert ist ein Brief Cantienis an Walther Aeschbacher, den damaligen Dirigenten der Ligia Grischuna, worin er die Musikkultur Romanischbündens und das neue Liederbuch vor Aeschbachers Vorwurf der «Rückständigkeit» verteidigte, mit dem Hinweis, dass die Bündner Chöre nicht empfänglich seien für «moderne Akrobatstücke».²⁸⁶ Ein Drittel des Liederbuches war deshalb den patriotischen Liedern gewidmet, ein Viertel dem (sehr vage definierten) Bereich der Verehrung von Natur, Heimat und Gemeinschaft.²⁸⁷ Insofern war die «Guardia Grischuna» gleichzeitig ein Spiegel der Chorkultur und ein Versuch, den praktischen Bedürfnissen der damaligen Chöre zu entsprechen und mit «neuen» Liedern den Chorgesang (wieder) zu beleben.

Den eindrücklichsten Beweis einer lebendigen Bündner Chorkultur und eines Bewusstseins für dessen Stellenwert gaben dann die vereinigten Männerchöre 1948 anlässlich des Eidgenössischen Sängerefestes in Bern, das gleichzeitig das 100-Jahr-Jubiläum der Bundesverfassung feierte. Nach Reto Bezzolas Festrede zur Bedeutung der Bundesverfassung für die Integration Bündens in die Eidgenossenschaft «schmetterten» beinahe 700 Sänger «mit einer Kraft und Stärke wie nie zuvor» dem überraschten Publikum Hans Erniss Hymne an die (bäuerliche) Freiheit «Il pur soveran» und Otto Barblans «Inno alla patria» entgegen.²⁸⁸ Trotz anfänglicher Schwierigkeiten, den gemeinschaftsbildenden, institutionalisierten Chorgesang bis in die hintersten Täler Romanischbündens zu bringen, hatte schliesslich der bündnerromanische (Männer-)Chorgesang – besonders einzelne Männerchöre wie die Ligia Grischuna und die Engiadina – die Bündner Chorkultur merklich vorangebracht.

285 Vgl. Erni, *Patria*, 1942, Vorwort. «Cant romontsch en tiara romontscha» lässt sich als «Gesang in bündnerromanischer Sprache in Romanischbündens» übersetzen, aus zeitgenössischer identitärer Perspektive müsste es allerdings «bündnerromanischer Gesang in bündnerromanischem Land» heissen.

286 Cantieni, Brief an W. Aeschbacher, 27. 1. 1947.

287 Die übrigen Kategorien sind: Emigration und Heimweh, Tages- und Jahreszeiten, Liebe, Tanz und Freude, Religion. (Vgl. «Guardia Grischuna», 1948).

288 Vincenz, *Fiasta federala*, 1948.



8. Der Chor viril Ligia Grischa am Schweizerischen Sängerfest in Lausanne 1928.

2.3.2 Der Männerchor Ligia Grischa

Um 1852 am kantonalen Gesangfest in Chur teilnehmen zu können, hatte Gion Martin Darms,²⁸⁹ Pfarrer in Castrisch, die bestehenden Singgesellschaften der unteren (reformierten) Surselva²⁹⁰ zu einem Männerchor vereint. Nach dem Vorbild der schweizerischen demokratischen Singgesellschaften wollte Darms über konfessionelle, politische oder finanzielle Schranken hinweg die singfreudigen Männer der Region zusammenbringen und dafür brauchte er «Männer, die für die Sache des Gesangs zu begeistern waren».²⁹¹ Der Erfolg am genannten Gesangsfest²⁹² ermutigte die 12 Sänger, im gleichen Jahr, zusammen mit weiteren Interessierten, einen Bezirkschor unter dem Namen des Grauen Bundes («La Ligia Grischa») zu gründen. Zu den Zielen des jungen Chores gehörte die Förderung des muttersprachlichen patriotischen Männerchorgesangs in der Surselva und die

289 Vgl. «Ein bündnerischer Sängervater», 1908, S. 167 f.

290 Aus Castrisch, Duin, Flims, Flond, Ilanz, Luven, Pitasch, Riein, Sagogn, Schnaus, Sevgein und Valendas.

291 Caveng, Cronica, 1927, S. 5.

292 «Wer hat dich, du schöner Wald» von F. Mendelssohn und «Morgen marschieren wir, ade» von Julius Stern (1820–1883).

Repräsentation dieser volkstümlichen Gesangskultur an den kantonalen und später auch eidgenössischen Gesangsfesten.²⁹³ Der Chronist der Ligia Grischa, Theodor Caveng, schrieb 1927 über die anfängliche Ausstrahlungskraft des Chores:

«Das war jedes Mal ein Fest für die Bewohner von Luven, Pitasch, Flond, etc. als die junge «Ligia Grischa» – diesen signifikanten und prägnanten Namen hatte man dem Verein gegeben – ihre Melodien erklingen liess, getragen von der warmen Liebe zur Heimat und zur Muttersprache. Jung und Alt hörte mit Achtsamkeit den Produktionen zu, mit Applaus für den Genuss dankend und jeweils Beseelung für eine Sache einatmend, die in edelster Art alle Gefühle des Glücks und der Traurigkeit des menschlichen Herzens ausdrückt.»²⁹⁴

Interne und administrative Probleme der Anfangszeit²⁹⁵ führten bald zu einer Spaltung des Vereins in die zwei Sektionen Ilanz und Flims und zu einem zwischenzeitlichen Wechsel in der Direktion. Von 1853 bis 1855 stand der Chor unter der Leitung des Komponisten und Lehrers (in Ilanz und Schluein) Johann Conrad Tobler aus dem Appenzell.²⁹⁶

Nach gesammelten Erfahrungen an kantonalen Gesangsfesten²⁹⁷ wagten die 23 Sänger im Jahr 1864, wiederum unter der Leitung von Gion Martin Darms, erstmals den Schritt in die Deutschschweiz, ans eidgenössische Gesangsfest in Bern. Im Münster trugen sie «mit metallreichen und kräftigen Stimmen» ihr Loblied auf die Gründung des Grauen Bundes «La Ligia Grischa» vor, allerdings ohne Noten und Dirigent – dieser sang nämlich mit. Das von Ignaz Heim für den Wettbewerb komponierte Chorlied zu Gion Antoni Huonders Gedicht mit dem ersten Vers «A Trun sut igl ischi» (In Trun unter dem Ahorn) glorifizierte und idealisierte den an der Gründung des Grauen Bundes 1424 ausgerufenen Gemeinschaftswillen und den Freiheitsdrang der Bergbauern.²⁹⁸ Die volkstümliche Einfachheit und Eingängigkeit des Liedes, verbunden mit einer martialisch-triumphalen Dramatik und einer entsprechenden Klanglichkeit, war ein Novum im Liedrepertoire der Bündner Männerchöre.²⁹⁹ Gleichzeitig war es auch das erste Männerchorlied mit bündnerromanischem Text, das ausserhalb Graubündens (erfolgreich) an einem Gesangsfest vorgetragen wurde.³⁰⁰ Zum 25-Jahr-Jubiläum 1877 bekräftigte der

293 Vgl. www.ligia-grischa.ch und Caveng, Cronica, 1927, S. 9.

294 Caveng, Cronica, 1927, S. 6.

295 Vgl. Cathomen, Ligia Grischa, 2002, S. 114.

296 Der Lehrer und Komponist Johann Konrad Tobler (1812–1890) aus Lutzenburg (Appenzell) hatte mit seinen «appenzellischen Alpensängern» in der Westschweiz Erfolge gefeiert und war 1849 mit seinen «Schweizerischen Nationalsängern» bis nach Amsterdam gereist. Drei Jahre unterrichtete er in der Surselva. (Vgl. A. Tünger: Der singende Appenzeller, in: Appenzellische Jahrbücher 120, 1992, S. 63).

297 Kantonal-Gesangsfeste: Thuis 1853, Reichenau 1855 («Seid gegrüsst, ihr wackeren Brüder» und «O wie schön» von J. C. Tobler), Malans 1861 und eidgenössisches Gesangsfest in Chur 1862 mit 32 Sängern und dem Chorlied «Wie han i doch so gern die Zeit» von Friedrich Silcher (2. einfacher Preis). Die Kritik des Jurorenkomitees betraf vor allem die deutsche Aussprache der bündnerromanischen Sänger. (Vgl. Caveng, Cronica, S. 9).

298 Vgl. R. Sablonier: Politik und Staatlichkeit im Spätmittelalter, in: HbGR 1, 2005, S. 245–292.

299 Siehe dazu Kapitel II 2.4.1.

300 «Im Wettgesangskonzert führten die metallreichen und kräftigen Stimmen ihr Lied keck und

Chor deshalb sein Credo, dem volkstümlichen Gesang und dessen Verbreitung und Förderung treu zu bleiben: «A Deus, alla patria, a l'amicezia nossas canzuns!» (Gott, der Heimat und der Freundschaft unsere Lieder!).³⁰¹

Die Auswahl an Männerchorliedern auf Sursilvan war anfänglich jedoch klein; neben den drei Wettliedern³⁰² von Ignaz Heim trug die Ligia Grischa an den kantonalen Gesangfesten³⁰³ deshalb vorwiegend bekannte Chorlieder aus Deutschland und der Schweiz (teilweise mit übersetzten Liedtexten) vor. 1888, nach dem Tod von Ignaz Heim, wurde schliesslich Carl Attenhofer (1837–1914)³⁰⁴ mit der Komposition von Chorliedern zu neuen Gedichten von Giacun Hasper Muoth beauftragt.³⁰⁵ Angesichts der sängerischen Fähigkeiten und der regen Beteiligung der Ligia Grischa an den Festen und Anlässen verstärkte sich auch ihre Vorbildfunktion für die übrigen Bündner Gesangvereine und Dorfchöre. So schrieb das Jurorenkomitee des Bezirksgesangfestes in Sagogn 1898:

«Solche durchgeschulten Vereine sollten sich immer mit gleichem Ernst zu einem Bezirksgesangfest vorbereiten, wie zu einem kantonalen oder eidgenössischen Fest. Denn ihnen fällt gleichsam die Aufgabe zu, an den Bezirksfesten ein Beispiel zu geben, wie man singen soll, zum Nutzen aller Sänger, Vereine und Dirigenten, welche lernen und vorwärtskommen wollen. Nach einer guten Vorlage lernt man am besten schreiben.»³⁰⁶

Mit Tumasch Castelberg übernahm bis 1914 (sein Todesjahr) wieder ein einheimischer Dirigent die Leitung. Dessen Sohn Josef Castelberg (1882–1942) schuf dann mit der Vertonung des Gedichtes «La lavina da Graveras» (Die Lawine von Graveras) von Giacun Hasper Muoth für das eidgenössische Gesangfest in Zürich 1905 die erste *chanzun rumantscha* «aus eigenem Garten».³⁰⁷ Drei Jahre früher hatte der Chor unter Leonhard Nold sein 50-jähriges Bestehen mit einem

kühn durch. Das Jurorenkomitee lobt die Frische und Begeisterung, mit der das Lied vorgelesen wurde, die gute Auffassung und die gute Aussprache, sowie die harmonische Reinheit und erklärt das ganze als eine schöne abgerundete Leistung.» (Bericht des Jurorenkomitees, zit. nach Caveng, Cronica, 1927, S. 10).

301 Für das Kantonal-Gesangfest in Davos 1877. (Caveng, Cronica, 1927, S. 13).

302 «A Trun sut igl ischi», «Il catschadur grischun» (Der Bündner Jäger), «Libertad sursilvana» (Freiheit der Surselva). (Publiziert in: Surselva I, 1898).

303 Kantonal-Gesangfeste 1865 und 1873 in Chur (mit «A Trun sut igl ischi» als Gesamtchor der bündnerromanischen Sänger), in Ilanz 1867, Schiers 1869, Davos 1877, Thusis 1880, Maienfeld 1884; Eidgenössische Gesangfeste in Neuchâtel 1870, Bern 1875 und St. Gallen 1886.

304 C. Attenhofer, der «zweite Direktor» des Zürcher Konservatoriums neben Friedrich Hegar, war nach dem Musikstudium in Leipzig (u. a. bei Mendelssohn, Schumann und Moscheles, 1857–1858) in der Schweiz als Organist, Musiklehrer, Musikdirektor, Chordirigent (mit Uraufführungen der Werke seines Freundes Hegar u. a. durch den Männerchor Zürich) und Oratoriensänger in verschiedenen Schweizer Städten tätig. Am Konservatorium unterrichtete er Chorgesang, Dirigieren und Zusammenspiel. (Vgl. Ernst Isler: Carl Attenhofer, Zürich 1915 (103. Neujahrsblatt der AMG)). (Siehe dazu Kapitel II 2.4.1).

305 «Benedetg Fontana», «La vendetga dils Grischs» (Die Rache der Bündner), «Alla Tgalavaina» (Zu Calven) für die kantonalen Gesangfeste in Ilanz 1894, St. Moritz 1898, Davos 1904, Chur 1908, sowie für die eidgenössischen Feste in Basel 1893, Zürich 1905 und Neuchâtel 1912.

306 Zit. nach Caveng, Cronica, 1927, S. 17.

307 Ebd., S. 22.

Konzert in Ilanz gefeiert, das alle Wettlieder der bisher besuchten eidgenössischen Gesangsfeste erklingen liess. Wie die Ligia Grischa dank dieser Wettlieder den Schritt vom einfachen zum schwierigen Volksgesang gemacht hatte, beschrieb Caveng folgendermassen:

«Eine beachtenswerte Geschichte drückt sich in diesen Liedern aus. Die ersten stehen noch vollständig in den Grenzen des leichten volkstümlichen Gesangs: ‹A Trun [sut igl ischi]›, ‹Catschadur grischun› und ‹Libertad sursilvana›. Dagegen sind die drei Kompositionen von Attenhofer zum schwierigen Volksgesang zu zählen: ‹Benedetg Fontana›, ‹La vendetga› und ‹Alla Tgalavaina›, [...]. Auf der Grundlage ihrer Leistungen durfte die Ligia Grischa in die Kategorie des schwierigen Volksgesangs vorrücken.»³⁰⁸

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Ligia Grischa dann zum «geistig-musikalischen Mittelpunkt»³⁰⁹ der Surselva. Die 1903 eröffnete Bahnverbindung Chur–Ilanz sowie die Erweiterung bis Disentis 1912 ermöglichte und erleichterte den regelmässigen Probenbesuch der rund 40 Sänger. Dank ihrer Reputation fanden die für den Chor geschaffenen *chanzuns rumantschas* ebenso Eingang ins Repertoire anderer Bündner Männerchöre.³¹⁰ An den eidgenössischen Gesangsfesten vermittelte die Ligia Grischa gleichsam das Bild eines überaus beseelten und lebensnahen Männerchores. Über den Eindruck, den der Chor mit dem Wettlied «La tuor e la tempiasta» (Die Burg und der Sturm) von Josef Castelberg am eidgenössischen Gesangsfest in Neuchâtel 1912 hinterliess, berichtete Caveng:

«Es ist, wie wenn die Ligia Grischa von sich selbst singen würde, von seinen eigenen Sorgen, von seinen eigenen Siegen, wo jeder voll Enthusiasmus ist für seine eigene Sache und alle der edlen Absicht des Dirigenten folgen: ‹Steh fest, heiliger Bund, wie eine befestigte Burg, mit Kraft und Fleiss, mit geretteter Ehre!›»³¹¹

Mit Robert Cantieni, dem Komponisten des Gemischtchorliedes «Lingua materna», erhielt der Chor dann 1924 zum ersten Mal einen professionellen Dirigenten aus Romanischbünden, denn die Ligia Grischa hatte am eidgenössischen Gesangsfest in Luzern 1922 den Schritt in die Kategorie «Kunstgesang» gewagt und war damit auf eine zukünftige professionelle Chorleitung angewiesen.³¹² Unter der Leitung von Cantieni erschien einige Jahre später bei Hug & Co und im Auftrag von His Master's Voice London eine erste Schallplatte mit Robert Cantienis «Car lungatg de mia mumma» und Ignaz Heims «O cara mumma patria».³¹³ Dieser Tonträger mit jeweils einem Sprach- beziehungsweise Heimatlied aus einer der Hauptregionen Romanischbündens war nicht zuletzt ein Zeichen für den «grossen

308 Ebd., S. 18.

309 Oswald, Bündner Kantonal-Gesangverein, 1952, S. 30.

310 Vgl. Caveng, *Cronica*, 1927, S. 19.

311 Ebd., S. 28.

312 1923/24 hatte Cherbuliez die Leitung inne. (Vgl. Cathomen, Ligia Grischa, 2002, S. 117).

313 «O cara mumma patria» (I. Heim/J. Caduff), «Car lungatg de mia mumma» (R. Cantieni/G. Barblan, übersetzt von G. Fontana). Die Schallplatte erschien 1930 und wurde 1950 von BIEM Gramophone wiederaufgelegt und mit weiteren Liedern ergänzt. (Vgl. www.swissbib.ch, 19. 1. 2017).

Idealismus»³¹⁴ des Chores und ein Ausweis seines (musikalischen) Engagements für die Muttersprache:

«Die Ligia Grischa darf stolz darauf sein, vielleicht die erste gegründete Vereinigung mit der erklärten Absicht, die geliebte Muttersprache im musikalischen Bereich zu schützen und zu pflegen, zu sein. So leistet die Ligia Grischa der Heimat einen Dienst, nicht nur dadurch, dass sie von ihr singt.»³¹⁵

Für das eidgenössische Gesangsfest in Lausanne 1928 wählte die Ligia Grischa das Lied «Il schember solitari» (Die einsame Arve) des Zürcher Komponisten Hans Lavater (1885–1969).³¹⁶ Dieser wurde bald Nachfolger von Robert Cantieni und erweiterte den Chor auf bis zu 100 Sängern. Er legte ebenso den Grundstein für eine musikalische Grundausbildung der Chorsänger und nahm zahlreiche Kompositionen einheimischer Komponisten in das Repertoire auf.³¹⁷ Lavater führte den Chor an die Landesausstellung von 1939, wo er am «Dreisprachenkonzert» der «Bündner Tage» unter anderem Hans Erni «Il pur suveran», Robert Cantienis «Guardia grischuna» und Hans Lavaters «La levada dil sulegl» (Der Sonnenaufgang) sowie Duri Sialms Kantate «Benedetg Fontana»³¹⁸ vortrug.³¹⁹

Durch Walther Aeschbacher (1901–1969), Komponist und Dirigent aus Bern, wurde der Chor ab 1944 zu einer eigentlichen Musikakademie für zukünftige (Dorfchor-)Dirigenten und feierte grosse Erfolge mit anspruchsvollen Kompositionen: so am Eidgenössischen Sängerkongress 1948, zum 100. Jahrestag 1952 mit dessen «Cantata festiva» und 1960 am eidgenössischen Fest in Genf.³²⁰ Aber auch die bekannten und beliebten «einfachen» Heimatlieder hielten sich im Repertoire und bürsteten ihre Wirkung nicht ein. In der *Gassetta Romontscha* war über den Vortrag des Liedes «Il pur suveran» zum Fest der Bundesverfassung 1948, wo der Komponist Hans Erni ebenfalls im Publikum sass, zu lesen: «Das zahlreiche Publikum ist ganz überrascht. Diese einfache Melodie, diese überaus romanische Ausdrucksweise, haben eine bewundernswerte Kraft. Wie ein Orkan erhebt und erklingt der Applaus ohne Ende. [...] Das war grossartig!»³²¹ Und auch der Dirigent Walther Aeschbacher erinnerte sich: «Eine begeisterte, mit prächtigsten Stimmmitteln ausgerüstete Sängerschar brachte ihr Lied, ihre Hymne so hingegen, aus tiefstem Herzensgrund zur Wiedergabe, dass die Zuhörer im wahrsten Sinne des Wortes gepackt, elektrisiert wurden.»³²² Nach «A Trun sut igl ischi» hatte die Ligia Grischa also mit «Il pur suveran» eine weitere repräsentative «Hymne» gefunden, mit der sie den bündnerromanischen Männerchorgesang

314 Caveng, *Cronica*, 1927, S. 41.

315 Ebd.

316 Vgl. dazu Kapitel II 2.4.1.

317 U. a. Hans Erni, Tumasch Dolf, Robert Cantieni und Duri Sialm. (Vgl. Cathomen, Ligia Grischa, 2002, S. 119).

318 Siehe dazu Kapitel II 2.4.5.

319 Festprogramm, 1939.

320 Vgl. Cathomen, Ligia Grischa, 2002, S. 4.

321 Vincenz, *Fiasta federala*, 1948, S. 10.

322 W. Aeschbacher, zit. nach «Top Chors», vol. 4, 2011, Booklet.

über die Grenzen hinaus bekannt machte. Unter Aeschbacher erschien ausserdem 1961 in der Serie «Los d’Heimet a – Melodies du Pays» bei His Master’s Voice die Schallplatte «Cantei Romontschs»³²³ mit den bekanntesten Männerchorliedern der Surselva.

Walther Aeschbachers Ansatz, über diese «traditionellen romanischen Lieder» hinaus auch anspruchsvolle Werke, «die nicht in jedem Dorfchor gesungen werden können»,³²⁴ einzustudieren und zu präsentieren, verfolgten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ebenso die professionellen Dirigenten Ernst Schveri aus Chur, Gion Giusep Derungs aus der Surselva und Peter Appenzeller aus dem Engadin.³²⁵ Unter Schveri beziehungsweise Derungs erschienen die Tonträger «Cantei romontsch. Chants populaires romanches»³²⁶ (1974) mit den bekanntesten Liedern aus dem Repertoire und innerhalb der Tonträgerreihe «Canzuns popularas» (CPLP) die konzertante Fassung der «Calvenfeier»³²⁷ (1983) sowie ein Querschnitt durch alte und neue Chorlieder mit dem Titel «Ligia Grischa» (1987).

Obwohl sich die Ziele und Aufgaben des Chors Ligia Grischa durch die Jahrzehnte stetig verändert hatten und die Anstrengungen für die bündnerromanische Sprache und Kultur naturgemäss schwächer geworden war, hielt das Bewusstsein für die Aufgabe, den muttersprachlichen Gesang in der Surselva aktiv zu fördern, lange Zeit an. Die Ligia Grischa habe in der Bevölkerung nichts Geringeres als die «Freunde am Gesang» geweckt und gefördert, hiess es zum 150-Jahr-Jubiläum 2002.³²⁸ Auch in der Zeit «neuer Ideale und Werte» und differierender Vorstellungen von Kultur solle sie deshalb ihre Wurzeln im traditionellen «cant romontsch» bewahren und gleichzeitig mit modernen Liedern eine Brücke zwischen Jung und Alt schlagen.³²⁹

2.3.3 Der Männerchor Engiadina

Wie der Männerchor Ligia Grischa in Ilanz entstand auch der Talmännerchor Engiadina für die sich ausbreitenden und immer beliebter werdenden Gesangsfeste in Graubünden: im Fall der Engiadina für das erste Oberengadiner Gesangsfest 1861 und das eidgenössische Sängerkfest in Chur 1862. In der *Neuen Bündner Zeitung* war im Vorfeld ein Aufsatz erschienen, der die Engiadina und die Ligia Grischa aufgefordert hatte, in ihren jeweiligen «Dialekten» zu singen und damit

323 Der Titel spielte auf Hans Ernis Lied «Cantei Romontschs» an, hier als Nr. 1 geführt. Die weiteren Lieder sind: «Giu enten quella val» (Arr. T. Dolf), «L’olma» (D. Sialm), «Nossa viarva» (H. Erni), «La Ligia Grischa» (D. Sialm), «Il Paun Palus» (G. Schmid v. Grüneck), «A Trun sut igl ischi» (I. Heim), «Il pur suveran» (H. Erni), «Reminiscenzas» (G. Maissen), «Scuder scudein nus» (W. Aeschbacher). (Vgl. www.discogs.com).

324 www.ligia-grischa.ch/rom/projekte.shtml, [19. 1. 2017].

325 Siehe zu E. Schveri Kapitel IV 2.3.2, zu G. G. Derungs Kapitel IV 2.2.1 und zu P. Appenzeller Kapitel V 2.2.1.

326 «Cantei romontsch», Tell Record, 1974.

327 «Calvenfeier. Festival de la Chalavaina 1499–1899», CPLP 1983 / «Ligia Grischa», CPLP 1987.

328 Vgl. Cathomen, Ligia Grischa, 2002, S. 26 f.

329 Vgl. ebd., S. 3.



9. Mitgliedertafel des Coro viril Engiadina aus dem Jahr 1913.

zu beweisen, dass die Muttersprache «vortrefflich zum Singen» geeignet sei.³³⁰ Für die Engiadina galt es deshalb, «das rätorladinische Volkslied im eidgenössischen Sängerverband vorzuführen und kraftvoll erklingen zu lassen»³³¹ – was ihr auch gelang: Ihr Wettlied «A bun ans vair»³³² von Franz Abt erhielt als einziges Chorlied mit bündnerromanischem Text inmitten eines von deutschsprachigen Werken dominierten Programms³³³ den «3. Lorbeer», der Chor selbst einen silbernen Becher.³³⁴ Im Bericht des Jurorenkomitees hiess es, dass die Sänger erfreulich rein gesungen hätten, dass sie jedoch kein bedeutendes Stimmmaterial besäßen.³³⁵

330 Zit. nach Cherbuliez, Sängerverfest, 1940, S. 41.

331 Guidon, Coro Viril Engiadina, 1930, S. 8.

332 In: «Engiadina», 1908, Nr. 28, S. 68–70. Übersetzung von Landammann und Regierungsrat Peider L. Steiner aus Lavin (1817–1862). (Siehe auch Kapitel II 2.4.1).

333 Vgl. Programm für das Eidgenössische Sängerverfest in Chur, 1862.

334 Vgl. Guidon, Coro Viril Engiadina, 1930, S. 8.

335 Vgl. Cherbuliez, Sängerverfest, 1940, S. 47.

Ohne Aufschub machte sich die Engiadina anschliessend an die Vorbereitungen für das eidgenössische Sängerkonvent in Bern 1864, nahm aber dennoch nicht teil und löste sich bald auf. Die Schwierigkeiten mit den geografischen Verhältnissen und der eingeschränkten Mobilität – das Engadin besass noch keine Eisenbahnlinie – hatten sie wohl zu diesem Schritt bewogen. Die Gründung des Kantonalgesangsvereins (1866) mit dem Ziel, die Ortsvereine zusammenzuführen sowie regelmässig zweitägige Gesangsfeste mit Jurorenkomitees zu organisieren, gab der Chorkultur des Engadins aber bald wieder neuen Auftrieb. 1879 rief ein Initiativkomitee im *Fögl d’Engiadina* alle Sänger des Oberengadins von Bever bis Sils i. E. auf, sich am 11. 1. 1880 zur offiziellen Gründung eines Männer-Talchors in Celerina/Schlarigna einzufinden.³³⁶ Die neu gegründete Engiadina erhielt hier ihre ersten Vereinsstatuten, geregelte Probezeiten und als Präsidenten den Pfarrer von Pontresina, Gian Saratz. Alle 14 Tage fand sich der Chor abwechselnd in St. Moritz, Pontresina und Celerina/Schlarigna, später auch in Silvaplana und Sils zu den Proben ein.³³⁷ Die beiden geografisch getrennten Sektionen des Talvereins – Scheidepunkt war der historisch bedeutsame Fels «Funtauna Merla»³³⁸ zwischen Bever und La Punt – erhielten die Aufgabe, die Gemeinden des Engadins einander näher zu bringen und zu vereinen.³³⁹ In einer Zeit ohne Wintersport und Winterverkehr waren diese regelmässigen Treffen also «wahre Lichtblicke» im «ruhig[en], eintönig[en] und etwas monoton[en]» Alltag der Engadiner.³⁴⁰

Nach einem ersten Konzert in St. Moritz mit bekannten deutschen Chor- und Volksliedern³⁴¹ trat dann die Engiadina erstmals am sechsten Kantonalgesangsfest in Thusis (1880) auf. Über ihren Vortrag hiess es im Bericht des Komitees: «Der Chor reichte mit seiner Leistung *fast* an die der gekrönten Vereine heran.»³⁴² Kein teilnehmender Chor aus dem Oberengadin ging allerdings mit einem Lorbeerkrantz nach Hause – die Männerchöre aus der Surselva, darunter die Ligia Grischa, hingegen schon.³⁴³ Erst 1884 reichte die Engiadina mit ihrem patriotisch-melancholischen Wettlied «Adieu a l’Engiadina»³⁴⁴ nach einem Gedicht des Ehrenmitglieds Andrea Bezzola an solche Leistungen heran. In der Zwischenzeit hatte der Chor regelmässig und in Zusammenarbeit mit den jeweiligen gemischten Chören in den

336 Vgl. Guidon, *Coro Viril Engiadina*, 1930, S. 11.

337 Samedan trat erst 1894 diesem Kreis bei, da es mit dem Männerchor Samedan einen ebenso aktiv wie erfolgreich an den Gesangsfesten teilnehmenden Männerchor besass. (Vgl. Fontana-Perini, *Gesangsentwicklung im Oberengadin*, 1949 [1950]).

338 Der Fels bei der «Amselquelle» diente seit dem Hochmittelalter als Trennung der Kirch- und Gerichtsgemeinden «Sur Funtauna Merla» (mit Samedan als Hauptort) und «Suot Funtauna Merla» (mit Zuoz als Hauptort). Nach der Schaffung des Kreises Oberengadin 1851 wurde die Grenze bei der «Funtauna Merla» aufgehoben und der Fels 1856, bei der Kanalisierung des Inns, gesprengt. (Vgl. HLS «Funtauna Merla»).

339 Vgl. Guidon, *Coro Viril Engiadina*, 1930, S. 11.

340 Ebd., S. 13.

341 Vgl. das Programm in ebd., S. 15.

342 Bericht des Central-Comités, 1880, S. 29.

343 Vgl. Bericht des Central-Comités, 1884, S. 7.

344 Siehe dazu Kapitel II 2.4.1.

Gemeinden des Oberengadins Konzerte gegeben und kleine Gesangsfeste veranstaltet. Der regelmässige Turnus der kantonalen Gesangsfeste hatte auch die Chorkultur des Engadins wesentlich angeregt.³⁴⁵ Über dieses «rege Gesangsleben» im Oberengadin schrieb der Präsident der Engiadina 1884 im Bericht des Komitees: «In jedem noch so kleinen Dorfe bestehen ein oder zwei Gesangschöre, die nicht nur der Kirche dienen, sondern im Gesange selbst einen bildenden, erhebenden und erheiternden Faktor des menschlichen Lebens erkennen.»³⁴⁶

Zu einem Engadiner Bezirksgesangsfest lud dann 1892 der Männerchor Zernez. Otto Barblan, der sich trotz Wohnsitz in Genf oft an «kulturellen und patriotischen Anlässen des Kantons»³⁴⁷ beteiligte, schrieb für diesen Anlass das Gemeinschaftslied «Chanzun sün la festa da chaunt a Zernez (1892)».³⁴⁸ Hier erklangen denn auch vermehrt «romanische Lieder», in denen die Engadiner Sänger ihrer Liebe zum Heimattal «wärmeren Ausdruck» geben konnten.³⁴⁹ Dieser patriotische und integrierende Gesang erfreue das Herz, bewirke Gutes und stehe im «Dienst des Idealen», erklärte Gian Saratz.³⁵⁰ Auch nach dem achten Kantonalgesangsfest in Ilanz 1894 hiess es im Bericht, die prämierten Männerchöre der beiden grössten Täler Graubündens Engiadina und Ligia Grischa repräsentierten gemeinsam den sprach- und kulturerhaltenden «rätoromanischen Volksgesang».³⁵¹

Die «Pflege des Volksliedes, insbesondere des rätoromanischen Liedes» blieb also weiterhin eine wesentliche Aufgabe der Engiadina. Zu ihrem 20-Jahr-Jubiläum beschrieb die *Engadiner Post* den Chor als Spiegel eines «ursprünglichen Charakters» des «alten Engadins», das sich durch Freundschaft und Solidarität der Bewohner, die Liebe zur Heimat, zum Fest und zum Gesang auszeichne.³⁵² Mit der Herausgabe des Liederbuches für Männerchor «Engiadina. Chanzuns ladinas»³⁵³ schenkte sich der Chor 1908 eine erste grössere Sammlung mit *chanzuns rumantschas*, nachdem von Andrea Bezzola schon 1889 und 1894 zwei Hefte mit 30 bekannten «chanzuns ladinas» erschienen waren.³⁵⁴

Dieses Liederbuch «Engiadina» enthielt neben bekannten Chor- und Volksliedern mit übersetzten Texten auch eine grössere Anzahl «cumposiziuns originelas», also neuer Kompositionen der «bestakkreditierten schweizerischen Liedermeister»³⁵⁵ zu Gedichten von Exponenten der kulturellen Elite des Engadins. Auch Otto Barblan leistete mit neuen Chorliedern und Transkriptionen aus seiner

345 Vgl. Cantieni, Kantonal-Gesangverein, 1942, S. 42.

346 G. Saratz, in: Bericht des Central-Comités, 1884, S. 11.

347 Perini, Otto Barblan, 1945, S. 26.

348 Transkribiert für Männerchor in: «Engiadina», 1908, S. 78.

349 G. Saratz, zit. nach Guidon, Coro Viril Engiadina, 1930, S. 22.

350 Zit. nach ebd., S. 23.

351 Zum 9. Kantonalgesangsfest in St. Moritz 1898 führte der Kantonalverband deshalb zwei bis drei Gesamtchöre in bündnerromanischer Sprache ein. (Vgl. Guidon, Coro Viril Engiadina, 1930, S. 24).

352 Engadiner Post, 1905, zit. nach Guidon, Coro Viril Engiadina, 1930, S. 37.

353 «Engiadina», 1908.

354 Bezzola, 15 Chanzuns ladinas, 1889/1894.

355 Darunter G. Angerer, F. Hegar, C. Munzinger, H. Huber.

«Calvenmusik» einen gewichtigen Beitrag zur Erweiterung des Liedrepertoires. Mit diesem Repertoire trat die Engiadina weiterhin erfolgreich an den Gesangfesten und Konzerten im Engadin auf, wobei ihre Liedauswahl nicht unbeachtet blieb und auch vom *Fögl d'Engiadina* gelobt wurde.³⁵⁶ Bei solchen Anlässen durfte auch das mittlerweile «Volkslied» genannte «Adieu a l'Engiadina» nicht fehlen – es war zu einem Engadiner «Nationallied» geworden.³⁵⁷

Zur Zeit des Ersten Weltkrieges wuchs die Bedeutung des patriotischen Gesanges nochmals und der Chor, der seit 1911 von Robert Cantieni geleitet wurde, konnte sich trotz Wehrdienst durch die Kriegsjahre retten und sogar in Zusammenarbeit mit anderen Chören Konzerte geben. Diese Anlässe verbreiteten eine «weihevoll vaterländische Andachtsstimmung», denn die Chöre präsentierten nun «mit äusserster Stimmkraft» bekannte heimatverherrlichende Schweizerlieder.³⁵⁸ Immer wieder erhielt die Engiadina zu feierlichen Anlässen hohen musikalischen Besuch aus dem Schweizer Unterland, so auch 1903 zur Eröffnung der Albulabahn vom Männerchor Zürich, der von Carl Attenhofer geleitet und von Friedrich Hegar³⁵⁹ begleitet wurde. 1923 besuchten die Sänger des Zürcher Chambre XXIV³⁶⁰ das Oberengadin und gaben mit der Engiadina an der *Festa Ladina* ein gemeinsames Konzert, für dessen Ansprache Peider Linsel eingeladen wurde. Auch der Zürcher Sängerverein Harmonie reiste 1925 ins Oberengadin und die Engiadina nutzte ihrerseits die Kontakte zur Schweizer Chorkultur für eigene Konzertreisen in die «Svizra Bassa» (Schweizer Unterland).

1924 trat die Engiadina, nach einer Prüfung durch den Berner Dirigenten und Komponisten Volkmar Andreae, als Aktivmitglied der Kategorie «Schwieriger Volksgesang» dem Eidgenössischen Sängerverein bei. Wie Volkmar Andreae gab auch Hans Lavater, der 1930 im Oberengadin zu Gast war, der Engiadina den Rat, «soviel wie möglich *romanisch* zu singen», da den Sängern des Engadins die «chanzun ladina» besser liege als das deutsche Lied, womit er implizit auch auf die Aussprache der Sänger anspielte.³⁶¹ In diesem Zusammenhang bemerkte Guidon auf den ersten Seiten seiner Chorchronik zum 50-Jahr-Jubiläum 1930, der Männerchor Engiadina habe sich ja ohnehin von Beginn weg der Pflege der

356 Vgl. Fontana-Perini, *Gesangsentwicklung im Oberengadin, 1949* [1950], S. 40.

357 Vgl. Guidon, *Coro Viril Engiadina, 1930*, S. 3.

358 Ebd., S. 65 f.

359 Der «Reformator des Männergesangs» und «Begründer der Männerchorballade», Friedrich Hegar (1841–1927), war Violinist, Komponist (Männerchorballaden), Kapellmeister und Dirigent in Zürich (Orchesterverein Tonhalle, Theater Zürich, Gemischter Chor Zürich, Männerchor Harmonie etc.), darüber hinaus auch Gründer und Leiter des Konservatoriums Zürich (1876–1914). (Vgl. Max Fehr: *Friedrich Hegar als Zürcher Theaterkapellmeister, Zürich 1934* (122. Neujahrsblatt der AMG) oder Adolf Steiner: *Friedrich Hegar, Zürich 1928* (116. Neujahrsblatt der AMG)).

360 Die Chambre XXIV, eine Sektion des Männerchores Zürich, wurde 1893 gegründet und war ab 1921 ein 30-köpfiger Elitechor, dem im Zürcher Musikleben «eine nicht zu überhörende Bedeutung» zukam. (www.zb.uzh.ch/Medien/spezialsammlungen/musik/nachlaesse/chambrexxiv.pdf, [31. 1. 2017]).

361 Vgl. Guidon, *Coro Viril Engiadina, 1930*, S. 83.

Muttersprache verschrieben. «Durch die Macht des Gesanges ist ihm diese Mission zu einer Art Heiligsprechung geworden, und nie ist der Verein diesem seinem Grundsatz untreu geworden.»³⁶²

Als solcher Förderer der Gesangskultur Romanischbündens und als Vertreter des schwierigen Volksgesangs beziehungsweise des leichten Kunstgesangs für Männer wurde die Engiadina, zusammen mit der Ligia Grischa und dem Chor viril dell' Alvra, 1939 ans «Dreisprachenkonzert» im Kongresshaus Zürich eingeladen, wo anlässlich der Landesausstellung die Vielfalt der Bündner Chorkultur veranschaulicht werden sollte.³⁶³ Die Engiadina sang hier zwei Chorlieder des Berner Komponisten Fritz Brun (1878–1959) zu Gedichten von Andrea Bezzola und Gian Gianett Cloetta³⁶⁴ und schliesslich zusammen mit allen Männerchören bekannte und verbreitete Chorlieder aus Romanischbündens, zuletzt auch Otto Barblans «zündende Vaterlandshymne» aus dem «Calvenspiel» «Heil dir, mein Schweizerland».³⁶⁵

Nach den musikalisch ereignisarmen Jahren des Zweiten Weltkrieges trat die Engiadina, unter der Leitung des Lehrers und Dirigenten Nuot Vonmoos (1901–1973), wieder 1948 am Eidgenössischen Sängerfest in Bern auf, und erneut präsentierte sie ein Chorlied von Fritz Brun, diesmal nach dem Gedicht «Signal» von Peider Linsel. An dieser «Ehrung unserer jubilierenden Verfassung» nahmen insgesamt zehn Chöre Romanischbündens teil: Sie bildeten für die Festrede von Rudolf Bezzola einen musikalischen Rahmen und gaben ihr so «das richtige Fundament».³⁶⁶ Für die *Gasetta Romontscha* berichtete ein Sänger des (teilnehmenden) Chor viril Trun: «Die bündnerromanischen Chöre haben die Aufmerksamkeit und, das dürfen wir sagen, die Bewunderung unserer Mitgenossen geweckt und haben unserem Kanton, unseren Dörfern, unserer Sprache und Kultur Ehre gemacht».³⁶⁷ Nach diesem Auftritt wurde der Cor viril Engiadina allerdings in keiner zeitgenössischen Schrift mehr erwähnt; es scheint aber, als ob der 1934 (neu) gegründete Cor viril Engiadina bassa³⁶⁸ dessen Sänger und dessen Aufgabe übernommen hätte – als einziger Männertalchor integriert er heute 35 Sänger des gesamten Engadins.

362 Ebd., S. 6.

363 Den bündnerromanischen Chören zur Seite standen die Deutschbündner Männerchöre von Davos und Chur, letzterer als einziger Männerchor in der Kategorie «schwerer Kunstgesang». (Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1).

364 «Uraziun» (A. Bezzola und «Ils dschembers da la Muotta» (G. G. Cloetta). (Vgl. den Nachlass von F. Brun in der ZB www.zb.uzh.ch/Medien/spezialsammlungen/musik/nachlaesse/brun.pdf).

365 Vgl. Cherbuliez, Dreisprachenkonzert, 1939, S. 1–4.

366 Fontana-Perini, Gesangsentwicklung im Oberengadin, 1949 [1950], S. 48.

367 Vgl. Vincenz, Fiasta federala, 1948.

368 Das erste Protokoll des Cor viril Engiadina Bassa mit 82 Sängern datiert vom 26. Dezember 1871. Aufgrund geringer Choraktivität (Mobilität, Kriegsjahre) wurde der Chor 1921 aufgelöst. Ein erstes öffentliches Konzert fand wieder 1930 statt und am 4. November 1934 konstituierte sich der Cor viril Engiadina Bassa. Der erste Tonträger «Tamangur» erschien 1984, der zweite «Il Tasnan» 2004. (Vgl. 50 ans Cor viril Engiadina bassa, 1984, S. 73 f.).

2.4 *Patria, cumbat e libertad*: Patriotische Chorwerke

«Der Gesang war nicht zu uns gekommen mit der Absicht, *romantsch* zu werden»,³⁶⁹ meinte Alfons Maissen 1959. Für die Chöre sei es viel einfacher gewesen, die «fremden» Chorlieder aus Deutschland und der Deutschschweiz in der Originalsprache zu singen, während es für «originale Lieder» in Romanischbünden an allem fehlte: an Komponisten, Dichtern und Übersetzern. Für die einheimischen Männerchöre schufen also zunächst Komponisten aus der Deutschschweiz (wie Ignaz Heim) neue Lieder zu bündnerromanischen Gedichten – eben *per rumantsch*. Damit bereiteten sie aber gleichzeitig auch den Weg zum «originalen» und «einheimischen» Lied, zur *chanzun rumantscha*.

2.4.1 Das deutsche Männerchorlied *per rumantsch*

Das volkstümliche Chorwesen und das patriotische Chorlied fanden früh den Weg nach Graubünden, und 1839 wurden am «Liederfest in Graubünden» in Chur neben Werken von Georg Friedrich Händel und Joseph Haydn für gemischten Chor erstmals auch zwei Männerchorlieder des Zürcher Sängervaters Hans Georg Nägeli gesungen. Dessen einfache, volkstümliche Chorliedsätze (für Männerchor) erreichten nun mit der «demokratisch-patriotischen Welle» für eine nationale Einheit auch den jungen Kanton Graubünden.³⁷⁰

Eine «Hebung des Gesanges» durch deutsche Immigranten

Federführend für eine rasche Verbreitung des patriotischen Liedgutes waren zunächst die in Chur als Lehrer und Musiker tätigen deutschen Immigranten wie Johann Gottlieb Laib und Johann Jakob Früh, daneben auch der Bündner Johann Anton Held. Der Deutsche Johann Wilhelm Immler hatte schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Gesangslehrer (und Komponist) an der Kantonsschule in Chur für einen «merklichen Aufschwung» im Schulgesang gesorgt.³⁷¹ Den Mangel an geeignetem Singmaterial beanstandete auch Johann Gottlieb Laib und komponierte deshalb bald eigene Schul- und Männerchorlieder (1836).³⁷²

Auf Anregung von Johann Jakob Früh erhielt die Kantonsschule schliesslich einen Flügel für die Einübung von «schwerere[r] Vokalmusik»³⁷³ und zur Vorbereitung der angehenden Lehrer auf das Organistenamt in den Dörfern. Früh war nach seiner Tätigkeit als Gesangslehrer an den Kantonsschulen auch Dirigent des Männerchores und der Singgesellschaft Chur, mit denen er grössere Oratorien aufführte. Daneben gründete er 1839 einen Elite-Chor mit 72 Schülern.

369 Maissen, *Historia*, 1998, S. 136.

370 Maissen, Brauchtum, 1998, S. 498. Siehe dazu auch Kapitel II 2.3.1.

371 Vgl. Humm, *Die Pflege des Gesanges*, 1954, S. 328 f.

372 Es waren zwei Hefte mit zwei- und dreistimmigen Schulliedern zu eigenen und übernommenen Melodien. 1844 komponierte Laib sein berühmtestes und «volkstümlichstes» Heimatlied für Chor «Wo Berge sich erheben» nach dem Gedicht «Alpenleben» von Leonhard Widmer (1808–1868). (Vgl. Truog, Johann Gottlieb Laib, 1937, S. 357).

373 Zit. nach Humm, *Die Pflege des Gesanges*, 1954, S. 333.

«Auf die Hebung des Gesanges in anderen Landesgegenden gewann er grossen Einfluss durch die aus der Anstalt hervorgegangenen Schullehrer, mit denen er in Verbindung zu bleiben pflegte»,³⁷⁴ schreibt Felix Humm. Schliesslich hatte insbesondere Johann Anton Held, der «Bündner Sängervater»,³⁷⁵ in der Mitte des 19. Jahrhunderts grossen Einfluss auf das Chorleben in der Hauptstadt: als Gesangs- und Theorielehrer an der Kantonsschule (auch von Otto Barblan), als Organist der Kathedrale, als Dirigent verschiedener Männerchöre, als Komponist grösserer geistlicher Vokalwerke sowie als Gründer des kantonalen Sängerbundes.³⁷⁶

Erste Lieder «per rumantsch»

Nägelis Chorlieder erreichten in den 1830/40er-Jahren auch die bestehenden Singgesellschaften in den grösseren Tälern Romanischbündens. Hier war die Einführung des «deutschen Gesanges» neben der Bildung von Gesangsvereinen von grosser Bedeutung für «die Entwicklung des Gesanges».³⁷⁷ «Die bündnerromanischen Männerchöre singen wie ihre deutschsprachigen Nachbarn deutschsprachige Lieder aus dem einfachen Grund, dass sie keine vierstimmigen Männerchorlieder auf Bündnerromanisch besitzen.»³⁷⁸ Dieses Fehlen von geeigneter Literatur in der Muttersprache erschwerte jedoch eine rasche und gleichmässige Verbreitung des institutionalisierten Volksgesangs. Manche Dirigenten begannen deshalb, Liedtexte eigenhändig zu übersetzen und die Lieder (auch ohne Erlaubnis) zu lithografieren; einige unter ihnen schufen daneben auch eigene Lieder für ihre Chöre.

Bis um die Jahrhundertwende enthielt das (Konzert- und Gesangfest-) Repertoire der Männerchöre noch vorwiegend die bekannten Lieder der ersten Komponistengeneration des (volkstümlichen) Männerchorliedes, d. i. Lieder von Friedrich Silcher,³⁷⁹ Joseph Haydn, Franz Schubert und Franz Abt (1819–1885); später dominierten die Lieder der in der Schweiz tätigen Komponisten wie Ignaz Heim, Gottfried Angerer (1851–1909)³⁸⁰ oder Carl Attenhofer. In Ignaz Heims

374 Erni, *Cant romontsch*, 1933, S. 232.

375 Vgl. Szadrowsky, *Calvenmusik*, 1924, S. 12.

376 Vgl. Humm, *Die Pflege des Gesanges*, 1954, S. 345–347. Für G.A. Böhlers «Collecziun de Canzuns per Chor Viril» (1885) schrieb Held das Männerchorlied «Eviva!». (Bühler, *Collecziun de Canzuns per Chor Viril*, 1885. Siehe dazu auch Kapitel II 2.4.3).

377 Fontana-Perini, *Gesangsentwicklung im Oberengadin*, 1949 [1950], S. 6.

378 Erni, *Cant romontsch*, 1933, S. 232.

379 F. Silcher publizierte 1826 seine (schwäbischen) «Volklieder, gesammelt und für vier Männerstimmen gesetzt», die in der Schule wie in den Laienchören benutzt wurden und Eingang in das Repertoire zahlreicher Chöre fanden. Beliebt waren die Liebes-, Natur- und Scherzlieder, die derben, erotischen Scherz- und Trinklieder sowie die sozialkritischen Lieder wurden hingegen abgelehnt. (Vgl. Stockmann, *Zweites Dasein*, 1992, S. 430 f.).

380 G. Angerer war am Konservatorium Stuttgart und Frankfurt ausgebildet worden und wurde 1887 Musiklehrer am Konservatorium Zürich und Dirigent u. a. des Sängerevereins «Harmonie» in Zürich, 1901 gründete er die private «Zürcher Musikakademie». Neben Hegar war er vor allem als Komponist von Männerchorballaden bekannt (insgesamt rund 150 Lieder und Chorlieder). (Vgl. E. Refardt: *Schweizer Musikerlexikon*, Zürich 1939).

praktischer «Sammlung von Volksgesängen»,³⁸¹ die von der Zürcher Liederbuchanstalt herausgegeben wurde, lagen diese Lieder seit 1862 vor. Die immer wieder erweiterte und neuaufgelegte Sammlung verbreitete sich – ebenso wie Heims eigene «Neue Volksgesänge»³⁸² – rasch und nachhaltig auch in Romanischbünden. Gleichzeitig nahm sie Einfluss auf die hier neu entstehenden Lieder: «Der Niederschlag des typisierten volkstümlichen Liederstils, wie er durch die Ära Attenhofer-Angerer-Heim in der deutschen Schweiz entwickelt wurde, kann hier in allen Varianten wiedergefunden und nachgezeichnet werden»,³⁸³ erklärte Antoine-Elisée Cherbuliez 1937. Dieses vierstimmige, homophone Männerchorlied bestimmte bis zur Jahrhundertwende die Liedproduktion in Romanischbünden. Einen eigenständigen «rätischen» Volkshortypus, der vom «unverkennbaren und eigenartigen Stimmklang» der bündnerromanischen Männerchöre geprägt wurde, konnte Antoine-Elisée Cherbuliez erst nach der Jahrhundertwende festmachen, ohne dabei aber «dessen Eigentümlichkeiten [...] mit fachtechnischen Ausdrücken» beschreiben zu können.³⁸⁴

Erste Lieder per rumantsch: «A bun ans vair», «A Trun sut igl ischi» und «Adieu a l'Engiadina»

Am eidgenössischen Gesangfest in Chur 1862 trug der Männerchor Ligia Grischa Friedrich Silchers «Frühjahr» in der Originalsprache, aber mit nur mässigem Erfolg vor. Der Engadiner Männerchor Engiadina präsentierte sich dem Publikum hingegen erfolgreich mit einem Wettlied *per rumantsch*, mit Franz Abts «A bun ans vair»³⁸⁵ (Auf Wiedersehen) nach einem Gedicht von Peider Steiner. Das Strophenlied griff das im Engadin sehr zeitgemässe Thema der Emigration und des Heimwehs auf und war aufgrund seiner harmonischen Wendungen im Hinblick auf die Intonation besonders anspruchsvoll; womöglich wurde es von Abt auch für solistische Stimmen angelegt. Für das eidgenössische Gesangfest in Bern 1864 beauftragte die Ligia Grischa deshalb Ignaz Heim mit der Vertonung des patriotischen Gedichtes «A Trun sut igl ischi» (Zu Trun unter dem Ahorn) von Gion Antoni Huonder.

In seinem Chorlied mit dem Titel «La Ligia Grischa» setzte Heim dieses glorifizierende Gedicht über die Gründung des Grauen Bundes und den Freiheitskampf der Vorväter kongenial um. Musikalische Faktur und Tonsprache des einfachen Strophenliedes sind volksliedhaft, sie dienen der Textaussage und unterstützen die klangliche Wirkung vereinter Männerstimmen, lassen deren Gemeinschafts- und Souveränitätsbekundungen gleichfalls in einer Apotheose

381 Sammlung von Volksgesängen für den Männerchor, hg. von der Musik-Kommission der zürch. Schulsynode unter Redaktion von I. Heim, Zürich 1862.

382 I. Heim: Neue Volksgesänge für den Männerchor. Liederbuch für Schulen und Vereine, 5 Bände, Zürich 1863.

383 Cherbuliez, Quellen und Materialien, 1937, S. 179.

384 Ebd.

385 «Engiadina», 1908, S. 68–70. Möglicherweise handelt es sich hier um das Lied «Auf Wiedersehen» aus 4 Lieder, op. 195, 1861.

enden. Markant ist das (wiederholte) Dreiklangsmotiv triumphal-militärischen Charakters zu Beginn – es verhalf dem Lied zu seinem inoffiziellen Titel «A Trun sut igl ischi» – und ebenso auffallend sind die regelmässigen Dur/Moll- und Dynamik-Wechsel, die eine gewisse Dramatik in den Satz bringen. Schliesslich benennt das Fazit in der letzten Textzeile gleichfalls die Funktion des Liedes und allgemein des Chorgesangs: «[Nus lein] dar forza cun canzuns, la Ligia Grisch' alzar» ([Wir wollen] mit Liedern die Ligia Grischa kräftigen und erheben).

Solch volkstümliche Einfachheit und Eingängigkeit verbunden mit einer entsprechenden Klanglichkeit war ein Novum im Liedrepertoire und die (kompositorische wie ideologische) Wirkung war dank des erfolgreichen Auftritts der Ligia Grischa am eidgenössischen Gesangsfest durchschlagend. Ignaz Heim «schenkte» der surselvischen (männlichen) Bevölkerung nichts Geringeres als ihr (damals) «beliebtestes Heimatlied». ³⁸⁶ Dafür wurde er zum Ehrenmitglied des Kantonalgesangverbandes ernannt. Später sollte das Chorlied dann zum «Volkslied» werden, zur *chanzun populara*, und als solches zum «Spiegel der Volksseele», zum Ausdruck der sprachlich-kulturellen und kollektiven Identität. ³⁸⁷ Auch im Liederbuch «Engiadina» (1908) wurde es – als einziges Lied in einem talfremden Idiom – an dritter Stelle aufgenommen. Diese «Freiheitshymne» mit einem «schwerblütigen Berglercharakter gut angepassten Chorsatz» hatte also rasch «in Herz und Kehle der rätschen Sängler festen Fuss gefasst». ³⁸⁸

Das Gegenstück zu dieser Hymne der Surselva und «jahrelang das verbreitetste Engadiner «Tallied» war Theodor Gauglers «Adieu a l'Engiadina» ³⁸⁹ nach einem Gedicht von Andrea Bezzola. ³⁹⁰ Wie schon «A bun ans vair» thematisiert es die Emigration, das schmerzliche Abschiednehmen von der geliebten Heimat und das Versprechen der ewigen Heimatliebe. Und wie dieses besitzt das Strophenlied eine schwungvolle melodische und eine mit chromatischen Wendungen angereicherte harmonische Struktur. Der zweiten Teil des Liedes bricht dann mit einem einfachen Chorsatz abrupt den melodischen Fluss des ersten Teils und das genannte Versprechen wird nur von einem «mez Coro» (halben Chor) gesungen. Zuletzt vereinigen sich die Stimmen wieder im *tutti* zur Wiederholung und Bekräftigung ihrer Liebe zur Heimat in emporstrebenden, sequenzierten Motiven im *fortissimo*.

1884 präsentierte die Engiadina ihr «Nationallied» ³⁹¹ erfolgreich am kantonalen Gesangsfest in Maienfeld und wenig später nahm der Chor viril Alpina Flims das Lied in der Übersetzung durch Jon Pitschen Voneschen als Wettlied für das Bezirksgesangsfest in Valendas 1888 in sein Repertoire auf. Im Gegenzug fanden im Liederbuch «Engiadina» weitere Heimatlieder von Ignaz Heim (in Übersetzung)

386 Oswald, Bündner Kantonal-Gesangverein, 1952, S. 30.

387 Vgl. Erni, Cant romontsch, 1933, S. 242.

388 Cherbuliez, Volkslied, 1937, S. 22 f.

389 «Engiadina», 1908, S. 4.

390 Andrea Bezzola (1840–1897) aus Zernez studierte in Deutschland Jus und machte in der Schweiz Karriere als Politiker. 1886 wurde er Bundesrichter. (Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 224–227).

391 Guidon, Coro Viril Engiadina, 1930, S. 3.



1. Adieu a l'Engiadina.

(Cun autorisaziun della ved^{va} Th. Gaugler, Kreuzlingen.)

Moderata. Th. Gaugler.

1. Ma bel - la val, mi' En - gia - di - na a -
 2. Be l'an pas - sà eu re - tuor - nai - va tar
 3. Da - vent da mi - a En - gia - di - na, am

dieu, sta-bain a bun ans vair, a - dieu al - le - gra giu ven -
 tai af - flict ed a - ma - là, per - tuot qual-cho - sa am man -
 mai - na hoz dar-cho la sort, Eu pigl cum-già dal vegl Ber -

tü-na, vus chars com-pagns da tant pla-schair, a - dieu vus flüms e
 chai-va; sof - fri - va quà, pa-ti - va là. Tü m'hastle - vè mal
 ni - na, cum - già cri - dand dal piz Li - nard. O sa - jat vus duos

clers au - als a - dieu blovs lais e ver - das vals
 e do - lur, o bel - la val, o bun du - tur.
 pro - tec tuors, da mi - a chas' e ge - ni - tuors.

1

mez Coro

Meis char pa - jais, fin - tant splen - du - ra surmunts e

pp *mf*

vals glün' e so - lai, fin - tant tras spel - ma l'Oen mur -

plü viv Coro

mu - ra, fin - tant tras spel - ma l'Oen mur - mu - ra noss

cour non a - ma co a tai, noss cour non a - ma

f *ff* *ff*

co a tai, noss cour, noss cour, non a - ma co a tai!

A. Bezzola.

7. A Trun sut igl Ischi

Allegro maestoso e energico

J. Heim

1. A Trun sut igl i = schi Nos babs ein
 2. Af = fons nus den-ter greps, Nu = tri fegls
 3. (f) Nies ferm e li = ber maun Mo al = la

se = rim = nai, Da cor ein els u = ni, Cun
 en las vals, Na = schi en = tuorn ils pézs (p) Lein
 li = ber = tad! Nies cor, nies li = ber saung (p) Al =

for = za tuts ar = mai. Lur cion ha = ra = nu =
 es = ser nus va = sals? (mf) Tgi met = ta nus sut
 la fra = ter = ni = tad! Cni sut gl'i = schi, Gri =

rau, Las tuors sfracca-das en! Ti - rans han em - pro -
 tetg? En nos - sa pau - pra - dad? Tgi dat a nus nies
 schuns, Nos habs lein ho - no - rar, Da for - za cun can -
 (mf)

vau, Co'ls Grischs fan tru - a - ment! Ti - rans han
 dretg? Mo va - le - ru - sa - dad. Tgi dat a
 zuns La Li - gia Grisch' al - zar! Da for - za

em - pro - vau, Co'ls Grischs fan tru - a - ment!
 nus nies dretg? Mo va - le - ru - sa - dad!
 cun can - zuns La Li - gia Grisch' al - zar!

A. Huonder

Aufnahme, darunter «O chara mamma patria»³⁹² (Oh liebe Mutter Heimat) oder «Nel pajais da ma naschentscha» (In meinem Heimatland). So wird das Buch zum Spiegel der jahrzehntelangen Dominanz dieser Lieder *per rumantsch*. Hans Erni mehrbändige Liedersammlung «Surselva» hingegen zeigt die Entwicklung des Liedrepertoires für Männerchor hin zu den *chanzuns rumantschas* aus der Feder einheimischer Komponisten: In Erni ersten drei Bänden der «Surselva» finden sich, neben Komposition von Erni selbst und Otto Barblan, noch vorwiegend Lieder deutschsprachiger Komponisten, aber schon die vierte Ausgabe von 1925 weist zur Hälfte einheimische Komponisten auf. Erst die siebte Ausgabe von 1937 führt dann überhaupt keine Lieder «deutschen Ursprungs»³⁹³ mehr.

Lieder *per rumantsch* im 20. Jahrhundert

Bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein trugen die Chöre an den Gesangfesten dennoch überwiegend Wettlieder *per rumantsch* vor.³⁹⁴ Obwohl durchaus einheimische Komponisten und Dirigenten als «Kampfrichter» eingesetzt wurden, bestand die Jury stets aus einer Mehrheit deutschsprachiger Experten aus dem In- und Ausland.³⁹⁵ Unter diesen befanden sich aber auch grosse Förderer des bündnerromanischen Chorgesangs, meist Dirigenten und Komponisten aus der Schweiz, die offensichtlich eine Sympathie für Romanischbünden und seine Chorkultur hatten, unter ihnen Hans Lavater, Walther Aeschbacher, Ernst Broechin (1894–1965), Hermann Suter (1870–1926) und Jean Binet (1893–1960). Manche von ihnen leiteten jahrelang die grossen Talmännerchöre, sie standen in engem Kontakt mit den Sängern Romanischbündens und kannten deren Fähigkeiten und Vorlieben. Als Dirigenten und Gesangslehrer oder als Komponisten von erfolgreichen Wettliedern hatten sie folglich grossen Einfluss auf die Gesangskultur Romanischbündens.³⁹⁶ In das Chorlied brachten sie neue Klänge und blieben dabei aber dem Charakter der (volkstümlichen) *chanzun rumantscha* verpflichtet. Hans Erni attestierte ihren Kompositionen, obwohl sie nicht «auf bündnerromanischer Erde gewachsen» waren, deshalb eine (nicht weiter präzierte) «bündnerromanische Gesinnung», einen «*spért romantsch*», der die Chöre schliesslich zum Singen in der Muttersprache geführt habe.³⁹⁷ Das Bewusstsein für die einheimische Gesangs- und Sprachkultur und deren gezielte Förderung schien Erni vor dem Hintergrund der Bemühungen um den Spracherhalt weit bedeutsamer zu sein als die (sprachliche) Herkunft.

Gerade die Ligia Grischa wurde in der Mitte des 20. Jahrhunderts massgeblich von Hans Lavater und Walther Aeschbacher geprägt. Unter diesen Komponisten

392 I. Heim: «O cara mumma patria», ca. 1870, in: Surselva I, 1899. Für das Liederbuch «Engiadi-na» (1908) übersetzt von Julie Caduff.

393 Vgl. Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 23.

394 Als Gesamtchöre erklangen sie hingegen schon vor der Jahrhundertwende. (Vgl. Cantieni, Kantonal-Gesangverein, 1943, S. 43). (Siehe auch Kapitel II 2.3.1).

395 Vgl. Wanner, Chronik, 2002, S. 12–37.

396 Vgl. Maissen, Historia, 1998, S. 142.

397 Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 26.

«blüht und gedeiht die Ligia Grischa wie noch nie»,³⁹⁸ berichtete die *Neue Bündner Zeitung* 1952. Lavaters Chorlieder im romantischen Stil zeichneten sich aus durch «Natürlichkeit und Herzenswärme» und waren ferner «Allgemeingut des Schweizersängers». ³⁹⁹ Besonders sein Lied «Ei tucca da notg» (Die Abendglocke klingt) nach einem Gedicht von Gian Fontana fand bei den beinahe 100 Sängern grossen Zuspruch. Die Ruhe der hereinbrechenden Nacht vertonte Lavater hier in einem volkstümlichen Satz mit schlichter, einprägsamer Melodie, die durch eine kleine Rückung zu einem hymnischen, wieder in die Ausgangstonart zurückkehrenden Refrain hinstrebt zur wiederholten Bitte um göttlichen Schutz. Durch die Aufnahme in Hans Ernis «Surselva VI» (1935) und die Registrierung für die Schallplatte «Chor viril Trun» (CPLP 1977) fand Lavaters Lied bald Eingang ins Repertoire beliebter Lieder für Männerchor.

Die «mühevoll»⁴⁰⁰ und langwierige Einführung der *chanzun rumantscha* durch Übersetzungen und Vertonungen von Originaltexten geschah also nicht zuletzt auch dank solcher «zugezogener» Exponenten der Chorkultur. Und dennoch galten im Zuge der Heimatbewegung bald nur (noch) solche Lieder als «wirkliche romanische Lieder», die «in Wort und Ton romanisch» waren und «das Denken und Empfinden des romanischen Volkes» widerspiegelten.⁴⁰¹ Der *chant rumantsch* war damit zur «starken Festungsmauer» gegen die drohende Germanisierung geworden.⁴⁰²

2.4.2 Otto Barblans *Calvenmusik*

Als «unser Nationaldrama», das «unser Wesen» künstlerisch gestaltet, bezeichnete der katholisch-konservative Politiker Caspar Decurtins das «Calvenspiel», das 1899 als Höhepunkt der «Calvenfeier» in Chur aufgeführt wurde.⁴⁰³ Diese Feier wurde als «Fest, wie es in Graubünden noch nie gefeiert worden war und in dieser Art wohl nie mehr gefeiert werden wird»,⁴⁰⁴ bejubelt. Die «Calvenfeier» wurzelte in der Geschichtskultur Graubündens und war der Versuch, die Integration des Kantons in die Schweizer Eidgenossenschaft positiv zu deuten und zu belegen. Ältere, negative Einstellungen sollten abgelöst und die patriotische Liebe zur Bündner Heimat (Rätia) mit der Liebe zum Vaterland Schweiz (Helvetia) und zum Geist der Gemeinschaft gestärkt werden.⁴⁰⁵

Die Gattung des Festspiels in seiner schweizerischen Ausprägung als Laien-Musiktheater mit grossem Chor- und Orchesterapparat war hierfür ein geeignetes Medium: In gesprochenen Dialogen, Gesangspartien und szenischen

398 100 Jahre Ligia Grischa Ilanz, NBZ, 16. 5. 1952. (Siehe dazu Kapitel II 2.3.2).

399 Pfister, Hans Lavater, 1970, S. 154.

400 Maissen, Brauchtum, 1998, S. 500.

401 Cantieni, Kantonal-Gesangverein, 1943, S. 43.

402 Vgl. Erni, Cant romontsch, 1933, S. 242.

403 Zit. nach Schmid, Calvenbuch, 1931, S. 103.

404 Pieth, Bündnergeschichte, 1982, S. 539 f.

405 Zur Integration Graubündens in die Schweiz vgl. Jäger, 1991, 1992, 1999, 2005 (2000) und Saluz, 2000. (Siehe dazu Kapitel II 1.1).

Bildfolgen konnten historische Geschehnisse – mit Vorliebe Schlachten – nachgespielt und im apothetischen Schlussakt überhöht werden. Darüber hinaus galt es, den Zuschauern in einem «kunsterzieherischen Akt» durch die Vereinigung von Popularität und Kunstanspruch, von volksmusikalischen und spätromantischen Klängen, ein «neues Reich der Schönheit» zu zeigen.⁴⁰⁶ Diese Schönheit, zusammen mit «Charakter» und «Geist», besass die Musik zum Festspiel von Otto Barblan anscheinend «durch und durch».⁴⁰⁷ Darüber hinaus wurde diese «Calvenmusik» als «schweizerisch, besonders bündnerisch, rätsch und besonders engadinisch»⁴⁰⁸ verstanden und machte so ihren Schöpfer zum «bedeutendste[n] Komponist[en] und Organist[en], den die rätsche Erde bis jetzt hervorgebracht hat».⁴⁰⁹ Der in Genf erfolgreich tätige und aus dem Engadin stammende Komponist, Organist und Dirigent Barblan hatte 1898 den Auftrag für die musikalische Gestaltung der «Calvenfeier» bekommen, und das «Calvenspiel» sollte sein Meisterstück werden. «Man hat vielleicht Grösseres geschaffen seither und mit anderen Mitteln operiert, man hat aber nichts Vollkommeneres erreicht, nichts, was unserm Volke mehr entspricht und nichts, das von grösserem Schweizergeiste getragen wäre»,⁴¹⁰ stellte Edouard Combe 1932 fest.

Auf dem Weg zum Professor für Orgelspiel, Musiktheorie und Komposition

Den musikalischen Rahmen, innerhalb dessen Barblan schon als «kleiner Ottin» zu seinen Interessen und später zu den Inspirationsquellen für seine Kompositionen fand, bildeten zunächst des Vaters (Schul-)Liederbücher⁴¹¹ sowie die Musikkultur des Oberengadins. Auf der alten, wohl um 1813 von Josef Fuchs aus Innsbruck gebauten Orgel der S-chanfer Kirche und auf den Tasten eines Harmoniums suchte er schon in frühen Jahren die Töne zu «Rufst du mein Vaterland» zusammen.⁴¹² Mit dem Eintritt in das Lehrerseminar in Chur lässt sich auch ein musikalischer Einfluss von ausserfamiliären, musikalisch (aus)gebildeten Kreisen festmachen. So führten ihn seine Lehrer Johann Anton Held und Robert Richard Grisch⁴¹³ (1842–1893) in die Klavierliteratur der «deutschen Musikklassiker» sowie in die «Romantik klassizistischer Haltung» ein.⁴¹⁴

406 Vgl. Lichtenhahn, Patriotisches Festspiel, 1988, S. 228 f.

407 Vgl. Szadrowsky, Calvenmusik, 1924, S. 13.

408 Ebd., S. 11.

409 Cherbuliez, Otto Barblan, 1945, S. 3.

410 Combe, Festspiele, 1932, S. 214.

411 Florian Barblan (1834–1896) war Lehrer, Gemeindeförster, Chordirigent und Organist. Seine fünf Liederhefte (u. a. «Vuschs della patria», 1886) mit zwei- und dreistimmigen Volksgesängen waren in der Schule und in den Dorfschören beliebt. (Siehe dazu Kapitel II 2.1).

412 Vgl. Lichtenhahn, Kunst und Heimat, 2010, S. 100.

413 Robert Richard Grisch (1824–1893) aus Danzig war 1844–1846 Schüler von Felix Mendelssohn, Niels Wilhelm Gade und Ignaz Moscheles am Leipziger Konservatorium. 1872 wurde er Gesang- und Musiklehrer an der Bündner Kantonsschule.

414 Barblan, Erinnerungen, 1929, S. 27. (Vgl. auch Cherbuliez, Otto Barblan, 1945, S. 7 und Kapitel II 2.3.1. und 2.4.1).

Nach dem Lehrerpapent 1878 liess sich Otto Barblan am Konservatorium in Stuttgart von Sigmund Lebert (Klavier und Orgel), Eduard Franz Edmund Alwens (Klavier) und Immanuel Faisst (Orgel, Chorgesang, Musikpädagogik und Komposition) ausbilden. Hier wuchs auch seine Liebe zur Orgelmusik und zu den Passionen von Johann Sebastian Bach, daneben ebenso zu Wagners Musikdramen. 1882 reiste Barblan zu den Bayreuther Festspielen, um die von Wagner geleitete und von Franz Liszt besuchte Uraufführung des Bühneweihfestspiels «Parsifal» zu sehen. Nach den Studien arbeitete Barblan dann für kurze Zeit als Gesangslehrer an der Kantonsschule Chur.⁴¹⁵ Er trat als Gründungsmitglied der Societad retorumantscha bei,⁴¹⁶ schrieb für Gion Antoni Bühler und dessen Liederhefte⁴¹⁷ neue Chorlieder und gab dreistimmige Lieder für die Sekundarschulen des Engadins heraus. Daneben war er Dirigent der Chöre Rezia und Alpina in Chur, mit denen er auch grosse Vokalwerke von Mozart und Schumann zur Aufführung brachte. 1887 erhielt er die ersehnte Stelle als Organist an der Kathedrale von Saint-Pierre in Genf sowie eine Professorenstelle für Orgelspiel, Musiktheorie und Komposition am Genfer Konservatorium.⁴¹⁸ Als Nachfolger des Komponisten und Dirigenten Franz Ludwig Hugo de Senger (1835–1892) prägte er mit dem Chor der Societé de Chant Sacré und dem von ihm gegründeten Elitechor Petit Chœur das Genfer Musikleben um die Jahrhundertwende entscheidend mit. Diesen beiden Chören verdankte Genf neben der musikalischen Bereicherung des Gottesdienstes auch ein reges Konzertleben mit Aufführungen weltlicher Vokalmusik. Barblans Vorliebe für die Orgel- und Chorwerke von Bach legte in Genf ebenso den Grundstein für eine (romantische) Bach-Pflege, dank deren der Komponist in der ganzen Schweiz als Orgelvirtuose und Chordirigent berühmt wurde.⁴¹⁹

Werke für die Gemeinschaft

Der *Komponist* Barblan machte sich insbesondere durch weltliche und geistliche Orgel- und Chorwerke neobarocken Stils in Verbindung mit Melodien aus dem Liedgut Romanischbündens zu spätromantischer Harmonik einen Namen. Er habe sich von den «Quellen der Tonkunst, vom frischen Brunnen echter, heimatgebundener Volksmusik, und vom strengen Stil der Meister der Polyphonie» anregen lassen und könne so eine «in ihrer Art wundervolle Synthese dieser Elemente» erreichen, meinte Antoine-Elisée Cherbuliez 1945.⁴²⁰ Auf der anderen Seite sollten seine Kompositionen aber auch als eigenständige musikali-

415 Vgl. dazu Humm, Die Pflege des Gesanges, 1954, S. 364–370.

416 Siehe dazu Kapitel II 1.2.

417 Siehe dazu Kapitel II 2.3. und 2.4.3.

418 Sein Schüler Roger Vuataz wurde als Bach-Interpret und -Bearbeiter berühmt. Er übersetzte (zusammen mit E. Perini) auch die Biografie von O. Barblan ins Französische (1976).

419 Barblan war Dirigent des Liederkranzes (1889–1900), Ehrenmitglied des Schweizer Tonkünstlervereins (1937), Ehrenbürger von Genf und Ehrendoktor der Genfer Universität. (Vgl. Art. «Musik in der Schweiz», Hist.-Biogr. Lexikon der Schweiz, Supplement, Neuenburg 1934, Sp. 119–221).

420 Cherbuliez, Otto Barblan, 1945, S. 11.



12. Porträt des Komponisten und Organisten Otto Barblan (1860–1943).

sche Kunstwerke verstanden werden: «Dazu war er dem klassisch-romantischen Werkbegriff, dass nämlich ein Stück Musik eine selbstständige, in sich geschlossene Ganzheit darstellen müsse, doch zu sehr verpflichtet.»⁴²¹

Die Werke Barblans hatten über diese stilistisch-ästhetischen Aspekte hinaus auch eine bestimmte Funktion: Sie vermittelten patriotische und religiöse Werte und leisteten als «Bekenntnis zur gesellschaftlichen Bewährung»⁴²² einen Dienst an der Gemeinschaft. Dieser «Vermittlungsakt» zeigt Barblans Verwurzelung in der Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts, die auch mithilfe der Kunst eine nationale Identität herzustellen versuchte. Sein eigenes Schaffen war deshalb ein vermittelndes, welches die musikalischen Vorbilder «in neuem Licht» für die Gegenwart präsent, verständlich und wirkungsmächtig zu machen versuchte.⁴²³ Und so wird auch Barblans Kunstanspruch an seine Chormusik verständlich, die als «bestes Beispiel»⁴²⁴ für eine volkstümliche Chormusik mit einigen Ansprüchen an die Stimmführung und Harmonik gilt.

Das «Calvenspiel» und seine Musik

Zu den «Gipfelpunkten» seines kompositorischen Schaffens im Bereich des volkstümlichen Chorgesangs gehörte mit weitreichender Bedeutung die Musik zum «Calvenspiel», das Ende Mai 1899 auf der Quaderwiese in Chur stattfand.⁴²⁵

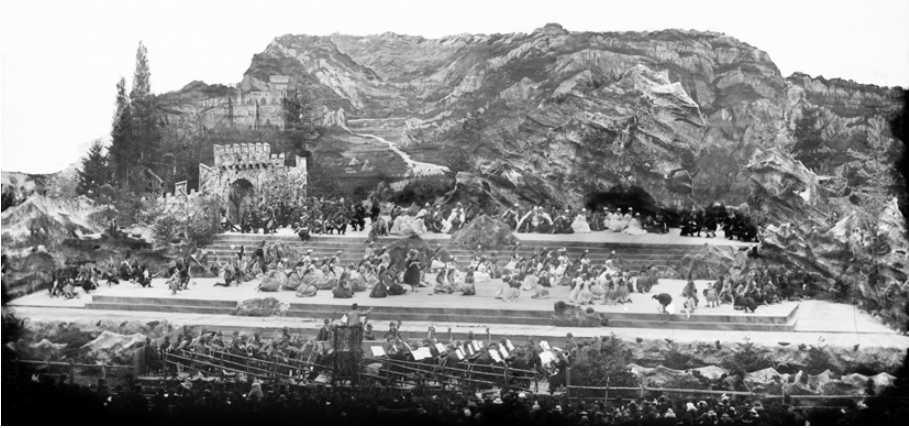
421 Ebd. (Vgl. auch das Werkverzeichnis in: Perini, Otto Barblan, 1960, S. 147–168).

422 Lichtenhahn, Kunst und Heimat, 2010, S. 104.

423 Vgl. ebd.

424 Cherbuliez, Otto Barblan, 1945, S. 11.

425 Die weiteren «Gipfelpunkte» sind: auf dem Gebiet der Kirchenmusik die «Lukaspassion»



13. Theaterszene «Der Schwur zu Vazerol» aus der Calvenfeier, Chur 1899.

Die (beinahe) 100-jährige Zugehörigkeit Graubündens zur Schweiz wurde hier mit der 400-Jahr-Feier der Calvenschlacht⁴²⁶ zu einem Kontinuum positiver Ereignisse verbunden. Das Fest sollte in Erinnerung an «gemeinsame Kämpfe, gemeinsame Ziele und Gleichheit der Gesinnung» der «grawen Puren» und der alten «Eydsgenossen» eine emotionale Zustimmung zur Nation und ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl in der Gesellschaft hervorrufen.⁴²⁷ Dazu schrieb das *Berner Sonntagsblatt* nach der Aufführung:

«Fest zusammenzuhalten, einen Geist der Ordnung walten zu lassen, alle eigensüchtigen Regungen der Rücksicht auf das allgemeine Heil unterzuordnen – lehren solche in Scene gesetzten Bilder der Vergangenheit. Und sie erfüllen den Zuschauer und Hörer mit solchem Mut und Vertrauen, dass sie über blosses Spiel hinaus in einem ins wirkliche Leben sich umsetzenden Akt der Beteuerung und Erneuerung unbedingter Hingabe ans Vaterland werden».⁴²⁸

(1919) und in der polyphonen Orgelmusik die «Chaconne» (op. 6), die «Passacaglia über BACH» (op. 10) sowie die «Variationen über BACH» (op. 24). (Vgl. Cherbuliez, Otto Barblan, 1945, S. 11).

426 Die Schlacht an der Calven führte während des Schwabenkrieges zum Sieg der Eidgenossen und ihrer Bündnispartner des Grauen und des Gotteshausbunds über den Schwäbischen Bund und König Maximilian I. Der Sieg an der Calven und der Friede von Basel 1499 stärkten das Freiheitsbewusstsein des jungen republikanischen Staatswesens.

427 Bundespräsident Eduard Müller, zit. nach Jecklin, Calvenfeier, 1900, S. 64 f.

428 J. V. Widmann: «Ästhetische Ergebnisse des Churer Festspiels», zit. nach Jecklin, Calvenfeier, 1900, S. 79 f.

Den Festspieltext mit dem Titel «Fraischiamein»⁴²⁹ der Bündner Michael Bühler und Georg Luck hatte das Organisationskomitee des Festspiels im Sinne der zeitgenössischen Diskussion um den historischen und ideologischen Gehalt der Bündner Helden(taten) und die historischen Wendepunkte 1499 und 1799 ausgewählt.⁴³⁰ Der Kantonsschulrektor Constanz Jecklin lieferte dazu mit seiner Beschreibung des Schwabenkrieges in der Festschrift und im Festblatt zur «Calvenfeier» die historische Untermuerung des Festanlasses.⁴³¹

Nach dem Vorbild der Gedenkfeier in Sempach (1886) und des Festspiels in Bern (1891) wollte dann auch das «Calvenspiel» als «säkularisiertes, konservativ-affirmatives Bühnenwerk»⁴³² eine öffentliche Gemeinschaft bilden, welche die ideologische Aussage des Festes erkennen und nachvollziehen sollte.⁴³³ Massenszenen, Chorgesang und ein riesiger Klangapparat sorgten für den Kontakt zwischen den Laiendarstellern und dem Publikum. Die Zuschauer hatten eine aktive Rolle einzunehmen, dafür sorgte auch der festliche Umzug, der stets Teil der Schweizer Freilicht-Festspiele war: «Vom Volk, für das Volk» lautete die Devise.⁴³⁴ «Das Werk muss sich an die Volksgemeinschaft wenden und muss von Darstellern gespielt werden, die aus dem Volke herauskommen.»⁴³⁵ Im Sinne des Volksschauspiels wurden deshalb die solistischen Arien im «Calvenspiel» von einer volksnahen Figur und von einer bekannten Sagengestalt gesungen: von einem einfachen Hirten und von der Fänggin Madrisa.⁴³⁶ Der apothetische Schlussakt unter freiem Himmel vereinte schliesslich – in Anlehnung an die französischen Revolutionsfeste⁴³⁷ – alle Anwesenden im Sinne einer alle Gegensätze überwindenden nationalen Gemeinschaft.

429 Oder «Frais-chamaing». (Vgl. M. Bühler/G. Luck: Festspiel der Calvenfeier 1899, Bern 1897) Der Titel lehnt sich an den Ausspruch Fontanas vor seinem Tod in der Schlacht an, der bei Chiampel in seiner «Historia totius Raetiae» tradiert wird. In der «Raetis» des Münstertaler Humanisten Simon Lemnius (1874 gedruckt, entstanden in der Mitte des 16. Jahrhunderts) heisst es auf Latein: «Aut hodie aut numquam posthac tibi Raetia stabit, / ite viri!». (Siehe dazu Kapitel I 1.3).

430 Das historische Komitee sollte eine Festschrift verfassen, «welche den Anteil Graubündens am Schwabenkriege nicht in überschwänglicher, panegyrischer Form, sondern historisch getreu und objektiv» darzustellen hatte. (Jecklin, Calvenfeier, 1900, S. 41).

431 Jecklin, Schwabenkrieg, 1899.

432 Vgl. D. R. Moser: Patriotische und historische Festspiele im deutschsprachigen Raum, in: Kreis/Engler, Das Festspiel, 1988, S. 50.

433 Vgl. HLS, «Eidgenössische Feste».

434 Vgl. Sackmann, Schweizerische Musikgeschichte, 1991, S. 38.

435 Combe, Festspiele, 1932, S. 198.

436 Die Fänggin Madrisa stammt aus einer Alpensage aus dem Prättigau, wird auch als rätische Göttin der Fruchtbarkeit betrachtet und als Toponym (von lat. mater) für das rätische Territorium verwendet. In der Sage hilft sie einem Hirten beim Hüten seiner Tiere, was sie mit der heiligen Margarethe («Canzun de sontga Margriata») in Verbindung bringt.

437 Der offene Raum bedeutete neben seiner geografischen Verschiebung von der Enge der Stadt und der Gewölbe auf die Weite der campagne – im Falle Paris einer idealisierten – auch eine Verschiebung in die Anonymität und Geschichtslosigkeit der Natur und in die Utopie einer Gesellschaft ohne politische und soziale Schranken. (Vgl. Mona Ozouf: La fête révolutionnaire, 1789–1799, Editions Gallimard, 1976).

Die «Mastralia» als Leitmotiv

Auch das musikalische Material für Barblans «Calvenmusik» stammte auf Wunsch des Musikkomitees aus dem «Volk»: Bekannte Volkslieder und Choralieder, Volkstänze, Märsche und Kirchenchoräle aus Graubünden bildeten den «einfachen und volkstümlichen»⁴³⁸ Grundcharakter der Musik für das Festspiel. Barblan beugte sich anscheinend mit grossem Pflichtgefühl dem Vorhaben, «aus dem Geiste der Volksmusik heraus» Graubündens Reverenz vor dem «eidgegenössischen Gedanken» darzustellen:⁴³⁹ «Ich will mir Mühe geben, eine gesunde, kraftvolle Musik zu schreiben, dem Charakter unseres Volks konform.»⁴⁴⁰ Dafür wandte er sich an das Musikkomitee mit der Bitte:

«Wäre es zu erreichen, dass sich musikkundige Leute, als z. B. Lehrer, direkt an herumziehende Bündner Musikanten wenden, um durch diese, wenn auch nur Bruchstücke von Bündnertänzen, eventuell auch von der Mastralia zu bekommen? Man muss sich die Sachen vorspielen lassen und sofort aufnotieren. Diese Dorfmusikanten tragen meist ein gut Stück Tradition mit sich herum. [...] Wenn man alte Volksweisen, Kriegslieder usw. auftreiben kann, so wäre mir das sehr willkommen.»⁴⁴¹

Die gewünschten Volkslieder und Volkstänze⁴⁴² aus den verschiedenen Regionen Graubündens und aus dem Kanton Uri, aber auch österreichische Signale, Fanfaren, Marsch- und Trommelrhythmen⁴⁴³ für die Darstellung der gegnerischen Seite wurden ihm daraufhin von Lehrern und Freunden zugeschickt. Neben den Motiven⁴⁴⁴ aus dieser Volksmusik war vor allem die «Mastralia», der Landsgemeindemarsch, von zentraler Bedeutung. Barblan sonderte aus allen Einsendungen aus, was ihm «am prägnantesten» und «echt engadinerisch» erschien und schuf daraus eine neue «Mastralia», die, entsprechend ihrer ursprünglichen Funktion innerhalb einer Landsgemeinde, auch in der «Calvenmusik» als Kernstück und zusammen mit der Nationalhymne (zu den Worten «Vaterland») als Komponente «vaterländischen Charakters» fungierte.⁴⁴⁵

Das Motiv der «Mastralia» besteht aus verschiedenen Elementen, die leitmotivisch behandelt werden und dabei ihren volkstümlichen Charakter bewahren. Aus

438 Jecklin, Calvenfeier, 1900, S. 30.

439 Cherbuliez, Otto Barblan, 1945, S. 17.

440 «Eau am vögl der faida da scriver üna musica sauna, vigurusa, confuorm al caracter da nos pövel...» (Zit. nach Perini, Otto Barblan, 1960, S. 56).

441 Zit. nach Schmid, Calvenbuch, 1931 S. 73.

442 Darunter vier Fassungen der «Mastralia», ein alter Landsgemeindemarsch von Disentis, eine «Mintinada»-Melodie, ein «Pitigot», eine Allemanda von Joh. Nogler (Ardez), ein Marschlied aus dem Münstertal («Il tambur e la rosa»), ein Lugnezer Liebeslied, 30 Verse zum Motiv «Olma cara pia pli clara», Liebeslieder aus Disentis, ein Schanfigger Spottlied und ein Walzer, ein «Alt Rot» (Mazurka), ein Kilbi-Walzer, ein Tiroler Hopser, ein «Meitschi»-Walzer, ein «Buaba»-Walzer, ein Geissbubenlied. (Vgl. Cherbuliez, Quellen und Materialien, 1937, S. 130).

443 Das Material für die österreichische Seite (darunter auch ein Zapfenstreich, ein Friedländermarsch von 1630 und ein Wallonenmarsch von 1763) erhielt Barblan von Oberst Arthur von Sprecher, der in österreichischen Diensten war. (Vgl. ebd.).

444 Vgl. für diese Motive: Szadrowsky, Calvenmusik, 1924, S. 6–9.

445 Barblan, Erinnerungen, 1927, S. 43, Anm. 47.

diesen Leitmotiven schält sich das eigentliche «Heimatmotiv»⁴⁴⁶ mit den Tönen a-h-cis heraus. Es steht als «Ausdruck bündnerischer Heimatliebe und Freiheit» mit anderen Motiven in Verbindung und wird bisweilen mit einem Text unterlegt. In seiner Hauptgestalt ertönt das Motiv im ersten Aufzug des «Calvenspiels» bei der «Vereinigung der drei Bünde», während deren das «Liede vom rätschen Bauernstand» mit den Worten «Das ist mein Grund» ertönt – und wird so zum Ausdruck von Freiheits- und Vaterlandsliebe. Eine weitere Möglichkeit, bündnerische Bündnistreue abzubilden, sah Barblan in der Zitierung des Männerchorliedes «A Trun sut igl ischi»⁴⁴⁷ im ersten Aufzug und im Festakt, wo es zusammen mit dem Calvenmarsch die Seite der Rätia darstellen sollte. «Diese Motive sind direkt dem Volksgesang entlehnt, um von den Zuhörern gut verstanden zu werden, sind aber glücklich stilisiert und entwickelt je nach Bedarf»,⁴⁴⁸ schrieb Edouard Combe 1932.

«Heil dir, mein Schweizerland»

Während die vier Aufzüge⁴⁴⁹ den historischen Inhalt in Dialogform und mit musikalischen Zwischenspielen darstellen, ist der fünfte Aufzug, der Festakt, in Form einer Kantate⁴⁵⁰ durchkomponiert und er fasst nochmals mithilfe allegorischer Figuren alle Szenen zusammen: Nachdem diverse Gestalten aus der Bündner Alpsagenwelt die mystische Dimension des Schlachtsieges an der Calven mit Tänzen dargestellt haben, beklagt das Totenvolk die gefallenen Helden. Der Hirt und Madrisa (Soli) besingen im Duett die Schönheit Graubündens, wobei der Hirt zu Alphornklängen auch den Alpsegen spricht. Im Aufzug der Landsgemeinde ertönt dann noch einmal die «Mastralia» und die Bündner Bräuche in Gestalt der Trachtenfrauen ziehen vorüber, während die Männer an der Landsgemeinde über die Vorteile einer Integration diskutieren.

Das letzte Wort der Schlusszene liegt wiederum beim – aufführenden und zuschauenden – «Volk», dessen Einigkeit in der Schlusshymne singend zur Apotheose gesteigert wird. Rätia und die Bergspitzen (in Frauengestalt) erscheinen zu einem Orchestervorspiel, der Calvenmarsch und die Hymne des Grauen Bundes «A Trun sut igl ischi» ertönen, dann tritt Helvetia zu den Klängen eines Urnermarsches⁴⁵¹ auf. Schliesslich bekräftigt der von Orchester und Gesangssolisten begleitete Schlusschor durch die Synthese der jeweiligen

446 Eine Verwandtschaft mit den Motiven aus «Parsifal» ist schon festgestellt worden und nicht abwegig, wenn man den musikalischen Einfluss Wagners auf Barblan betrachtet. Von Barblan ist auch das Fragment «Paraphrase über Motive aus Parsifal» für Orgel überliefert. (Vgl. Lichtenhahn, Kunst und Heimat, 2010, S. 106 f.).

447 Barblan nennt das 3. Lied des ersten Aufzuges «Gl'ischi a Trun» und schreibt dazu «Volkweise (nach Heim)». (Vgl. Barblan, Calvenfeier, 1899, Klavierauszug, S. 14–16).

448 Combe, Festspiele, 1932, S. 214.

449 1. Vereinigung der Drei Bünde, 2. Beginn der Kriegswirren, 3. Kriegselend an der Grenze, 4. Schlacht an der Calven, 5. Vereinigung Rätians mit Helvetien. (Vgl. für die detaillierte Darstellung des Ablaufes Röthlisberger, Calvenfeier, 1994, S. 21–54).

450 Vgl. Combe, Festspiele, 1932, S. 198.

451 Dem Mittelteil des Urnermarsches (Trio) liegt, wie Barblan in den Noten schreibt, die schweizerische Nationalhymne zugrunde. (Vgl. Barblan, Calvenfeier, 1899, Klavierauszug, S. 102).

(Leit-)Motive aus der Schweizer Nationalhymne «Rufst du, mein Vaterland» und der Hymne des «Calvenspiels» «Heil dir, mein Schweizerland» emphatisch das Bekenntnis zur nationalen Gemeinschaft. Es ist eine «monumentale, liturgieähnliche Anschlusszeremonie»,⁴⁵² die Graubünden hier unter Beteiligung der Zuschauer mit Blick auf die Schweizer Eidgenossenschaft feiert. Und die Calven-Hymne, die aus den «bündnerischen Heimatklängen» geschaffen wurde und die «Bündnerseele» widerspiegelt, wird durch seine musikalische, thematische und emotionale Verbindung mit der offiziellen Schweizer Nationalhymne zur vollendeten Hymne an das gemeinsame Vaterland, zur «vollkommene[n] Vaterlandshymne eines Alpenvolkes».⁴⁵³

Alle sprechen nur noch von Calven

Der Erfolg des «Calvenspiels» war, nicht zuletzt aufgrund dieser Schlusszene, die «den Bündnerinnen und Bündnern kollektiv ein neues staatliches Selbstverständnis zu stiften»⁴⁵⁴ versuchte, umfassend. «So grossartig wie das Festspiel der Calvenfeier ist noch kein schweizerisches Festspiel in Scene gesetzt worden»,⁴⁵⁵ berichtete das *Sonntagblatt des Berner Bunds*. Die Verbindung von Stilmitteln und Techniken des Musikdramas mit Elementen volkstümlichen Liedgutes, mit der Barblan den Anforderungen des Schweizer Festspiels, der «Oper des Schweizervolkes»,⁴⁵⁶ entsprach, brachten ihm besonderes Lob ein und das «Calvenspiel» und seine Musik sollte bald Vorbild und Norm für zukünftige Festspiele werden.⁴⁵⁷ Daneben sorgte auch der patriotisch-pathetische Unterhaltungswert des Festspiels für eine positive Resonanz. Die ganze Stadt habe nur noch von «Calven» gesprochen, berichtet die Barblan-Biografin Elisa Perini.⁴⁵⁸ 3000 Schüler waren zur Hauptprobe geladen worden, jeweils 20 000 Zuschauer kamen schliesslich an jede Vorführung und dies obwohl die Albulalinie noch nicht gebaut war. Perini zitiert auch den Heimatdichter und Autor des Romans «König der Bernina» (1900), Jakob C. Heer, der die Wirkung der «Calvenfeier» auf die «harten Bergleute» mit folgenden Worten beschrieb:

«Es regnete, aber nie ist mir Bünden bewunderungswürdiger erschienen als in der zähen Ausdauer, im Jubel, in der innigen Erhebung, mit der es die Calvenfeier beging, mit den Tränen, welche die Wangen der harten Bergleute netzten, mit dem Schluchzen der Rührung, das durch ein ganzes Volk dahinzitterte.»⁴⁵⁹

Nach der letzten Aufführung am 4. Juni wurde ohne Aufschub eine Wiederaufnahme des Festspiels in Scuol geplant, jedoch aus unbekanntem Gründen nicht

452 Röthlisberger, Calvenfeier, 1994, S. 92 f.

453 Szadrowsky, Calvenmusik, 1924, S. 9.

454 Röthlisberger, Calvenfeier, 1994, S. 92 f.

455 Zit. nach Jecklin, Calvenfeier, 1900, S. 73.

456 Cherbuliez, Otto Barblan, 1945, S. 17.

457 Vgl. Combe, Festspiele, 1932, S. 214.

458 Vgl. Perini, Otto Barblan, 1960, S. 57.

459 Zit. nach ebd., S. 58 f.

realisiert.⁴⁶⁰ Die «Calvenmusik» konnte indes ein Jahr später die Gründung des Schweizerischen Tonkünstlervereins (1900) unter Beteiligung des gemischten Chores und Orchesters Zürich sowie der Solisten Emilie Welti-Herzog und Robert Kaufmann begleiten.⁴⁶¹ Dann folgten zahlreiche Aufführungen in Bern, Schaffhausen, Lausanne, Interlaken, Chur, Davos, Arosa und St. Moritz,⁴⁶² aber vor allem die konzertanten Aufführungen in Genf mit der Société de Chant sacré unter der Leitung Barblans liessen die «Calvenmusik» noch populärer werden. An den Bündner Tagen der Landesausstellung in Zürich 1939 rahmten schliesslich zwei zentrale Chöre aus der «Calvenmusik» das «Dreisprachenkonzert» im Saal des Kongressgebäudes ein: Der «Freiheits- und Siegesgesang» sowie ein «ernsthafter Anwärter auf eine wirklich schweizerische Landeshymne», die Calven-Hymne «Heil dir, mein Schweizerland». Antoine-Elisée Cherbuliez beschrieb dessen Funktion innerhalb des «Calvenspiels», dieses «Musters» einer Schweizer Festspielmusik, im Programmheft des Konzertes folgendermassen:

«Dr. Otto Barblans Freiheitsgesang ist der musikalisch-patriotische Höhepunkt des Festmomentes der Musik der «Calvenfeier», jenes Musters einer volkstümlichen und auch den Gesetzen der Kunst gehorchenden schweizerischen Festspielmusik, die ihren ungebrochenen Wert seit ihrer ersten Aufführung (Chur 1899) behalten und dem bald 80-jährigen Komponisten und Genfer Kathedralkomponisten stetsfort Dank und Ehre eingetragen hat.»⁴⁶³

Zu «Dank und Ehren» kam Barblan also nicht zuletzt aufgrund der Rezeption seines «Freiheitsgesangs» und weiterer Chorlieder aus der «Calvenmusik», die in unterschiedlichen (sprachlichen und musikalischen) Fassungen und mithilfe beliebter Liederbücher den Weg zu den Dorf- und Talchören Graubündens fanden.⁴⁶⁴ Als «Inno alla patria» gehörte die Calven-Hymne zu den ersten patriotischen Liedern, welche die Schweiz als «patria» verstanden und die deshalb als Vaterlandslieder oder Nationallieder betrachtet werden können. Nicht nur inhaltlich, auch musikalisch verband Barblan in seiner Vaterlandshymne Graubünden mit der Schweiz: Das Heimatmotiv, die drei aufsteigenden Töne aus dem Landsgemeindemarsch «Mastralia», war ebenfalls in der damaligen Schweizer Hymne «Rufst du mein Vaterland» auf die Worte «Vaterland» zu hören. Trotz dieser geschickten Verbindung verlor Barblans Hymne im Wettbewerb um eine neue Schweizer Hymne gegen Alberich Zwyssigs «Schweizerpsalm» (1841).⁴⁶⁵

Im Repertoire der Liederbände «Surselva» behielt es dennoch über viele Jahre einen festen Platz und wurde als Hymne erst 1925 durch den «Himnus alla

460 «Festività da Chalavaina u Trattenimaint secular in commemoraziun della battaglia da Chalavaina dels 22 mai 1499». Übersetzung des Festspiels auf Vallader durch Chasper Bardola.

461 Barblan war Gründungsmitglied des Vereins und 1907 auch Mitglied des Vorstandes.

462 Siehe dazu Schmid, Calvenbuch, 1931, S. 109.

463 Cherbuliez, Dreisprachenkonzert, 1939, S. 1–4. Dass es nur bei diesem «Anwärter»-Status blieb, hat wohl auch mit den gesanglichen Ansprüchen zu tun.

464 U. a. in: «Guardia Grischuna» (1948), «Surselva III» (1906) und «Engiadina» (1908). (Siehe dazu Kapitel II 2.3.1).

465 HLS «Chorwesen».

patria svizzera» von Robert Cantieni abgelöst. Auch Duri Sialms Männerchorlied «Si sededesta Rezia» aus dem Festspiel «La Ligia Grischa» von 1924 spielte auf Barblans musikalische Verbindung Rätiens mit der Eidgenossenschaft an: In diesem Aufruf an das zerstrittene Rätien, den Bund der Eidgenossen zum Vorbild zu nehmen und vereinigt um die Freiheit zu kämpfen, sind bei der Nennung der «confederai» (Bundsgenossen) die drei aufsteigenden Töne des Heimatmotivs aus Barblans Vaterlandshymne zu hören. So erfüllte sich – zumindest in Graubünden – die Voraussage des Organisationskomitees der «Calvenfeier»: «Seine Melodien werden noch lange in unseren Bergen die Erinnerung an jene schönen Maitage wachhalten.»⁴⁶⁶

2.4.3 A *Chalavaina*: Kampflieder für Männerchor

Die beliebten Lieder *per rumantsch* und die ersten *chanzuns rumantschas* waren zunächst vorwiegend den aktuellen Themen der nationalen und kantonalen Geschichtskultur, den Vorvätern und ihrem heldenhaften Kampf um die Freiheit gewidmet. Auch Gion Antoni Bühler, der umtriebige Sprachaktivist, hatte 1865 und 1885 versucht, «originale» Chorlieder in der Muttersprache mit zeitgemässen, ansprechenden Liedtexten und Inhalten zu schaffen und in Romanischbünden zu verbreiten. Seine «Canzuns» fanden bei den Chören jedoch keinen Anklang.

Gion Antoni Bühler war aber musikalisch durchaus versiert und aktiv: Er hatte in Chur die Instrumentalmusik «Harmonie» gegründet, gab Gesangsunterricht an der Kantonsschule und leitete verschiedene Chöre, darunter den Männerchor «Frohsinn».⁴⁶⁷ Sein erstes kleines Heft von 1865 enthielt neben Liedern aus Heims beliebter «Sammlung von Volksgesängen» auch die beiden Eigenkompositionen «Canzun d'ujarra» (Kriegslied) und «Carezia fraterna» (Bruderliebe). Besonders das Kriegslied wurde von Ignaz Heim vorbehaltlos gelobt und 1885 publizierte Bühler es ein zweites Mal, diesmal unter dem Titel «Canzun da guerra».⁴⁶⁸ Diese zweite «Collecziun de Canzuns» von 1885 enthielt nun mehrheitlich Eigenkompositionen und war den Experten Joseph Rheinberger, Johann Anton Held, Otto Barblan und Karl Friedrich Hörrmann (1835–1905)⁴⁶⁹ vorgelegt worden. Barblan, der noch in Stuttgart studierte, trug mit «Cant militar» (Militärgesang) und «Alla Rhäzia» selbst zwei patriotische Lieder aus der Kategorie «schwerer Kunstgesang» bei. Da Bühlers Lieder – ganz im Unterschied zu denjenigen Barblans – sich musikalisch nicht wesentlich von den «Originalliedern» deutschsprachiger Komponisten unterschied, mussten demnach wohl die verwendete Einheitssprache «romontsch fusionau» und Bühlers Engagement in der neuen,

466 Jecklin, Calvenfeier, 1900, S. 30.

467 Vgl. G.C. Muoth: Professor Gion Antoni Bühler, in: ASR 12, 1898, S. 328 f.

468 Vgl. Maissen, Brauchtum, 1998, S. 496.

469 Karl Friedrich Hörrmann (1835–1904) aus Württemberg (D) war Lehrer für Deutsch und alte Sprachen an der Kantonsschule, daneben auch aushilfsweise Gesanglehrer (besonders 1892/93 infolge der Krankheit von R. Grisch) und Leiter des Männerchors Chur. In Samedan hatte er «den dortigen Gesangverein zur Blüte» gebracht. (Vgl. Humm, Die Pflege des Gesanges, 1954, S. 123 und 371).

noch sehr elitären und von Chur aus agierenden Societad retorumantscha diese Ablehnung hervorgerufen haben. Ein zweites Faszikel von Bühlers «Collecziun de Canzuns» von 1885 erschien darum nicht und auch in anderen Liederheften tauchte Bühlers Name nicht mehr auf. «Seine musikalischen Bemühungen haben heute mehrheitlich historische Bedeutung»,⁴⁷⁰ so Alfons Maissen.

Hinsichtlich der Liedthemen waren Bühlers Liederhefte freilich vollauf im Geist der Zeit, denn patriotisch-martialische Lieder, in denen die Vorfahren den Tyrannen den Garaus machen und Soldaten die Freiheit und Unabhängigkeit des Vaterlandes verteidigen, waren an den Gesangfesten «Trumpf».⁴⁷¹ «Wer das Kampflied singt, der steht auch ein mit Gut und Blut für alles das, was ihm teuer ist»,⁴⁷² hatte Regierungsrat Karl Häfelin anlässlich des ersten eidgenössischen Sängerefestes in Aarau 1842 erklärt. Und besonders der Leitchor der Surselva, die Ligia Grischa, bevorzugte Wettlieder dieses Inhalts – zumindest deutete Erni dies so. Mit seinem ersten Band der Reihe «Surselva» (1898) wollte Erni deshalb der männlich dominierten Chorkultur mit gängigen Liedern und insbesondere solchen aus dem Repertoire der Ligia Grischa sowie neuen Kompositionen zuträglich sein. «Warum also hätte der Autor der Surselva nicht in erster Linie für Kriegslieder sorgen sollen?», so Erni.⁴⁷³

Ernis und Barblans Kriegslieder sind Trumpf

Auch Hans Ernis Chorlied «La guardia dil Rein»,⁴⁷⁴ eine Neufassung der inoffiziellen Nationalhymne des deutschen Kaiserreichs «Die Wacht am Rhein»⁴⁷⁵ zu einer Übersetzung von Alfons Tuor, besingt die Kriegsbereitschaft und Wehrhaftigkeit der Grenzsoldaten am Rhein. Aufgrund der Kriegsthematik und der Nennung des Rheins, dessen Vorderarm in der Surselva entspringt, gehörte es von Anfang an zum Kernrepertoire des Liedgutes für Männerchöre. Ernis erste Komposition für Männerchor «Igl avis»⁴⁷⁶ war dagegen präziser verortbar, sowohl historisch als auch geografisch, denn es erzählt vom Angriff des Vorarlberger Grafen Montfort auf den «guten» Baron Belmont in der Schlacht von Porclas 1352. Ein Hirte auf dem Flimserstein sieht die Vorarlberger im Anmarsch und bläst zur Warnung in seine Tiba – das Bündner Alphorn –, bis er tot zusammenbricht. Auch hier ist die musikalische Faktur von ebenjenen Elementen bestimmt, die das deutsche und schweizerdeutsche patriotisch-martialische Männerchorlied prägen:

470 Maissen, *Historia*, 1998, S. 138.

471 Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 11.

472 Zit. nach R. Thomann: *Der Eidgenössische Sängereverein 1842–1942*, Zürich 1942, S. 19.

473 Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 11.

474 «La guardia dil Rein», in: Surselva I, 1898, Nr. 13, S. 30–32.

475 Musik: Carl Wilhelm (1815–1873), Text: Max Schneckenburger (1819–1840). Schneckenburger schrieb das Gedicht 1840 während der Rheinkrise, 1854 vertonte es C. Wilhelm für Männerchor und führte es an der Silberhochzeit Kaiser Wilhelms I. auf, was dem Lied in Sängerkreisen, besonders während des Krieges 1870/71 zu grosser Popularität verhalf. 1871 wurde es bei der musikalischen Siegesfeier an der Hofoper Berlin aufgeführt. Auch in I. Heims «Volksgesänge» wurde es später aufgenommen.

476 «Igl avis», in: Erni, Surselva I, 1898, Nr. 19, S. 52–54.

Dazu gehört ein strophischer Aufbau, oft im *unisono* beginnend, ein marschähnlicher Grundrhythmus mit punktierten Notenwerten, eine volkstümliche harmonische Struktur mit Dominantwendungen im zweiten Teil sowie Hochtöne im Tenor zur Hervorhebung von besonderen Textstellen.

Weil auch die Soldaten aus Romanischbünden in den freien Stunden der Wiederholungskurse von 1892 bis 1896 sich oft zusammenfanden, um Lieder aus der Heimat zu singen, wurde Hans Erni von den Stabsoffizieren aus der Surselva für eine Sammlung und Herausgabe dieser Lieder angefragt. Nach Absprache mit den Chordirigenten, die sogleich 350 Exemplare vorbestellten, publizierte Erni schliesslich den ersten Band «Surselva I». ⁴⁷⁷ Aus Mangel an Exemplaren musste er 1901 eine zweite Ausgabe in Angriff nehmen, die dann zu Werbezwecken auch auf Sursilvan übersetzte Lieder aus Barblans «Calvenmusik» ⁴⁷⁸ beinhalten sollten, nämlich «Hymnus alla patria» (Vaterlandshymne), «Il pur grischun» (Der Bündner Bauer) und «Uraziun avon la battaglia» (Gebet vor der Schlacht). Der Erfolg und die Wirkung des «Calvenspektakels» und der um sich greifende «Calvengeist» ⁴⁷⁹ waren für Erni Grund genug, die beliebtesten Chorlieder in seine Sammlung aufzunehmen. ⁴⁸⁰

Auch der Männerchor Engiadina gab Barblans Transkriptionen aus der «Calvenmusik» einen prominenten Platz im Liederbuch «Engiadina» (1908) für Männerchor. ⁴⁸¹ Die instrumentalen Sätze «Mastralia» und «Calvenmarsch» wurden hierfür textiert und neu gesetzt. Neu war auch Barblans schlichtes und wirkungsvolles Lied «La guardia grischuna (1499)» zu einem Gedicht von Florian Grand, das von der Calvenschlacht aus der Sicht eines in der Nacht an der Grenze wachenden Bündner Soldaten berichtet, der den Sieg im Morgengrauen kommen sieht.

A Chalavaina

Florian Grand, zu dieser Zeit Dirigent der Engiadina, publizierte dann selbst unter dem Titel «La Battaglia da Chalavaina» ⁴⁸² einen Zyklus von patriotischen Chorliedern. Sie basierten auf Eduard Kremser's Bearbeitungen von sechs «Altniederländischen Volksliedern» ⁴⁸³ über den Freiheitskrieg der Niederländer und den Helden Wilhelm von Oranien – Kremser passte sie den deutschen Verhältnissen an – und Grand bettete sie neu in den Kontext der Calvenschlacht mit dem Tod des Helden Benedikt Fontana. «Grand verbindet die Lieder mit einem anderen historischen Mythos», schreibt Cristian Collenberg. «Es überrascht, mit wie we-

⁴⁷⁷ Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 10.

⁴⁷⁸ Siehe dazu Kapitel II 2.4.2.

⁴⁷⁹ Jäger, Graubündens Integration, 2005, S. 321. (Siehe dazu Kapitel II 1.1).

⁴⁸⁰ Vgl. Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 12.

⁴⁸¹ 4. «Il pair grischun», 7. «A Chalavaina», 8. «Uraziun avant la battaglia», 13. «Inno alla patria», 14. «La Mastralia», 29. «La chanzun del chavaller» (Chr. Bardola).

⁴⁸² F. Grand: La Battaglia da Chalavaina. Ciclo da chanzuns patrioticas per Coro viril e solo da bariton e tenor, dedichadas al Coro da Samaden ed all' «Engiadina», Leipzig 1900.

⁴⁸³ «Sechs Altniederländische Volkslieder», bearb. von Eduard Kremser, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Leipzig 1878.

10. A Tgalavaina

Alla marcia (♩ = 40-50) S.v. Gr. (1899)

1. U = dis il clem en la val = la = da ?
 2. Na = vent, si = gnun. dal = la cal = dé = ra,
 3. Nos ca = tscha = durs la sal = vi = schi = na
 4. Ils mon = ta = gnards van sco la bo = va
 5. Tuts i = ni = mitgs rim = nai en = se = men

Si, si vus u = mens dils cu = mins! La li = ber =
 Uss ti = la, pur, la faulsch giun plaun, Lai star, nur =
 Lain sin la pez = za mai mi = tschar, Cun égl se =
 Tut a sfrac = cont en il com = bat ; O pau = pra
 San far a nus ne = gin ster = ment, Ils li = bers

tat ei sman = na = tscha = da, Igl i = ni = mitg ei
 sèr, la mon = ta = nè = ra, Da = bor las ar = mas
 gir san quels a = di = na Il cor digl i = ni =
 quel.gie, quel ch'em = pro = va, De tschunca = nar lur
 Grischs a = din aunc te = man MoDieus en tschiel, il

14. Das Männerchorlied «A Tgalavaina» von Georg Schmid von Grüneck und Alfons Tuor.

sils con - fins.
 en - ta maun.
 mitg tue - car. Fon - ta - na muoss' a nus la
 li - ber - tat.
 Tut - pus - sent.

vi - a A - tras il fiug dils bat - ta - gliuns:
 dils bat - ta -

Pi - tost la mort, che sclave - ri - a,
 gliuns: la mort

Ei la pa - ro - la dils Gri - schuns!
Pli - tost la

Pli - tost la mort, che scl - ve -
mort. la mort,

ri - a, Ei la pa - ro - la dils Gri schuns!

A. Tuor

nigen neuen Strichen es dem Autor gelingt, diesen Texten eine ‹bündnerische› und ‹aktuelle› Farbe zu geben.»⁴⁸⁴

Die bekannteste Vertonung des Gedichtes ‹La guardia grischuna› von Florian Grand stammt hingegen von Robert Cantieni. Er komponierte es um 1908, ein paar Jahre bevor er zum Dirigenten der Engiadina gewählt wurde.⁴⁸⁵ Wie Barblans Vertonung ist es ein einfaches Strophenlied, das auf martialische Rhythmen verzichtet und den Charakter durch die melodische und harmonische Gestaltung fasst. In einem Brief an Walther Aeschbacher, den Dirigenten der Ligia Grischu, erklärte Cantieni 1947, dass sein ‹seriöses Vaterlandslied› seit seiner Entstehung mit ‹ehrlicher vaterländischer Begeisterung› gesungen und gehört werde: ‹Für die Bündner ist die Calvenschlacht [...] nicht gleichgültig›, so Cantieni.⁴⁸⁶

Auch Hans Erni leistete mit seinem Lied ‹A Tgalavaina› nach einem Gedicht des damals 28-jährigen Alfons Tuor einen Beitrag zum ‹Calvengeist› und publizierte es 1901 neben Barblans Liedern im Band ‹Surselva II›. Weit bekannter, obwohl in seiner musikalischen Faktur nicht unähnlich, ist heute Georg Schmid von Grünecks gleichnamige Vertonung, die schon 1899, zur 400-Jahr-Feier der Calvenschlacht, entstanden war. Grünecks Vertonung ist ein Aufruf an alle wehrfähigen Männer zur Verteidigung der Freiheit unter Fontanas Leitung: ‹Fontana, zeig uns den Weg durch die Feuer der Bataillone, lieber Tod als Sklaverei ist die Losung der Bündner›, heisst es im Refrain mit seinem Marschrhythmus, der die Soldatenschritte zu den Trommeln hörbar macht. Das Lied erschien 1906 in Grünecks Liederheft ‹Flurs alpinas›, dem ‹patriotischsten Liederbuch, das die Bündnerromanen besitzen›,⁴⁸⁷ und wurde rasch bekannt: ‹Wer von unseren bündnerromanischen Sängern kennt die gewandte Sprache und den markanten Rhythmus nicht?›,⁴⁸⁸ fragte Alfons Maissen 1998.

Die mehrere Jahre später wieder aufgelegten und ergänzten Bände ‹Surselva I / II›⁴⁸⁹ zeigen, dass solche patriotischen Lieder martialischen Charakters noch einige Zeit zum Kernrepertoire der Männerchöre (in der Surselva) gehörten. Auch die ‹Calvenbegeisterung›⁴⁹⁰ herrschte viele Jahre innerhalb des Chorwesens – und noch 1939 widmete Duri Sialm dem Helden Fontana eine Kantate für Männerchor und Soli.⁴⁹¹ Schliesslich gab diese Begeisterung auch dem grossen, überregionalen Liederbuch ‹Guardia Grischuna› (Bündner Wache) von 1948 seinen Namen. Die Mythologisierung der Calvenschlacht⁴⁹² erfolgte also nicht zuletzt auch mithilfe der Chorkultur. Bald wurden diese martialischen Lieder aber durch neue patriotische Chorlieder (oder Vaterlandslieder) ersetzt, die nicht mehr

484 Collenberg, Hollandès, 1995, S. 236.

485 Siehe Kapitel II 2.3.3.

486 Cantieni, Brief an W. Aeschbacher, 27. 1. 1947.

487 Maissen, Historia, 1998, S. 137.

488 Ebd.

489 Surselva I ²1905 und Surselva II ²1915.

490 Schmid, Calvenbuch, Chur 1931, S. 106.

491 Siehe dazu Kapitel II 2.4.5.

492 Vgl. Bundi, Calvengeschehen, 2001, S. 148–150.

«bluttriefend»⁴⁹³ waren, sondern der «patria» friedlich huldigten. Die genannten ersten kompositorischen Gehversuche einheimischer Komponisten hatten aber das vorherrschende deutschsprachige (oder übersetzte) Lied erfolgreich verdrängt und das Interesse für die *chanzun rumantscha* und den Chorgesang im Allgemeinen geweckt.⁴⁹⁴

2.4.4 Ursprungslegenden in Duri Sialms «La Ligia Grischa» und «Benedetg Fontana»

25 Jahre nach dem Erfolg des «Calvenspiels»⁴⁹⁵ wurde ein weiteres Festspiel zu einem bedeutenden Ereignis nationaler Identitätsfindung: Das Festspiel «La Ligia Grischa»⁴⁹⁶ feierte 1924 unter dem Ahorn in Trun die 500-Jahr-Feier zur Gründung des Grauen Bundes (1424) durch die freien und tapferen «grauen puren». Die Musik zu diesem Festspiel hatte der in Romanischbünden weitgehend noch unbekannt Komponist aus Disentis, Duri Sialm (1891–1961), geschaffen. Das Kernstück des Festspiels, das Chorlied «La Ligia Grischa», das die Beständigkeit, die Tapferkeit und den Freiheitswillen der Vorväter idealisierte, sollte ihn schliesslich zum «fruchtbarsten Schöpfer» und «eifrigsten Förderer» der Chorkultur Romanischbündens machen.⁴⁹⁷

Das Reich der Romantik als musikalisches Ideal

Duri (Ulrich) Sialm aus Segnas (bei Disentis–Mustér) wuchs in einer Familie mit musikalischen Neigungen auf. Sein Vater Sep Sialm, ein autodidaktisch gelernter Dorfforganist und Dirigent, gab dem jungen Sialm schon früh Unterricht auf der Orgel. Auch der Urgrossvater, ein musikalisch versierter Kreispräsident, scheint Duri Sialm das musikalische Talent (und das absolute Gehör) vererbt zu haben.⁴⁹⁸ Die musikalische Kultur des Dorfes und diejenige des Benediktinerklosters in Disentis boten Sialm darüber hinaus eine (musikalische) Heimat, die seine Wurzeln in der bündnerromanischen Sprache und Kultur wesentlich stärkten.⁴⁹⁹ In der Klosterschule Disentis, bei Pater Leo Kunz, lernte er ferner die Welt der sakralen Orgel- und der Vokalmusik, der Gregorianik und der «Consolaziun» mit ihren geistlichen Liedern kennen.⁵⁰⁰

Von 1907 bis 1911 besuchte Sialm die Kantonsschule in Chur und erhielt Unterricht bei Christian Bühler, Emil Christ und Wilhelm Steiner.⁵⁰¹ Hier wurde die

493 Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 14.

494 Vgl. Erni, Cant romontsch, 1933, S. 16.

495 Siehe dazu Kapitel II 2.4.2.

496 Camathias/Sialm, Ligia Grischa, 1924.

497 Pfister, Duri Sialm, S. 404 f.

498 Bastgaun Sialm, 1839 Kreispräsident von Disentis, spielte die Orgel und hatte anscheinend eine Vorliebe für Walzer, Schottische, Polkas und «Hoppers», galt auch weit herum als Meistertänzer. (G.A. Derungs, zit. nach «Duri Sialm», Or da l'archiv, 17. 11. 2011).

499 Vgl. Maissen, Professor Duri Sialm, 1962, S. 32.

500 Vgl. Cherbuliez, Volkslied, 1937, S. 8 und Maissen, Professor Duri Sialm, 1962, S. 32. (Siehe dazu Kapitel I 2.1.3 und 2.2.2).

501 Siehe dazu Kapitel II 2.4.1.

Öffentlichkeit erstmals auf den Pianisten aufmerksam, der insbesondere Klavierwerke von Franz Liszt – zeitlebens sein grosses musikalisches Vorbild – vortrug.⁵⁰² Am Konservatorium in Genf besuchte er anschliessend den Orgel- und Kompositionsunterricht bei Otto Barblan, der ihn in die Werke von Johann Sebastian Bach und Giovanni Pierluigi da Palestrina einführte, daneben auch Meisterklassen für Klavier bei den Liszt-Schülern Bernhard Stavenhagen (1862–1914) und José Vianna da Motta (1868–1848).⁵⁰³ Sialm absolvierte auch ein Spezialstudium in Gregorianik beim Genfer Organisten William Montillet (1879–1940).

Der Studienort Genf war für Instrumentalisten eine gute Möglichkeit, die klassischen Formen zu erlernen, die Kompositionslehre galt jedoch als «konservativ und puritanisch».⁵⁰⁴ Dennoch war das Klima am Konservatorium für Sialm «inspirierend»,⁵⁰⁵ und die Weltstadt Genf weckte durch ihr reges Musikleben und die Nähe zu Frankreich seine Vorliebe für französische Musik, besonders für George Bizet, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy und Jules Massenet; er interessierte sich aber auch für die Musikkultur der französischsprachigen Schweiz (und für Gustave Doret⁵⁰⁶). Für seinen Personalstil schöpfte Sialm aber aus der (spät)romantischen Tonsprache und Musikkultur und dank Otto Barblans Vermittlung auch aus barocken Formen und Stilen: «Sein musikalisches Ideal war und blieb das Reich der Romantik und ihrer Anhänger, bisweilen auch ältere Musikstile imitierend, vor allem im Bereich der Kirchenmusik, wo er mit Klugheit auch die alten und eigenen Tonarten der Kirche anwandte»,⁵⁰⁷ schreibt Alfons Maissen.

1913 schloss Sialm sein Klavier- und Orgelstudium mit dem pädagogischen Diplom ab, 1914 und 1917 mit dem Virtuosendiplom für beide Instrumente.⁵⁰⁸ Danach arbeitete er als Lehrer für Klavier/Orgel am Kollegium Maria Hilf in Schwyz und feierte seine ersten nationalen Erfolge als Pianist und Komponist von Kantaten und Oratorien (für spezifische Anlässe).⁵⁰⁹ In Zürich dirigierte er

502 Vgl. Gadola, *A nies cumponist*, GaRo 1954 (1941), S. 3 f.

503 Bernhard Stavenhagen (1862–1914) war Schüler (ab 1885) und Vertrauter Liszts in Weimar, 1907–1914 leitete er die Meisterklassen in Klavierspiel und Dirigat am Konservatorium in Genf. José Vianna da Motta (1868–1948) aus Portugal wurde auch 1885 Schüler Liszts in Weimar, in Genf trat er die Nachfolge von Stavenhagen an (1915–1917). Im ersten Jahr nach der Gründung des Konservatoriums (1853) hatte Liszt selbst als Lehrer gewirkt. (Vgl. www.cmuse.ch, [20. 11. 2012]).

504 G. G. Decurtins, in: Sialm, *Ovras*, 1991, CD-Booklet.

505 C. Michels, SO 17. 12. 2011.

506 Gustave Doret (1866–1943) aus Aigle studierte in Berlin (bei J. Joachim) und Paris (bei J. Massenet und T. Dubois), war Dirigent der Opéra-Comique in Paris (ab 1907) und daneben Lehrer am Konservatorium Genf. Er setzte sich besonders für eine eigenständige Musikkultur der französischen Schweiz (Blas- und Chormusik) ein. (Vgl. HLS).

507 Maissen, *Professor Duri Sialm*, 1962, S. 172 f.

508 Mit der Sonate op. 111 von L. van Beethoven und dem «Méphisto-Valse» von F. Liszt. (Vgl. GaRo 1954 (1941), S. 5). Gleichzeitig erhielt er den 1. Preis «Barblan» für Orgel und den 1. Preis für Instrumentierung.

509 1918 mit der Kantate «P. Theodosius Florentini» (Text: Josef Scheuber), UA 21. 6. 1918 in Schwyz und 1920 mit einem Christus-Oratorium (Text: Josef Scheuber), UA 3. 3. 1920 in Schwyz. Die Quellenlage ist hier sehr unsicher, im Nachlassverzeichnis werden diese Werke nicht aufgeführt. Nur die GaRo (1954 (1941), S. 11) weist auf diese ersten Werke hin. Auch das

von 1920 bis 1925 den Kirchenchor St. Peter und Paul, leitete den Cäcilienverein und gründete einen 300-köpfigen Oratorienchor, mit dem er die Oratorien «Die Legende von der heiligen Elisabeth» (1862) und «Christus» (1867) von Franz Liszt sowie die Grosse Messe Nr. 3 in f-Moll von Anton Bruckner zusammen mit dem Tonhalle-Orchester aufführte.⁵¹⁰ Daneben studierte er an der juristischen und an der philosophischen Fakultät der Universität Zürich. 1920 publizierte Sialm sein erstes Werk, das «Lieder Album/*Canzuns*»⁵¹¹ für hohe Stimme und Klavier zu Texten verschiedener deutschsprachiger Dichter mit Übersetzungen auf Sursilvan von Carli Fry.

«Schi ditg che stattan cuolms e vals stai ferma Ligia Grischa»

Eine Wende in der Karriere des *Komponisten* Sialm und gleichzeitig ein erster «musikalischer Kontakt»⁵¹² mit der Heimat erfolgte mit dem Kompositionsauftrag für das «Festspiel zur fünften Jahrhundertfeier der Gründung des Grauen Bundes»⁵¹³ 1924 in Trun. Gefeiert wurde, wie erwähnt, die Vereinigung von 21 Gerichtsgemeinden des Vorder- und Hinterrheintals zum Grauen Bund unter dem Ahorn von Trun 1424.⁵¹⁴ «Der Name bekundet klar, dass dieser Bund von dem zahlreich vertretenen Stand des gemeinen Volkes beherrscht war [...]»,⁵¹⁵ hiess es in der Festschrift zur Feier. Sialm schrieb die Musik zum Festspieltext des Dichters Flurin Camathias (1871–1946) aus Laax und leitete selbst die Proben und Aufführungen mit dem Männerchor Ligia Grischa. Kern des Festspiels in fünf Akten war das Lied «La Ligia Grischa», das von allen mitwirkenden Männern, den «grauen puren», zur Besiegelung des Bundes am Ende des dritten Aufzuges vorgetragen wurde.⁵¹⁶

«Schi ditg che stattan cuolms e vals, stai ferma Ligia Grischa» (so lange Berge und Täler stehen, stehe fest, Grauer Bund), singen sie zu Beginn in getragener Marschtempo. Der Charakter dieses variierten Strophenliedes ist aber keinesfalls martialisch, sondern vielmehr von ruhiger Standhaftigkeit bestimmt und in der Ehrfurcht vor dem Allmächtigen wird er zuletzt auch hymnisch. Obwohl hier Sialms charakteristische – und bald beliebte – Tonsprache durchscheint, berücksichtigt das Lied durchwegs die Konventionen des romantischen Männerchorliedes und verweist dabei gleichzeitig auf andere verbreitete und beliebte Lieder für Männerchor (von Ignaz Heim und Hans Erni, mit dem er auch verglichen

(möglicherweise) 1920 komponierte «Fronleichnams-Oratorium» für gem. Chor, Knabenchor, Soli, Orchester und Orgel wird im Verzeichnis ohne Titel und nur als Manuskript aufgeführt. (Vgl. Sialm, Nachlassverzeichnis, 1991).

510 Vgl. GaRo 1954 (1941), S. 11.

511 Vgl. Sialm, Nachlassverzeichnis, 1991 S. 3 und 11. Liedtexte von Emanuel Geibel, Heinrich Heine, C. R. Enzmann, P. Maurus Carnot, Novalis.

512 Maissen, Professor Duri Sialm, 1962, S. 34.

513 Camathias/Sialm, Ligia Grischa, 1924.

514 Vgl. HLS «Grauer Bund».

515 Vincenz, Der Graue Bund, 1924, S. 191.

516 Vgl. Camathias/Sialm, Ligia Grischa, 1924, S. 106 f.

I. Svizzers, Grischuns, Romontschs vulein nus restar!

5

1. La Ligia grischa

Tempo di marcia, vivo

D. Sialm

1. Schi ditg che stat - tan cuolms e
2. Schi ditg che stat - tan cuolms e
3. Schi ditg che stat - tan cuolms e

vals. stai fer - ma Li - gia gri - scha!
vals. quell' o - vra bein fun - da - dal!
vals. per - tgi - ri Dieus la Re - zia!

Sbal - lu - nan e - ra vegls cas -
En him - nis leds ed im - mor -
En - gra - zia - ments ils pli cor -

6

tials la li - ber - tad tar - li - scha!
 tals dal pie - vel vegn lu - da - da.
 dials se - saul - zien en le - te - zia:

Sbal - lu - nan e - ra vegls cas -
 En him - nis leds ed im - mor -
 En - gra - zia - ments ils pli cor -

tials la li - ber - tad tar - li - scha!
 tals dal pie - vel vegn lu - da - da.
 dials se - saul - zien en le - te - zia !

mf *cresc.*

1. En-tschiet la li-gia han sig-nurs, mo for-za gron-da
 2. Igl um cumin ha gl'a-vantatg e gau-da li-bra-

mf *cresc.*

schai els purs, mo for-za gron-da schai els purs,
 mein siu fatg, e gau-da li-bra-mein siu fatg.

ff

Meno mosso *p* *cresc.* *allargando*

3. O pa-tria nos-sa stai en flur, al Tut-pus-sent dai

p

Lento *p* *ff*

tutt' ho - nur dai tutt' ho - nur!

p *ff*

wurde).⁵¹⁷ Sialm strebte eben durchwegs handwerkliche Perfektion und Vielseitigkeit an, er war ein «Komponist der Harmonie» und des Kontrapunkts und damit bereicherte er auch die *chanzun rumantscha*.⁵¹⁸

Der Männerchor Ligia Grischa nahm bald darauf «sein» Lied als Kernstück in das Konzert- und Gesangfest-Repertoire auf und machte «La Ligia Grischa» zusammen mit seinem Schöpfer rasch und weit herum bekannt.⁵¹⁹ Gleichzeitig setzte Hans Erni das Lied an erster Stelle des Bandes «Surselva IV» (1925) und publizierte hier auch alle weiteren Chorlieder des Festspiels, wodurch alle Männerchöre Zugang zu Sialms Chorliedern erhielten.⁵²⁰ So sei «La Ligia Grischa» zu einem «kostbaren» Lied geworden, erklärte Tumasch Dolf rückblickend:

«Als Komponisten hat das Volk ihn [Duri Sialm] zum ersten Mal durch die Musik des Festspiels für die Zentenaarfeier in Trun 1924 kennengelernt. Hier finden wir das Lied von unglaublicher Kraft «Schi ditg che stattan cuolms e vals». Es gehört zu den kostbarsten Liedern für Männerchor und wird weiterleben.»⁵²¹

Der Erfolg des Festspiels und seines Aushängeschildes «La Ligia Grischa» war schliesslich auch ausschlaggebend für die Rezeption des Musikers und Dirigenten Duri Sialm in der Bündner Gesellschaft und über die Grenzen des Kantons hinaus als «fruchtbarster Schöpfer» und «eifrigster Förderer» der einheimischen Musikkultur.⁵²²

Trotz dieser Anerkennung wurde Duri Sialm nicht in Graubünden ansässig, sondern kehrte schon 1925 ins Schweizer Unterland zurück: In Lichtensteig (Toggenburg) nahm er eine Stelle als Instrumentallehrer für Violine und Klavier sowie als Dirigent der verschiedenen Dorfchöre an. Von 1927 bis 1938 leitete er dann in Schwyz den Schulgesang (des Kollegiums) sowie verschiedene Chöre (Kirchenchor) und Orchester. In Lichtensteig wie in Schwyz gelang es Sialm, als Dirigent, Musiklehrer und Komponist von Vokal- und Instrumentalmusik⁵²³ bedeutend zum Musikleben, insbesondere zur Chorkultur der beiden Städte, beizutragen. 1937 wurde er schliesslich (doch noch) als Klavier-, Orgel und Musiktheorielehrer – neben Armon Cantieni – an die Kantonsschule in Chur berufen. Daneben erhielt er die Organistenstelle an der Kathedrale, die Direktion der Chöre Rezia und Alpina und eine Stelle als Musikrezensent des *Bündner Tagblatts*.

Während der Bündnertage an der Landesausstellung in Zürich 1939 trug die Ligia Grischa unter der Leitung von Hans Lavater ihre «Hymne»⁵²⁴ am Drei-

517 Vgl. GaRo 1954 (1941), S. 12 f.

518 Vgl. G. G. Decurtins, in: Duri Sialm, Ovras, 1991 (CD-Booklet).

519 Vgl. Pfister, Duri Sialm, 1970, S. 404 f.

520 Erni, Surselva IV, 1925.

521 «Duri Sialm ei enconuschents al pievel romontsch sco cumponist. [...] Sco cumponist ha nies pievel empriu d'enconuscher el l'empremagas tras la musica dil giug festiv per la fiasta centenar a Trun dils 1924. Leu anflein nus la canzun da nungetga forza «Schi ditg che stattan cuolms e vals». Ella sauda tier nossas pli custeivlas canzuns da chor viril e vegn a viver.» (Dolf, Duri Sialm, 1963, S. 140).

522 Pfister, Duri Sialm, 1970, S. 404 f.

523 Überwiegend Klavier- und Orgelwerke. (Vgl. Sialm, Nachlassverzeichnis, 1991).

524 Maissen, Professor Duri Sialm, 1962, S. 171.

sprachenkonzert und am Bündnerspiel vor und präsentierte «La Ligia Grischa» so einer breiten Öffentlichkeit. «Sie verherrlicht die Freiheit im ewigen Grauen Bund», erklärte Cherbuliez in seiner Einführung zum Konzert.⁵²⁵ Im Bündnerspiel, das einen Einblick in die Sprache und die Bräuche des Kantons geben wollte, besangen schliesslich alle Teilnehmer die «souveränen Rechte des freien Mannes».⁵²⁶ Dieser Ausdruck unbändiger Freiheitsliebe einfacher Bauern machte das Lied im Kontext der Geistigen Landesverteidigung zum «Volkslied im wahrsten Sinn des Wortes».⁵²⁷ Die *Gasetta Romontscha* bemerkte 1941, dass es aufgrund seines durch und durch «bündnerromanischen Charakters» schon als «Nationalhymne» Romanischbündens gehandelt wurde.⁵²⁸ Und als Hymne stand es schliesslich ab 1948 im überregionalen Gesangbuch für Männerchor «Guardia Grischuna» an erster Stelle.⁵²⁹

«Hei fraischgiamaink meiss matts».

Die Kantate über den Helden Benedikt Fontana

An der Landi 1939 wurde den Schweizern ebenso Sialms neukomponierte historisch-patriotische Kantate «Fontana»⁵³⁰ für Männerchor, Soli und Klavier «und einige Instrumente» vorgestellt. Kurz zuvor hatte der Männerchor Ligia Grischa diese Kantate über die «volkstümlichste Heldengestalt» der Bündnergeschichte, wie es im Vorwort der Partitur heisst, unter der Leitung von Hans Lavater in Ilanz mit grossem Erfolg uraufgeführt. Bald galt sie als Sialms bestes Werk und der Komponist als «musikalischster Kopf des Kantons».⁵³¹ Für das Eidgenössische Schützenfest in Chur 1949 bearbeitete Sialm die Kantate auch für Chor, Soli und grosses Orchester. Die Uraufführung mit den Chören Ligia Grischa, Alpina (aus Chur) und dem Männerchor Domat/Ems, dem Orchesterverein Chur und dem Collegium Musicum Chur sowie den Solisten Hermann Roth (aus Thusis) und Silvia Gähwiler (aus Zürich) fand unter der Leitung von Walther Aeschbacher im Rahmen des Unterhaltungsprogramms des Schützenfestes in der Markthalle von Chur statt. Eingerahmt wurde die Kantate von drei Werken für Chor und Orchester von Otto Barblan, Hans Lavater und Walther Aeschbacher sowie von beliebten «vaterländischen» Männerchorliedern vorwiegend einheimischer Komponisten.⁵³² Ebenfalls Teil dieses Unterhaltungsprogramms waren drei konzertante Aufführungen der «Calvenmusik» von Otto Barblan. Das Programmheft für diese

525 Cherbuliez, Dreisprachenkonzert, 1939, S. 3.

526 Festprogramm, 1939, S. 29.

527 GaRo, 1954 (1941), S. 12.

528 Ebd.

529 Vgl. «Guardia Grischuna», 1948, S. 5–7.

530 Sialm, Fontana, 1939.

531 Gadola, Cronica, 1939, S. 379 und Maissen, Professor Duri Sialm, 1962, S. 33.

532 O. Barblan: «Calvenmarsch», Hans Lavater: «Uraziun per la patria», Walther Aeschbacher: «Laud al pur e meister grischun». Chorlieder: «La guardia grischuna» (R. Cantieni), «Impringias» (E. Töndury), «Rumantsch-Surmeir» (E. Broechin), «Il paun palus» (Schmid v. Grüneck), «Il pur suveran» (H. Erni).

Aufführung wies überdies darauf hin, dass die Existenz von Benedikt Fontana im 19. Jahrhundert zwar angezweifelt worden war, dass die Bündner nun aber dank Constanz Jecklins «gründlichen Untersuchungen und Quellenstudien» ihren «Nationalhelden» ohne Vorbehalte als «Held der Calven» verehren dürften.⁵³³

Dreh- und Angelpunkt von Sialms dreiteiliger Kantate nach einem Gedicht von Gion Cadieli (1876–1952) ist der alles entscheidende Moment der Calvenschlacht im mittleren Teil, während der «Battaglia» (Schlacht): Der «volkstümliche» Held Benedikt Fontana, bischöflicher Vogt aus der Oberhalbstein, wird getroffen und weist, «die Eingeweide mit der Linken zurückhaltend», die Bündner Kämpfer noch an: «Frisch voran, meine Tapferen! Heute noch die Drei Bünde, oder nimmermehr!»⁵³⁴ Diesen Schlachtruf singt der Solist Fontana (ein Bariton) quasi rezitativisch zu Trommelwirbeln und einer durch Oktavierung dramatisierten Klavierbegleitung von C-Dur nach Des-Dur modulierend und in Sekundschritten aufsteigend bis zum Höhepunkt. Bevor Fontana in die Schlacht gezogen war, hatte er im ersten Teil, dem «Comiau» (Abschied), noch mit einer Arie von seinen Liebsten und der Heimat Abschied genommen. Mit der Klaviereinleitung zu dieser lyrischen Arie, die mit «tragico ed inesorabile» (tragisch und hoffnungslos) überschrieben ist und mit Rückungen von C-Dur nach As-Dur und wieder zurück moduliert, beginnt also die gesamte Kantate gleichfalls in einer Vorschau auf die kommenden, nicht abwendbaren Ereignisse. Seiner Heldentat verdanken die Bündner aber den Sieg und Fontana singt noch sterbend «Victoria!». Nach gewonnener Schlacht beklagt schliesslich im letzten Teil mit den «Sempervivas» (Immortellen) die mythologische Figur der Rezia (Sopran) in ihrer Totenklage den gefallenen Helden und dessen Anhänger. Als Soldaten und Begleiter Fontanas haben die männlichen Chorstimmen in dieser Kantate also vorwiegend eine darstellende Funktion. Weil der Chor das Geschehen aber auch immer wieder, besonders in den Arien, von der Aussenperspektive beschreibt, wird er gleichzeitig zu einer kommentierenden Figur.

«Es leben die flotten Chöre unserer Berggemeinden»

In diesen Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich Sialm mit viel Engagement für die Förderung der Musikkultur Romanischbündens ein, und dazu gehörte zuvorderst das Laienchorwesen, das er als Experte an Gesangfesten, Musikkritiker und Ausbildner von Dorfchor-Dirigenten und Dorforganisten unterstützte. «Es leben die flotten Chöre unserer Berggemeinden, denn auch sie sind wertvolle Kulturträger»,⁵³⁵ soll er einst gesagt haben. Aber auch «die Volksmusik

533 Vgl. Programmheft «Romanische Volkslieder und Kantate Benedetg Fontana», 1949, S. 10.

534 K. F.: Benedikt Fontana, in: Sialm, Fontana, 1939. Hauptquellen dieses Ausspruchs sind Simon Lemnius' «Raeteis» (1550) sowie Durich Chiampels «Descriptio Raeteis Alpestris» (1570–1573), das dieses Zitat durch seine Sprachwahl hervorhebt: es ist der einzige Satz auf Bündnerromanisch. Chiampel wird in der Literatur als Herodot und Vater der rätschen Geschichte oder Geschichtsschreibung bezeichnet. (Decurtins 1964, Blanke 1970, Bonorand 1987, et al.). (Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 72–74, «D. Chiampel», Forum, 13. 11. 2010).

535 Zit. nach Pfister, Duri Sialm 1970, S. 407.

in allen ihren Formen»⁵³⁶ begeisterte ihn. Im Volkslied wie im volkstümlichen Chorlied – besonders im Heimat- und Naturlied – sah Duri Sialm einen Zugang zu seiner Heimat, zu deren Bevölkerung und musikalischer Kultur.⁵³⁷

Dies wurde schliesslich auch in seinen eigenen Werken offensichtlich. Obwohl es durchaus denkbar gewesen wäre, für die damaligen Bündner Chöre anspruchsvolle Lieder in einer zeitgenössischen Tonsprache zu schreiben, blieb Sialm auf inhaltlich-textlicher und kompositorischer Ebene den Konventionen des (spät)romantischen Chorliedes treu. Auch empfand er die aufführungsspezifischen (Un-)Möglichkeiten eines provinziellen Laienchorwesens nicht als Einschränkung: «Für ihn war es wichtiger, dass seine Lieder gesungen wurden, als der Versuch, den harmonischen und rhythmischen Rahmen auszuweiten».⁵³⁸ Seine in dieser Zeit entstehenden geistlichen und weltlichen Chorlieder («L'olma», «La sera»), Kantaten («La lavina», «Las spatlunzas», «Allas steilas») und Messen passte Sialm also den Möglichkeiten und Fähigkeiten der Aufführenden an – er schnitt seine Werke geradewegs auf die Chöre zu.

Obwohl Duri Sialm vor 1924 schon mit (geistlichen) Auftragswerken in Erscheinung getreten war und als Pianist und Organist – in Zürich besonders als Dirigent – Erfolge gefeiert hatte, wurde er in Romanischbünden gerade für diese Vokalwerke für Chor (und Soli) verdankt. Die Tatsache, dass ein Chorlied aus einem lokal gebundenen Festspiel in die Konzert- und Wettbewerb-Repertoires der Chöre eingehen und die Kernaussage dadurch weitergetragen werden konnte, galt als «glaubwürdigster Beweis für die Kraft unserer Sprache in Musik.»⁵³⁹ Die erste Zeile des Liedes: «So lange Berge und Täler stehen» wurde durch den Spracherhaltungsdiskurs bald zu einem geflügelten Wort der Heimatbewegung. Darüber hinaus hatte Sialm auch der Gattung Männerchorlied zu neuer musikalischer Qualität verholfen, obwohl – oder gerade weil – der poetische Inhalt und die musikalische Gestalt den traditionellen, seit Hans Erni und seiner Reihe «Surselva» beliebten Männerchorliedsätzen verpflichtet blieb. Wohl auch deswegen galt Sialm – wie Erni – von da an als «unser Komponist» und «unser Musiker», der dem «bündnerromanischen Volk» neue «Volkslieder» schenkte, also Lieder, die aus «dem Herz und dem Befinden unserer bündnerromanischen Seele» geschrieben waren.⁵⁴⁰

536 Maissen, Prof. Duri Sialm, 1963, S. 142.

537 Vgl. Pfister, Duri Sialm 1970, S. 406 f.

538 G. G. Decurtins, 1991, zit. nach «Top Chors», vol. 4, 2011, Booklet.

539 Vgl. Maissen, Professor Duri Sialm, 1962, S. 171.

540 GaRo, 1954 (1941), S. 12 f.

2.4.5 «Il pur suveran»: Hans Erni Hymne an die (bäuerliche) Freiheit

1938 konnte Hans Erni berichten, dass die *chanzun rumantscha* in den Konzertprogrammen der Männerchöre Romanischbündens vorherrschte. Nicht zuletzt hatte er selbst für «reichhaltig einfachen, dem Volksempfinden nahestehenden, auch für kleine Vereine gutklingenden Gesangsstoff»⁵⁴¹ in der Muttersprache gesorgt und mit seinen Liederheften wesentlich zur Entwicklung des *chant rumantsch* beigetragen.⁵⁴² Erni gehörte zeit seines Lebens zu den versiertesten Experten und Förderern – «Verteidigern» – der Chormusik in Romanischbündens.⁵⁴³ «Wie Muoth mit seinem Ruf: Stai si, defenda, Romontsch, tiu vegl lungatg, war auch Hans Erni aufgestanden und hatte ertönen lassen: Stai si, defenda, la canzun romontsch»,⁵⁴⁴ erinnerte sich Alfons Maissen.

Hans Erni, 1867 in Trin geboren, besuchte 1884–1887 die Kantonsschule Chur und den Musikunterricht bei Theodor Wiget (1850–1933)⁵⁴⁵ (Solmisation und Gehörbildung) und Otto Barblan.⁵⁴⁶ Ende der 1880er-Jahre begann er als junger Lehrer Schullieder zu eigenen Texten zu komponieren und bald entstand auch sein erstes Männerchorlied «Igl avis» zu einem Gedicht von Alfons Tuor. Nach verschiedenen Tätigkeiten als (Privat-)Lehrer in seinem Heimatort Trin (in der unteren Surselva), in Italien⁵⁴⁷ und in Roveredo (Misox), kehrte er 1898 nach Trin zurück, um sich dort als Bauer, Kreispräsident und Bündner Grossrat zu betätigen. In Trin traf er auch auf einen Dorfchor, dessen hervorragendes Stimmmaterial, aber mangelnde Ausdauer und Disziplin ihn zur Direktion geradezu herausforderte.⁵⁴⁸

Unter dem Einfluss des Festspiels des Grauen Bundes von 1924 publizierte Erni im Band «Surselva IV» eine Anzahl Vaterlandslieder verschiedener Komponisten zu Gedichten von Flurin Camathias und Alfons Tuor, die der «naziun retoromontsch», deren Freiheit in der Einheit und deren Sprache huldigten.⁵⁴⁹ Das bedeutendste Vaterlands- und Freiheitslied der Bündner Bauern, ein Lob der Freiheit in Armut, komponierte jedoch Erni selbst: «Il pur suveran» (Der souveräne Bauer) nach einem Gedicht von Gion Antoni Huonder machte ihn –

541 Walther Aeschbacher, zit. nach Pfister, Sängervater Hans Erni, 1962, S. 175.

542 Vgl. Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 20. (Siehe auch Kapitel II 2.3).

543 Erni schrieb auch – als Einziger – fachkundig über die Entwicklung der Chorkultur in der Surselva, was seine Erinnerungen, Gedanken und Beiträge (1933, 1938, 1954) zu unschätzbaren Quellen macht.

544 A. Maissen, in: «Hans Erni», Radioscola, 12. 12. 1967.

545 Theodor Wiget aus Altstätten (SG) war 1880–1889 Direktor des Bündner Lehrerseminars. Er vertrat die Pädagogik Zillers und Johann Friedrich Herbars und unterrichtete nach dem Weber'schen Doremi-System sowie der Methode Glover-Curven. (Vgl. HLS «Theodor Wiget») (Th. Wiget: «Die formalen Stufen des Unterrichts. Eine Einführung in die Schriften Zillers», Chur 1895).

546 Über Barblan berichtet Erni, er sei ein exzellenter Theorie-, Gesangsmethodik- und Orgellehrer für die fortgeschrittenen Schüler gewesen. (Vgl. Erni, Regurdonzas, 1954, S. 34).

547 In Venedig erhielt er auch Unterricht in Musiktheorie von dem nicht näher genannten Lehrer Giovanni Rossi.

548 Vgl. Erni, Regurdonzas, 1954, S. 34.

549 Vgl. Erni, Surselva IV, 1925, Register.

mehr als dreissig Jahre nach der Entstehung des Liedes – zum «Sängervater»⁵⁵⁰ der Surselva.

«Il pur suveran»

Gion Antoni Huonder (1824–1867) aus Segnas (bei Disentis-Mustér) verarbeitete um 1864 in seinem «Pur suveran» den zunehmenden Existenz- und Identitätsverlust der Bündner (Berg-)Bauern, die in den grossen gesellschaftlichen und technischen Umbrüchen des 19. Jahrhunderts ihren Status – ihre «Schlüsselstellung»⁵⁵¹ – als Ernährer des Landes aufgeben mussten. Umso mehr hält der Bauer im Gedicht deshalb die Freiheit aus der Natur («miu grep, miu crap») und das ererbte Eigentum («miu prau, miu clavau») hoch, denn es ist sein «Grund und Recht» und der Bauer der «König» über sein (weniges) Hab und Gut. Huonder setzte damit dem Bauernstand und dem Ideal der freien Armut ein literarisches Denkmal⁵⁵² und schuf – zusammen mit weiteren Gedichten wie «La Ligia Grischa»⁵⁵³ – den Mythos des «freien (Bündner) Bauern», der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wirkmächtig blieb.⁵⁵⁴

«Il pur suveran» wurde innerhalb kurzer Zeit insgesamt achtmal vertont. «Wahrscheinlich besitzt keine Sprache ein zweites Gedicht, das so viele Komponisten zu Vertonungen anregte»,⁵⁵⁵ meinte Erni. 1890 sang der Chor viril Trun eine erste Fassung von Carl Attenhofer und wenige Jahre später schrieb Moriz Maggi ein anspruchsvolles, durchkomponiertes Lied. Schliesslich schuf auch Georg Schmid von Grüneck 1902 eine Fassung für Chor und Bariton-Solo (im Refrain), die er 1906 in seinen «Flurs alpinas»⁵⁵⁶ publizierte. Für die Musik zum «Calvenspiel» von 1899 hatte sich ebenso Otto Barblan des Gedichtes bedient: Das «Lied vom rätschen Bauernstand» beginnt mit den Worten «Das ist mein Grund» zu den aufsteigenden Tönen a-h-cis, dem Heimatmotiv des Festspiels.⁵⁵⁷ 1901 nahm Erni Barblans Vertonung in einer Übersetzung in den Band «Surselva II» auf. Im Liederbuch «Engiadina» erschien es schliesslich 1908 in einer Übersetzung von Andrea Vital als «Il paur grischun». Auch Robert Cantieni schuf zu Vitals Übersetzung ein durchkomponiertes Chorlied.

In Hans Erniss Vertonung zeigt die Basstimme mit einer melodischen Linie durch die Haupttöne der Tonalität (G-Dur) bis zum tiefsten Ton schon zu Beginn die Freiheit von «Grund und Boden», die der Bauer hochhält. Diese Basstimme legt dann auch den Grund für eine nochmalige Bestätigung der bäuerlichen Autonomie in den übrigen Stimmen, denn auch für seine Kinder («miu agen saung»)

550 Auch Gion Martin Darms, der Gründer des Männerchores Ligia Grischa, erhielt 1908 diesen Titel. (Vgl. Cabalzar, Hans Erni, 1962, S. 140).

551 Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 251.

552 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 336–339.

553 Siehe auch Kapitel II 2.3.2 und 2.4.5.

554 Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 251.

555 Erni, Cant romontsch, 1933, S. 236.

556 Schmid v. Grüneck, Flurs alpinas, 1906, S. 73.

557 Siehe dazu Kapitel II 2.4.2.

ist der Bauer alleine verantwortlich («nutreschel els cun agen paun, els dorman sut miu tetg»). Obwohl er in Armut leben und sterben muss, ist dem Bauer die ererbte Freiheit («o libra paupradad, artada da mes vegls») wichtiger als eine materielle Sicherheit in Abhängigkeit; er will sie deshalb mit aller Kraft und Tapferkeit verteidigen («defender vi cun tafradad»). Nach der Wiederholung des Hauptteils erklingt diese Botschaft («e libers sundel si carschius») zum Schluss mehrmals und mit Nachdruck in der Bassstimme, während die übrigen Stimmen die affektgeladene Atmosphäre mit choralartigen Einwüfen («ruasseivels vi durmir») beruhigen und schliesslich das Lied in der Apotheose eines Todes in der Freiheit beenden («e libers vi murir»).

Hans Erni «Pur suveran» wurde zuerst von seinen Sängern in Trin abgelehnt – geplant war eine Aufführung am Bezirksgesangfest in Cazis 1901. Erni publizierte das Lied dennoch in der zweiten Ausgabe des Bandes «Surselva I» (1905), wählte es aber aufgrund der einhelligen Meinung, es sei zu anspruchslos und einfach für einen Wettbewerb, nicht mehr als Wettlied. Dank der Reihe «Surselva» wurde das Lied aber innerhalb des Militärs breit rezipiert – obwohl es nicht die beliebten Schlagworte «Kampf und Rache» enthielt, sondern von der Freiheit sprach. Am Bezirksgesangfest Hinterrhein von 1910 stieg es zum allgemeinen Lied auf und gerade dieses «einfache» Lied sollte alle anderen Vertonungen von Huonders Hymne des freien Bauern überdauern und zur Nationalhymne der Surselva werden.⁵⁵⁸ Antoine-Elisée Cherbuliez schrieb dazu in seiner Studie zum Volkslied in Graubünden 1937:

«Im sursilvanischen Sprachbereich beheimatet, hat sich G. A. Huonders kraftvolles Lied vom freien Bauern, [...] das so ausgezeichnet die Psyche des an irdischen Gütern nicht reichen, aber an Schollenstolz und Freiheitsbewusstsein einem Könige auf eigener Erde gleichen rätschen Bauernmannes dichterisch darstellt, mit der schlichten, warmen und noch durchaus im Rahmen volkstümlichen Musikstiles bleibenden chorischen Vertonung des um das Sängergewesen des Bündner Oberlandes so verdienten Sängervaters Hans Erni in Ilanz im ganzen romanischen Sprachgebiet als beliebtes und vielgesungenes Heimatlied eingelebt.»⁵⁵⁹

Im Kontext der bündnerromanischen Heimatbewegung und der Bemühung um die Anerkennung der Vierten Landessprache hatte «Il pur suveran» also seine volle Bedeutung erhalten: Die Wertschätzung der ererbten Freiheit und Unabhängigkeit, die zu pflegen und zu erhalten durch die Generationen als wichtigste Verpflichtung angesehen wurde, war auch gleichzeitig mit einer Wertschätzung der Muttersprache verbunden, die es dem «Fremden, Aufgezwungenen und Materiellen vorzuziehen»⁵⁶⁰ galt. Der Bauer wurde insofern als «idealer Repräsentant» dieser Wertschätzung für Traditionen und als Projektionsfläche für konservative Haltungen gehandelt. Gleichzeitig galt er als wichtigste Stütze, als Garant und

⁵⁵⁸ Vgl. Erni, *Cant romontsch*, 1933, S. 237.

⁵⁵⁹ Cherbuliez, *Volkslied*, 1937, S. 21 f.

⁵⁶⁰ Vgl. Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 305.

29. Il pur suveran

Cun vigur Hans Erni

1. Quei
2. Quei

1. Quei ei miu grep, quei ei miu crap,
2. Quei mes af-fons, miu a - gien saun,

ei miu grep, quei ei miu crap, cheu tschentel jeu miu
mes af-fons, miu a - gien saun, de miu car Diu schen-

pei: ar - tau hai jeu vus de miu bab, sai
ghetg; nu - tre-schel els cun a - gien paun, els

sai a ne - gin mar - schei,
els dor - man sut miu tetg.

a ne - gin, ne - gin mar - schei,
dor - man, dor - man sut miu tetg, sai
a ne - gin mar - schei,
dor - man sut miu tetg, els

sai a ne - gin mar - schei,
els dor - man sut miu tetg.

a ne - gin mar - schei. Quei ei miu prau, quei
dor - man sut miu tetg. O li - bra, li - bra

miu cla - vai. quei miu re - gress e dretg. sai
pau - pra - dad, ar - ta - da de mes vegls de -

a ne-gin per-quei d'en-grau sun
fen - der vi cun taf - fra - dad sco

poco rit.
cheu jeu mez il retg.
pop - pa de mes eglis. *pli plaun*
poco rit. Cie li - bers

p
Ruas - sei - vels vi dur - mir, e
p
sun - del jeu na - schius,

mf
li - bers sun - del si carschius e li - bers vi mu - rir.
mf *p*

Repräsentant einer «authentischen Volkssprache».⁵⁶¹ Zum schweizweit propagierten Bild des freien Bündner Bauern, der seiner Muttersprache treu bleibt, trug also Hans Ernis Chorlied und dessen Präsentation an zahlreichen patriotischen Veranstaltungen, allen voran an der Landesausstellung 1939, massgeblich bei. Jon Pult rühmte schliesslich 1948 den «Pur souveran» gleichfalls als «schweizerischstes aller Schweizerlieder»: Als gesungene Wertschätzung eines «selbst in der Armut stolzen Bergbauerntums» stelle es einen schönen Beitrag an die Schweizer Demokratie dar, zu der sich auch das vielgestaltige Graubünden bekenne.⁵⁶²

561 Vgl. ebd., S. 304 f.

562 Vgl. J. Pult, in: Arnold H. Schwengeler (Hg.): Schweizerische Demokratie 1848–1948, Murten 1948, S. 273.

III *Cantei romontsch(s)!*

Chorgesang und Sprachbewusstsein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

«Singt, ihr Bündnerromanen – und singt auf Bündnerromanisch!», lautete die Devise in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als die Anerkennung der «quarta lingua naziunala» nach jahrzehntelangem Kampf um die «lingua moribunda» in greifbare Nähe rückte und es darum ging, die Sprache und Kultur Romanischbündens auch singend in der ganzen Schweiz bekannt zu machen. In zahlreichen Chorliedern – eigentlichen «kämpferischen Plädoyers» für die Sache – wurde nun die liebe Muttersprache, die idyllische, freie Bergnatur, das von den Vätern ererbte Hab und Gut und ganz besonders die Sehnsucht nach alldem inbrünstig und vielstimmig besungen. Gleichzeitig hoben Volkskundler einen «Schatz» an «schönen», «alten» Volksliedmelodien, den sie für die Nachwelt auf Band und Papier festhalten wollten und der schliesslich dem Schulgesang und dem Chorgesang solchen Auftrieb gab, dass es schien, als wären die Bündnerromanen «ein singendes Volk schlechthin».

1 *Ni Talians, ni Tudais-chs! Sprachpolitik von der Questione ladina zur Quarta lingua naziunala*

Obwohl die Societad retorumantscha (SRR) keine «volkstümliche» Gesellschaft wurde, sondern vielmehr Treffpunkt für eine Elite blieb, wirkte sie doch, wie der Philologe Rudolf Olaf Tönjachen (1896–1971) erklärte, wie «Hefe» für die bündnerromanische Heimatbewegung, wie eine Mutter, deren Töchter sich der Gewinnung der breiten Masse für die Bewegung annahmen.¹ Tönjachen verwies in seiner Rede zum 50-Jahr-Jubiläum der SRR 1936 auf die Gründung zahlreicher regionaler Vereine, die von der SRR inspiriert worden waren und sich der Förderung der Sprache, Kultur und Literatur in den Regionen angenommen hatten. Um die Jahrhundertwende waren dies die Romania in der katholischen Surselva und die Uniun dals Grischs im Engadin, schliesslich vor und besonders nach dem Ersten Weltkrieg die Vereine Mittelbündens.² Ihre Programme zielten im Wesentlichen auf die Konsolidierung der Hauptidiome als Unterrichtssprache, auf das Sammeln von mündlicher und schriftlicher Literatur, besonders für die Verbesserung des Schullesestoffes, auf die Organisation von informativ-un-

1 Vgl. Tönjachen, Società retorumantscha, 1937, S. 18.

2 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 99–101.

terhaltenden Volksfesten und auf die «äusserlichen Merkmale» der Gemeinden, also das Dorfbild, die Häuserfassaden und die Beschilderungen.³ Dafür gaben die Vereine Jahreskalender und andere Periodika mit populärwissenschaftlichen Inhalten heraus.

Zur «Koordination und Konzentration»⁴ dieser Aktivitäten entstand 1919 die Dachorganisation Lia Rumantscha (LR) mit Sitz in Chur, welche die regionalen Vereine in einem losen Bund («Lia») zusammenhielt, unterstützte und repräsentierte.⁵ Ihr sprachpolitisches Programm zielte auf die «Besserstellung»⁶ des Bündnerromanischen auf kantonaler und nationaler Ebene und wies einen umfangreichen Katalog von Aktivitäten auf. Als institutionelle Speerspitze der Heimatbewegung war die LR dazu bestimmt, in Zeiten des gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Wandels, der nationalistischen Bedrohungen, der sprachpolitischen Auseinandersetzungen und der kontinuierlichen Germanisierung die «traditionellen Ideale» zu festigen.⁷

Die Angriffe auf die sprachliche Eigenständigkeit und die linguistischen Debatten um eine Klassifikation der Sprache, die unter dem Begriff «questione ladina» subsumiert wurden, reichten dabei zurück ins ausgehende 19. Jahrhundert, als die moderne Sprachwissenschaft sich verstärkt für das «vom Aussterben bedrohte» Bündnerromanische zu interessieren begann.⁸

Die «questione ladina» weckt ein neues Selbstverständnis und Sprachbewusstsein

Am Beginn der linguistischen Debatte standen die Theorien des italienischen Sprachwissenschaftlers Graziadio Isaia Ascoli (1829–1907) und des österreichischen Romanisten Theodor Gartner (1843–1925), die sich mit den verwandtschaftlichen Verhältnissen zwischen den ladinischen und italienischen Dialekten beschäftigten.⁹ Diese von ihnen aufgeworfene «questione ladina», die Frage nach einer ladinischen Sprachverwandtschaft, erhielt im Zuge des verschärften Na-

3 Vgl. Billigmeier, Rätoromanen, 1983, S. 257.

4 Coray, Sprachmythen, 2008, S. 99.

5 Nach dem Zweiten Weltkrieg werden auch der Literaturverein (ULR) und die Radio- und Fernsehgemeinschaft (CRR, später RTR) angeschlossen, in den 1990er-Jahren der Verein der jungen Bündnerromanen (GiuRu) und der Bündner im Unterland (URB), seit 2003 gehört auch der Sprachverein «Quarta lingua» dazu. (Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 100).

6 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 101 und Saluz, Identität Romanischbündens, 2000, S. 66 f. Für ein detailliertes Bild der Programme und Aktionsfelder vgl. Lechmann, Rätoromanische Sprachbewegung, 2005, S. 319–500.

7 Vgl. Saluz, Identität Romanischbündens, 2000, S. 22.

8 Die Varietätenlinguistik entstand zur gleichen Zeit wie die «questione ladina» aus vergleichenden Beschreibungen der friaulischen, dolomitenladinischen und bündnerromanischen Idiome. Die Publikationen der Dialektologen G. I. Ascoli und T. Gartner weckten das Interesse der Sprachwissenschaft und setzten die Rätoromanistik als universitäre Disziplin in Italien und in den deutschsprachigen Gebieten durch. (Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 60 f.).

9 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 60.

tionalismus aber eine politische Konnotation, welche die «Sprengkraft»¹⁰ der romantischen Idee einer Einheit von Sprache und Nation deutlich werden liess und über das rein Wissenschaftliche hinausging.

Um den pangermanischen Gelüsten Einhalt zu gebieten, forderten die italienischen Nationalisten im Zuge des Irredentismus, einer «aggressiven Form italienischer Vaterlandsliebe»,¹¹ und anschliessend besonders die Faschisten eine Verschiebung der Grenze ihres Vaterlandes entlang der deutsch-italienischen Sprachgrenze, der «catena mediana». Mit der Integration aller italienischsprachigen «terre irredente» (unerlösten Gebiete) sollte der italienische Staat im Sinne des Sprachnationalismus kulturell und sprachlich homogen werden. Die Grenze verlief allerdings durch das Sprachgebiet der «dialetti ladini» und bedeutete eine Einverleibung des Kantons Tessin und der italienischsprachigen Täler Graubündens, wozu eben auch das schon stark germanisierte, aber in den Augen der Irredentisten letztlich *italienische* Romanischbünden gehörte. Während und nach dem ersten Weltkrieg forderten die Irredentisten deshalb immer stärker eine «Italienität»¹² Romanischbündens und vereinzelt auch ihre Integration ins italienische Reich, was die politischen Beziehungen zwischen Italien und der Schweiz belastete.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich dann der Tessiner Linguist Carlo Salvioni (1858–1920) und der italienische Rechtsgelehrte Giorgio Del Vecchio (1878–1970) mit der fortschreitenden Germanisierung der italienisch- und bündnerromanischsprachigen Gebiete der Schweiz. Die «sterbende» bündnerromanische Sprache, die «lingua moribonda»,¹³ versuchten sie dabei zu retten, indem sie deren Affinität und Verwandtschaft mit der italienischen Sprache und Kultur hervorhoben und sie als italienische Mundart (als lombardischen Dialekt) darstellten. Besonders auf das italophile, aber stark germanisierte Engadin richteten sie ihr Augenmerk: «Come è possibile che il popolo engadinese non riconosca nell'italiana la lingua madre, e la più adatta a integrare, per tutti gli scopi della cultura, le riconosciute manchevolezze del nativo dialetto, e si dica pure lingua romancia?»,¹⁴ fragte Del Vecchio. Um sich dem Deutschen zu widersetzen, sollten die Engadiner die italienische Hochsprache und Hochkultur annehmen, eine Meinung, die auch Carlo Salvioni 1912¹⁵ vertrat und damit in Romanischbünden und in der Schweiz, besonders in der Neuen Helvetischen Gesellschaft, heftige Proteste auslöste.¹⁶

10 Ebd., S. 61 und 110.

11 I. Brosi, zit. nach Valär, Anerkennung des Rätoromanischen, S. 103, www.peiderlansel.ch, [2. 10. 15]).

12 Vgl. Carlo Salvioni: Ladinia e Italia. Discorso inaugurale letto l'11 gennaio 1917 nell' adunanza solenne del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Pavia 1917.

13 C. Salvioni: «Una lingua moribonda», in: Marzocco, Anno XVII, no 37, Firenze 1912.

14 Zit. nach Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 112.

15 «L'unica via di salvezza per la loro lingua è quella d'un deciso orientamento intellettuale verso l'Italia». (C. Salvioni, 1912, zit. nach Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 10).

16 Vgl. die Artikel von P. Lansel und Chasper Pult im Fögl d'Engiadina, P. Tuor im Ischi und Caspar Decurtins in der Gasetta Romontscha. Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 114.

Die berühmteste Replik auf Salvionis und Del Vecchios Artikel wurde Peider Lansels mehrteiliger Essay «Chi sun e che vöglian ils Romanschs?» (Wer sind und was wollen die Bündnerromanen?). Er erschien im *Fögl d'Engiadina* und erhielt schliesslich unter dem programmatischen Titel «Ni Italians, ni Tudaischs!»¹⁷ (Weder Italiener, noch Deutsche!) über die Bündner Grenzen hinaus positive Resonanz.¹⁸ Lansel wurde nun zu einem Hauptakteur im Kampf gegen die Irredentisten im Süden und die Pangermanen im Norden sowie gegen (pseudo)wissenschaftliche Definitionen einer nationalen Zugehörigkeit Romanischbündens – und er machte die bündnerromanische Sache zu einem schweizweit diskutierten Thema, zu einer «nationalen Frage».¹⁹

Die Lia Rumantscha widmet sich der Aufbauarbeit für das Bündnerromanische

Die Diskussion um das Selbstbestimmungsrecht der Völker, das Präsident Woodrow Wilson nach Ende des Ersten Weltkrieges seiner Friedensordnung zugrunde legte, erreichte schliesslich auch Romanischbünden: 1919 führte der ausweglose Versuch, den Dolomitenladinern in ihrem Selbstbestimmungskampf an den Versailler Verhandlungen unterstützend beizustehen, zur Gründung der LR, denn es galt, ein «äusseres Zeichen innerer Homogenität»²⁰ zu setzen.²¹ In seinem (anonym) publizierten Artikel «Romanisches – Kassandrastimmen vom Hinterrhein»²² forderte der Churer Postdirektor Giachen Conrad (1882–1956), ein Freund und Weggefährte Tumasch Dolfs und schliesslich erster Präsident der LR, den Zusammenschluss aller Bündnerromanen zu einem Verbund und wiederholte diese Forderung an der Generalversammlung der regionalen Vereine.²³

In der «Verdeutschung» durch den (Fremden-)Verkehr sah Conrad die grösste Gefahr für das Bündnerromanische und nur eine organisierte «Phalanx» der Bündnerromanen, ein «interkonfessioneller Generalverband» mit Zentralapparat, könne dagegen etwas ausrichten. Conrad verlangte deshalb eine Subvention der Spracherhaltungsbemühungen und schliesslich die Anerkennung der Sprache als Schweizer Amtssprache.²⁴ Dass solche eindringliche Forderungen von einem Schamser herrührten, verwunderte nicht, denn das Schamsertal war als verkehrsreiches Durchgangstal von der Germanisierung seit jeher stark betroffen. Mit der Gründung der LR erhielt die bündnerromanische Bewegung nun also erstmals

17 In seinem zweiten Essay «Ni Italians, ni Tudaischs! Rumantschs vulains restar!» von 1917 wiederholte Lansel seinen Standpunkt.

18 Lansel, Ni Italians, Ni Tudaischs!, 1913. Zum Essay und den Reaktionen vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 115–122.

19 Vgl. dazu Valär, Segnungen, 2008, S. 396 f. und v. a. Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 224–234.

20 Saluz, Identität Romanischbündens, 2000, S. 65.

21 Das «Memorandum für die Ladinern» zuhanden der Friedenskonferenz in Paris vom 18. 3. 1919 wurde im BT am 1. 4. 1919 publiziert. (Vgl. Saluz, Identität Romanischbündens, 2000, S. 21).

22 Conrad, Kassandrastimmen, NBZ, 16./17. 6. 1919.

23 Conrad, Il mantenimaint, 1920, S. 1–19.

24 Vgl. ebd., S. 16 f.

eine sprachpolitische Dimension und ein übergeordnetes Ziel: die verfassungsrechtliche Anerkennung des Bündnerromanischen als «*quarta lingua nazionala*».

In den 1920er-Jahren standen aber zunächst noch die Festigung der Sprache (d. h. der Idiome) und der regionalen Sprachvereine, die Förderung der sprachwissenschaftlichen Arbeiten und der literarischen Produktion im Vordergrund; man sprach nur vereinzelt von einer solchen Anerkennung als Nationalsprache.²⁵ Die LR, die sich der «systematischen Abwehr» des Deutschen und der «praktischen Aufbauarbeit» für das Bündnerromanische verschrieb, bemühte sich ihrerseits darum, vorerst die bestehende Situation zu festigen und die beiden «Stützen» Surselva und Engadin zu fördern, ohne dabei «die Brücke Mittelbünden einstürzen zu lassen».²⁶ Das Programm der LR umfasste deshalb die Verankerung der Sprache in Familie, Gesellschaft und Kirche und die Stärkung eines sprachlichen «Verantwortungsbewusstseins» jedes einzelnen Sprechers.²⁷ 1928 publizierte die LR ihre «Regeln für jeden guten Bündnerromanen», mit denen dieser den «Feinden der Sprache», also dem «fremden Einfluss», dem Materialismus und der eigenen Indifferenz entgegentreten konnte. Dafür musste der gute Bündnerromane «nur» die Sprache aktiv benutzen, ihren rechtlichen Status öffentlich einfordern und auf seine Herkunft stolz sein.²⁸ In diesem Appell habe die LR nun erstmals unmissverständlich nationalistische Töne angeschlagen und von Ehre gesprochen, schreibt Daniel Saluz.²⁹ In zahlreichen Artikeln, Gedichten und Essays sei versucht worden, «das urtümlich Eigene, die Kraft und den Glanz der romanischen Kultur» zu zeigen und die Bündnerromanische Gemeinschaft als Einheit zu betrachten.

1928 sprach der Engadiner Nationalrat Jon Vonmoos (1873–1956) erstmals auch von der Unterlassung von 1848, als die Bündnerromanen keinen Antrag zur Annahme ihrer Sprache als Landessprache gestellt hatten.³⁰ Seine Bemerkung fand allerdings kein Echo, denn die Sympathien, die das Bündnerromanische in der Schweiz genoss, wollten man sich nicht mit «allzu militanten»³¹ sprachpolitischen und sprachrechtlichen Forderungen verscherzen. Die Weltwirtschaftskrise von 1929 machte sich aber auch in der Subventionspolitik des Bundes bemerkbar und die Forderungen nach rechtlicher Absicherung dieser finanziellen Unterstützung Romanischbündens wurden immer lauter. Obwohl das Tessin 1931 eine jährliche Finanzhilfe für die Förderung seiner Kultur und Sprache erhielt, wies der Bund

25 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 155 und Coray, Sprachmythen, 2008, S. 330; Vgl. für die sprachpolitischen Forderungen der 1920er- und 1930er-Jahre Coray, Sprachmythen, 2008, S. 330–337 und Saluz, Identität Romanischbündens, 2000, S. 69–74.

26 Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 13.

27 Ebd. Vgl. zum Programm S. 13–17.

28 «Reglas per mincha bun rumantsch», LR, 1928, zit. nach Saluz, Identität Romanischbündens, 2000, S. 71.

29 Vgl. Saluz, Identität Romanischbündens, 2000, S. 72.

30 Siehe dazu Kapitel II 1.2.

31 Saluz, Identität Romanischbündens, 2000, S. 72.

eine Erhöhung für Romanischbünden zurück. So wurde das Bündnerromanische in den 1930er-Jahren zu einem Politikum.³²

Auf dem Weg zur Anerkennung als «quarta lingua naziunala»

Dezidiert forderte nun der Engadiner Jurist Otto Gieré (1889–1946) in seiner Studentenzeitschrift *Sain pitschen* und in einer Rede vor den in Rhäzüns versammelten Studentenvereinen Romanischbündens die Anerkennung des Bündnerromanischen als Nationalsprache.³³ Er beklagte sich darüber, dass die Forderungen «Traunter Rumauntschs, be rumauntsch» (Unter Bündnerromanen nur Bündnerromanisch) und «Rumauntschs vulains rester» (Wir wollen Bündnerromanen bleiben) nur leere Worte, dass man zu lange indifferent und lethargisch geblieben sei, und rief zur Ordnung, zum Respekt für die «Herren in ihren eigenen Häusern» auf. Seine Devise lautete: «In terra rumauntscha, be rumauntsch!» (In Romanischbünden nur Bündnerromanisch!).³⁴ Mit seinem Vorschlag für einen neuen Sprachartikel 116 verwies er schon auf die spätere, definitive Version von 1938: Nicht als offizielle Sprache («lingua officiela»), sondern als Nationalsprache («lingua naziunela») sollte das Bündnerromanische in die Verfassung aufgenommen werden.³⁵ Gieré verstand Romanischbünden als Teil und Ausdruck der Willensnation und des kulturellen Sonderfalls Schweiz und verlangte deshalb die Gleichstellung mit den anderen Schweizer Sprachkulturen.³⁶

Auch andere junge Intellektuelle, darunter der spätere NZZ-Redaktor Reto Caratsch (1901–1978), forderten die Bündnerromanen zur Offensive auf. Der Grossrat Sep Mudest Nay reichte 1934 eine Motion ein, die vom Kleinen Rat Graubündens verlangte, die Ansprüche Romanischbündens den Bundesbehörden vorzulegen, was dann 1935 auch geschah. Ebenso stimmte die von Gieré noch 1931 für ihre abwartende Haltung kritisierte LR in diesem Jahr seinen Forderungen zu.³⁷ Ein Jahr später reichte der Sursilvaner Nationalrat Giusep Condrau (1894–1974) beim Bundesrat eine Interpellation ein, in der er das Begehren der Bündnerromanen darstellte und den «ideellen Charakter» der Eingabe betonte. Die Bündnerromanen schätzten ihre Sprache, verteidigten sie schon seit Jahrhunderten und würden sie auf keinen Fall aufgeben, schloss Condrau seine Interpellation. Man solle ihnen deshalb Mut machen und die Sprache als «quart lungatg nazional» anerkennen.³⁸ In seiner Antwort erklärte der Bundesrat Philipp Etter daraufhin das Verständnis für die Begehren der Bündner Regierung und des Bündnerromanischen Volkes. Von effektiver Gleichberechtigung sprach indes niemand, vielmehr wurden die Sympathien für die Sprache und Kultur, die patriotische Pflicht der

32 Coray, Sprachmythen, 2008, S. 333.

33 Gieré, Il Rumauntsch 1935, S. 204–215.

34 Vgl. ebd., S. 208.

35 Zit. nach Coray, Sprachmythen, 2008, S. 335. Vgl. auch Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 157–159 und Saluz, Identität Romanischbündens, 2000, S. 78.

36 Vgl. Saluz, Identität Romanischbündens, 2000, S. 79.

37 Vgl. Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 22 f.

38 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 163.

Bündnerromanen selbst sowie die politisch und rechtlich «vernünftigen» Forderungen betont. Augenfällig an diesem Diskurs zur Anerkennung der Sprache war der «Balanceakt» zwischen dem «politisch Machbaren» und dem «rechtlich Notwendigen».³⁹

Der Text der bundesrätlichen Botschaft über die Anerkennung des Bündnerromanischen als eine der vier nationalen Sprachen wurde schliesslich 1937 den eidgenössischen Räten vorgelegt. Die Vorlage, die in zwei parlamentarischen Kommissionen beraten wurde, fiel in eine innen- und aussenpolitisch bewegte Zeit, in der man unter Berufung auf schweizerische Werte und Errungenschaften den nationalen Zusammenhalt suchte.⁴⁰ Der Bundesrat argumentierte deshalb mit dem Prinzip der Gleichberechtigung der nationalen Sprachen, welche zu den fundamentalen Rechtsgrundsätzen der Schweiz gehörte, und beschrieb das «Begehren» der Bündnerromanen als «ideelle, feierliche Anerkennung ihrer Sprache».⁴¹ Vor allem der katholisch-konservative Bundesrat Etter sah in der Abstimmungsvorlage ein grosses, einheitsstiftendes Potenzial und unterstützte das Begehren der Bündnerromanen mit allen Kräften. Wie Rico Valär schreibt, «instrumentalisierte» er dieses Begehren geradezu, «um eine – scheinbare – neue Einheit des Schweizervolkes zu zelebrieren».⁴² Etter dankte sogar den Bündnerromanen für ihre Forderung, denn dadurch könne sich die Schweiz wieder auf ihre «geistigen Werte» besinnen und zu einer «geistigen Tat» schreiten.⁴³ Er forderte die Räte und später das Volk zu nicht weniger als zu einer patriotisch-eidgenössischen Tat und zur wiederholten Bejahung der nationalen Einheit (in der Vielfalt) auf. Die Darstellung der Rätoromanen als bedrohtes, bescheidenes und heimatverbundenes Bergbauernvolk und ihrer Sprache als schutzwürdiges, althergebrachtes, nationales Erbe hatte grosse Wirkung und versprach einen Erfolg für die Mobilisierung der Massen zugunsten «echt schweizerischer Werte»,⁴⁴ so Valär.

Nach einer Reise der beiden Kommissionen nach Romanischbünden, auf welcher der Kontakt mit der Bevölkerung im Vordergrund stand, diskutierten die beiden Räte in der Wintersession 1937 die Bündnerromanische Sache und verabschiedeten die Vorlage einstimmig zuhanden einer Volksabstimmung.⁴⁵ In ihren Voten verwiesen die Parlamentarier besonders auf den Schutz der Minderheiten sowie deren Gleichberechtigung in der föderalistischen und demokratischen Schweiz und lehnten entschieden jegliche Einmischung von aussen, besonders die irredentistische Propaganda, ab. Auch Politiker aus Romanischbünden betonten die «Daseinsnöte»⁴⁶ der vaterlands- und sprachliebenden, aber armen und bedürf-

39 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 337.

40 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 172, 178.

41 Venzin, Das Rätoromanische, 1988, S. 92. Vgl. Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 22.

42 Valär, Anerkennung des Rätoromanischen, 2012, S. 109.

43 Ph. Etter in seiner Antwort auf die Interpellation Condrau, zit. nach Valär, Anerkennung des Rätoromanischen, 2012, S. 110.

44 Valär, Anerkennung des Rätoromanischen, 2012, S. 110.

45 Vgl. Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 23.

46 Valär, Anerkennung des Rätoromanischen, 2012, S. 108.

tigen Bündnerromanen, die sich hilfeschend an die «Mutter Helvetia» wandten, und warnten ausdrücklich vor irredentistischen Ansprüchen, die eine Gefahr sowohl für Romanischbünden als auch für die «gesamte nationale Integrität»⁴⁷ darstellten. Im Engadin kursierte seit 1936 ein Flugblatt mit einer abgeänderten Fassung der Engadiner Hymne «Adieu a l'Engiadina»,⁴⁸ worin das «liebe Heimatland» als «Sohn Roms» bezeichnet und der Tag heraufbeschworen wurde, an dem das Engadin erlöst und der Piz Bernina von Süden her beschützt sein würde.⁴⁹ Noch mehr solcher Flugblätter mit irredentistischer Propaganda machten 1937 und besonders unmittelbar vor der Abstimmung im Februar 1938 die Runde.

Eine grosse Propagandakampagne für die Sprache

Trotz unbestrittener Vorlage organisierte die LR 1937/38 eine gross angelegte Propagandakampagne, die indes mehr der Information über den Zustand des Bündnerromanischen dienen sollte als der Überzeugung der Abstimmungsgegner. Man war sich der mangelnden Kenntnisse der Schweizer Bevölkerung über das Bündnerromanische bewusst und wollte auch gegen innen das Sprach- und Selbstbewusstsein der Bündnerromanen stärken. Unter der Leitung von Altregierungsrat Robert Ganzoni (1884–1963) agierte hierfür das 1936 gebildete Comité grischun Pro Quarta Lingua mit rund 50 Persönlichkeiten aus der Kultur, der LR, der Politik und der Presse.⁵⁰ Auf nationaler Ebene wurde es von der Gruppe Pro Quarta Lingua naziunala unterstützt und grosse Organisationen wie die Neue Helvetische Gesellschaft und der Schweizerische Heimatschutz boten zusätzlich ihre Dienste an; in der Westschweiz agierte die Gruppe Pro Grischun.⁵¹

Die Verbindungen zwischen diesen Komitees und dem Volk herzustellen, oblag besonders der Presse: In der Schweiz waren es die Tagespresse und die Wochenzeitschriften (besonders die *Zürcher Illustrierte*),⁵² im Ausland die *Times* und der *Swiss Observer*, die mit zahlreichen Artikeln und Essays zu Romanischbünden die in- und ausländische Bevölkerung informierte. Der Vorsteher des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Zürich, Antoine-Elisée Cherbuliez, schrieb in der *NZZ* ausführlich über die Musikgeschichte Romanischbündens, wozu er selbst in den 1930er-Jahren gründlich geforscht hatte.⁵³ Darüber hinaus sendete das Radio Beromünster aus dem Studio *chanzuns rumantschas*, vorgetragen durch den Chor viril grischun Turitg.⁵⁴

47 Coray/Acklin, Schweizer Sprachenvielfalt, 2002, S. 213 und Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 176 f.

48 Siehe dazu Kapitel II 2.3.3 und 2.4.1.

49 Fögl d'Engiadina, 25. 9. 1936, zit. nach Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 170.

50 Vgl. Pult, 25 ons lingua naziunala, 1964, S. 11.

51 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 189–192.

52 Vgl. den Beitrag der Zürcher Illustrierten am 11. Februar 1938.

53 Vgl. Cherbuliez, Musik in Romanisch-Graubünden, 14. 2. 1938. Siehe dazu auch Kapitel IV 2.3.1.

54 Siehe dazu Kapitel IV 2.3.1.

In den grösseren Schweizer Städten fanden gleichzeitig Informationsabende, Manifestationen und «propagandistische Grossanlässe»⁵⁵ statt, in denen Ansprachen und Vorträge über spezifische Themen zu Romanischbünden von Liedvorträgen begleitet wurden. Der Cor mixt Samedan reiste im Februar 1938 auf einer Propagandatournee nach Chur, Zürich, Basel, Bern und Solothurn und rahmte mit beliebten Liedern, besonders mit Robert Cantienis «Lingua materna», die Reden und Ansprachen der Regierungs- und Bundesräte ein. «Es war wohl die beste Gelegenheit, breiten Volksmassen die romanische Sprache und Kultur mit ihrer ganzen Problematik näherzubringen»,⁵⁶ schreibt Heidi Derungs-Brücker. Diese Propagandaaktionen mit Volkslied- und Gedichtvorträgen, Trachtenfrauen und Kunsthandwerk, historischen Schauspielen und Umzügen leisteten aber gleichzeitig einer «Folklorisierung» des Bündnerromanischen enormen Vorschub.⁵⁷ Vor dem Hintergrund der Geistigen Landesverteidigung waren solche folkloristischen Inszenierungen Romanischbündens besonders im Schweizer Unterland sehr willkommen.

Am 20. Februar 1938 nahmen schliesslich 54 Prozent der stimmberechtigten Männer mit fast 92 Prozent oder rund 570 000 Ja-Stimmen (gegen rund 52 000 Nein-Stimmen) die Vorlage an.⁵⁸ In verschiedenen Ortschaften Romanischbündens erklangen am Abend die Kirchenglocken und der Bundesrat wie die Pressesprachen von einer «eindrücklichen Kundgebung für die nationale Einheit».⁵⁹ Dieses Ergebnis bedeutete einerseits eine Anerkennung für die Spracherhaltungsbemühungen der Bündnerromanen, andererseits war es ein schweizweites Bekenntnis zum Bundesstaat, zur Demokratie und zur sprachlich-kulturellen Vielfalt. Vor allem aber demonstrierte es aussenpolitisch eine Absage an jegliche Anschlussgelüste von italienischer oder deutscher Seite, und so erhielt die Volksabstimmung auch einen demonstrativen Charakter: Sie zog die Grenzen um die Schweiz noch entschiedener und noch deutlicher.⁶⁰ Es ging also um nicht weniger als um die (geistige) Verteidigung des schweizerischen Bundesstaates, und die Bündnerromanischen Sprachaktivisten hatten es zustande gebracht, ihre Sprachpropaganda derart mit der Geistigen Landesverteidigung in Einklang zu bringen, dass die Bündnerromanen als idealtypische Verkörperung der Schweizer Werte und Identität verstanden wurden.⁶¹

Im Zeichen dieser nationalen Identität und Einheit erhielt Romanischbünden schliesslich 1939 an der Landesausstellung in Zürich einen überaus prominenten Auftritt in der Ausstellung «Heimat und Volk – Pajais e Pövel», einer Abteilung

55 U. a. am 31. Januar 1937 in Zürich mit über 500 Gästen. (Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 192).

56 Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 24.

57 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 196.

58 Vgl. Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 24 f.

59 NZZ, 21. Februar 1938, zit. nach Valär, Anerkennung des Rätoromanischen, 2012, S. 111.

60 Vgl. Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 25 f.

61 Vgl. Valär, Anerkennung des Rätoromanischen, 2012, S. 112.

zur Stärkung des Wehrwillens.⁶² Während der «Bündner Tage» der Landesausstellung gaben Chöre aus allen Regionen Graubündens überdies einen «Einblick und Querschnitt durch die Bündner Chormusik».⁶³ Der «unvergessliche» Umzug und der «enorme Erfolg» dieser Tage und Abende hätten Zeugnis der «kulturellen Überlegenheit» der Bündnerromanen abgelegt, berichtete später Peider Lansels Schwiegersohn, der Sprachaktivist Edgar Piguet-Lansel.⁶⁴ Damit endete die bündnerromanische Heimatbewegung auf dem Zenit. Der konservative Heimat- und Traditionsdiskurs sollte indes noch einige Jahrzehnte die bündnerromanische Sprach- und Kulturpolitik dominieren und ein «retrospektives Nationalverständnis»⁶⁵ nachhaltig verankern.

2 *Cantei romontsch!* Chorgesang für die Muttersprache

2.1 Ethnologisches und musikpädagogisches Interesse an den «schönen, alten Volksliedern»

«1913 weht ein neuer Wind»,⁶⁶ schreibt Alexi Decurtins in seinen «Beobachtungen über alte Volkslieder». Es war das Jahr, in dem die Frage, ob die Bündnerromanen eine eigenständige Sprache besaßen oder eher einen lombardischen Dialekt sprachen, virulent wurde und Peider Lansel diese in seinem 14-teiligen Artikel «Che sun e che vöglian ils Romanschs» (*Fögl d'Engiadina*) beantwortete.⁶⁷ 1911 hatte Lansel ebenso im *Fögl d'Engiadina* die Bevölkerung dazu aufgerufen, das Lied und den Gesang, die er als mit der Muttersprache eng verbunden betrachtete, zu retten. Gleichzeitig kritisierte er die Chöre und Chordirigenten, die in ihren Repertoires mehrheitlich deutschsprachige Lieder führten: «In terra ladina: chant ladin» (auf ladinischem Boden: ladinischer Gesang) forderte Lansel.⁶⁸ Im Jahr 1913 referierte Peider Lansel dann – umrahmt von 16 Trachtenmädchen – im Rahmen der Sommerakademie in Zuoz über die Geschichte und die Bedeutung des Engadiner Volksliedes, mit dem er sich schon seit den 1880er-Jahren beschäftigt hatte. Einige dieser Lieder «aus alter Zeit» waren im Liederheft «Chanzunettas da temp vegl» zu finden, das ebenso 1913 von den Engadinerinnen Lina Liun und Martina Badrutt herausgegeben wurde.⁶⁹ Der Anlass in Zuoz endete schliesslich als regelrechtes Engadiner Fest mit beinahe 300 Zuhörern.

62 Vgl. Edgar Piguet-Lansel: Il rumantsch a l'Exposiziun Naziunala, in: ASR 54, 1940, S. 229–244.

63 Cherbuliez, Festprogramm, 1939, S. 1.

64 Vgl. Edgar Piguet-Lansel: Il rumantsch a l'Exposiziun Naziunala, in: ASR 54, 1940, S. 231.

65 Saluz, Identität der Bündnerromanen, 2000, S. 97.

66 Decurtins, Observaziuns, 1983, S. 81.

67 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 115. Siehe auch Kapitel III 1.

68 *Fögl d'Engiadina*, 24. Juni 1911. Siehe dazu Kapitel II 2.3.1, 2.4.1 und III 2.2.

69 L. Liun/M. Badrutt (Hg): *Chanzunettas da temp vegl*, Mailand 1913.

2.1.1 Die Erforschung der mündlichen Volksliedtraditionen

1913 wurde zum entscheidenden Jahr für das Liedgut Romanischbündens, denn Peider Lansel gab der Sammlung und Erforschung des Volksliedes eine «neue Dimension»:70 Nach der reinen Textphilologie vorangegangener Volksliedforscher wollte er nun die *musikalische* Gestalt hör- und sichtbar machen, sie identifizieren und vergleichen (können). «Nicht nur das Volksgedicht, sondern auch das Gedicht in Form eines wahrhaftigen Liedes interessiert ihn, das notierte Lied, die Audition.»71 Auf diese Weise verband Lansel die philologisch-pädagogische mit der zukünftigen dokumentarisch-wissenschaftlichen Volksliedforschung.

«In Tuchfühlung mit der Vergangenheit»

Um die Bevölkerung «in Tuchfühlung mit [ihrer] Vergangenheit zu bringen, in [ihrer] Identität zu stärken und zur Pflege des einheimischen Liedguts anzuregen»,72 sammelte und publizierte Lansel schon früh Engadiner Volksliedtexte in verschiedenen Organen.73 Als Kaufmann in Pisa veröffentlichte er unter dem Pseudonym P. I. Derin 1891 und 1892 in den *Annalas* eine erste Serie von Volksliedern, die er aus «alten Schriften» und vom «Mund unserer Leute» – ungeachtet deren (sprachlicher und geografischer) Herkunft – entnommen hatte.74 «Mehr als nur Sprachdokumente sind diese Lieder als Dokumente anderer Zeiten und Sitten zu betrachten»,75 erklärte er. Das Volk habe stets in der Muttersprache dichterisch gewirkt, wovon gerade die grosse Anzahl gefundener Lieder Zeugnis gebe. In Zeiten des Fortschritts, wo die «alten Bräuche» vertrieben und die «antike Sprache» bedroht sei, müssten diese Dokumente aber gerettet werden: «Heute noch, bevor es zu spät ist, müssen wir noch die Reste der Vergangenheit sammeln, vor allem die Lieder, die unser Tal so zahlreich besitzt.»76 In Derins beziehungsweise Lansels zweiteiliger Liedauswahl sind folglich von vielen Liedgruppen und Liedtypen Beispiele zu finden, darunter Kriegs-, Söldner- und Auswandererlieder aus der Zeit der Helvetik und der Franzoseninvasion, einzelne Berufslieder, Moral- und Ereignislieder und eine Vielzahl Kilt- und Liebeslieder.

1910 erstand Lansel für die Fixierung der Melodien ein Dictaphone, einen aus Amerika importierten Phonografen der Firma Alpha Edison.77 Damit reiste er fünf Jahre durch das Engadin, das Münstertal und das Albulatal und hielt die gehörten Volkslieder auf Wachszyclindern fest.78 Die betagten Sänger, die auch

70 Decurtins, *Observaziuns*, 1983, S. 81.

71 Ebd.

72 Valär, *Rätoromanische Heimatbewegung*, 2011, S. 103.

73 In: ASR 1891/92; Fögl d'Engiadina, 1991; ChL, 1912; ASR 1913; Heimatschutz, 1918; Schweizer Hochschulzeitung, 1938. (Vgl. Valär, *Rätoromanische Heimatbewegung*, 2011, S. 256 f.).

74 Derin, *Chanzuns popularas*, 1891, S. 34–75 und 1892, S. 45–70.

75 Derin, *Chanzuns popularas*, 1891, S. 35.

76 Ebd., S. 34.

77 Einen Phonografen des Typs Buisness Phonograph model D, hergestellt in West Orange (New Jersey) von der Firma Alpha Edison. Lansel kaufte ihn bei G. Pozzi Installations modernes de bureaux in Genf. (Vgl. Valär, *Rätoromanische Heimatbewegung*, 2011, S. 104).

78 Vgl. P. Lansel: *Registraziuns da chanzuns engiadinaisas*, www.fonoteca.ch.

Lieder aus ihrer Kindheit – aus dem frühen 19. Jahrhundert – vorsangen, erhielten für ihre Mithilfe jeweils 20 Rappen. Nach der Transkription⁷⁹ sollten diese Melodien und Melodievarianten in einer grossen Sammlung veröffentlicht, zugänglich und der Musikkultur Romanischbündens dienstbar gemacht werden. Diese grosse Sammlung enthält unter anderem die Volkslieder «Eu vögl bain a mia bella» (Ich mag meine Schöne gern), «Eu sun üna giuvnetta», «Che fast qua tü randulin», «Giodim in quella val» (Dort unten im Tal), «Il gran es fat aint» (Das Korn ist eingefahren) und «Il silip e la furmia».

Dieses letztgenannte moralische Tierlied über das traurige Schicksal des Lebemanns Heuschreck und seiner treuen Ameise ist in Romanischbünden noch heute weitherum bekannt. Ein übermütiger *silip* stürzt unglücklich und die emsige, vorsichtige *furmia* nimmt eine weite Reise auf sich, um die richtige Medizin zu finden. Bei ihrer Rückkehr ist der Angetraute jedoch schon tot und sie stirbt weinend an gebrochenem Herzen. Aus den 12 im Engadin und in der Surselva überlieferten Versionen dieses Liedes sticht besonders eine Melodievariante aus Ftan hervor: Sie gehört zu den wenigen einheimischen Volksliedmelodien in einer Moll-Tonart und verweist aufgrund ihres modalen Charakters, der unregelmässigen Form, der eigentümlichen Melodie und des melancholischen «ueissà» an den Phrasenschlüssen auf fremde Einflüsse – tatsächlich finden sich in italienischen und deutschen Sammlungen mit Volksliedern und Volkserzählungen⁸⁰ des 19. Jahrhunderts verwandte Formen der Geschichte. Gemäss Alfons Flugi stammt das Lied gar aus verschollenen mittelalterlichen Quellen, und er könne sich noch vage daran erinnern, es in jungen Jahren im Engadin gehört zu haben.⁸¹

«Die Tradition unseres lieben Schamsertals»

1913 war nun auch das Jahr, in dem Tumasch Dolf (1889–1963)⁸² zusammen mit Steafan Loringett (1891–1970) und Giachen Conrad im Auftrag von Caspar Decurtins begann, für den 13. Band der «Rätoromanischen Chrestomathie» die Volkstraditionen und Volkslieder der Val Schons zu sammeln und zu notieren, bevor sie «verloren gingen».⁸³ Zahlreiche Volksliedtexte und wenig Melodien lagen schon gesammelt und publiziert vor, aber erst jetzt waren die Volksliedsammler zu «Experten» und das Konzept der «Chrestomathie» systematischer geworden: Die

79 Lansel/Faller, *Il plaz da filar*, 1922.

80 Vgl. «Canti e racconti del popolo italiano», Torino/Firenze 1870, Bd. 1 «Canti monferrini», Nr. 100 «Il matrimonio della formica» und Nr. 97 «Il grillo e la formica».

81 «Aus frühesten mittelalterlichen Quellen wahrscheinlich stammt ein jetzt, wie es scheint, schon ganz verschollenes Liedchen, dessen ich mich aus meinen ersten Knabenjahren noch dunkel erinnere, und welches die Verlobung und die durch die tragischsten Unfälle vereitelte Hochzeit «des Heuschrecks» (ladinisch *il salip* oder *il sagliuot*; im älteren Deutsch ebenfalls männlich: der Höuschrecke) und der Ameise in wunderlichen Versen besang.» (Flugi, *Volkslieder*, 1873, S. 19).

82 Siehe auch Kapitel III 2.3.2 und IV 2.1.2.1.

83 «Und wir haben gesammelt, was möglich war. Es war wirklich die letzte Möglichkeit, noch ein paar Jahre und das Volkslied und das Volksmärchen, wohl die wertvollsten Blumen im Strauss der Tradition, wären verloren gewesen.» (T. Dolf, in: *Chrestomathie* 14, Reprint 1985, S. 4).

Fragebogen wurden präziser formuliert und das Forschungsfeld (die Produkte der mündlichen Tradition) eingegrenzt auf Bräuche, Aberglauben, Sagen, Märchen, Verse und Kinderreime, Ratespiele, Sprichwörter und Volkslieder.

Tumasch Dolf interessierten primär die Melodien aus seiner Kindheit. Gerade die abseits und höher gelegenen Dörfer der Val Schons – also auch Dolfs Heimatdorf Mathon am Schamserberg («Muntogna») – waren von den Modernisierungen des 19. Jahrhunderts, die der Durchgangs- und Passverkehr im Tal mit sich brachte, teilweise verschont geblieben und konnten dadurch ihre Volksliedtraditionen bewahren.⁸⁴ Dolf schrieb darüber 1958:

«Die Tradition unseres lieben Schamsertals ist sehr reich. Leider wurde etwas spät mit dem Sammeln (1913) begonnen, so dass viel Wertvolles verlorenging. Das aber, was gerettet wurde, ist trotzdem eine respektable Kostbarkeit, die uns erfreut.»⁸⁵

Schon 1908/09, als junger Lehrer, war Tumasch Dolf in Eigenregie auf die Suche nach den Volksliedern seines Heimataales gegangen – 70 Volkslieder sang ihm allein seine Tante Vreana (oder Frena) vor, eine «Expertin für den freien Gesang»,⁸⁶ deren Repertoire viele bekannte Lieder der Val Schons umfasste, darunter auch solche aus dem Kirchengesangbuch von Mattli Conrad.⁸⁷ Dank seines absoluten Gehörs, der Vertrautheit mit dem Liedgut und einer musisch ausgerichteten Ausbildung am Lehrerseminar konnte Dolf die gehörten Volkslieder anschliessend sachgemäss notieren. In dieser Hinsicht war er den übrigen Experten weit überlegen, denn auch ein klassisches Musikstudium befähigte nicht selbstredend zur Arbeit mit Volksliedern. Der profundeste Kenner des Volksliedes Romanischbündens, Alfons Maissen, meinte dazu:

«Man darf die genuine Melodie nicht zerstören, indem man gewisse kadenzierete Formen in ein Schema presst. Ein gutes Gehör, Pietät gegenüber scheinbar fehlerhaften Formen, ein gutes Gefühl für spezifische und manchmal aussergewöhnliche, organische Entwicklungen des Liedes, sind Voraussetzungen für eine gute Arbeit mit unseren Sängern und Sängern.»⁸⁸

Der Tod von Caspar Decurtins und der Erste Weltkrieg verhinderten allerdings die Aufnahme von Dolfs notierten Liedern in die «Chrestomathie», was dieser «zeitlebens»⁸⁹ bedauerte. Seine Textsammlung und 30 notierte Melodien publizierte Dolf deshalb 1919 beziehungsweise 1929 (und 1939) in den ASR,⁹⁰ die Erläuterungen dazu im «Cudesch da Schons»⁹¹ (Schamser Heimatbuch). Wie Decurtins und seine Vorgänger differenzierte er hier Volksliedtypen und zeigte deren Vorkommen anhand einzelner «interessanter» Beispiele aus seiner Sammlung: Zum häufigsten

84 Vgl. Decurtins, *Observaziuns*, 1983, S. 80.

85 Dolf, *La tradiztgün da Schons*, 1993, S. 371.

86 Collenberg, *Engaschament*, 2013, S. 35.

87 Vgl. Dolf, *La tradiztgün da Schons*, 1993, S. 333. Siehe zu M. Conrad Kapitel II 2.1.

88 Maissen, *Historia*, 1998, S. 101.

89 *Chrestomathie* 14, Reprint 1985, S. 73.

90 *Canzuns popularas*, 1919, S. 127–166; *Las melodias*, 1929, S. 131–142; *Canzuns popularas*, 1939, S. 158–162.

91 Dolf, *La tradiztgün da Schons*, 1993, S. 371–386.

und beliebtesten Volksliedtyp gehöre, so Dolf, das Liebeslied (und damit auch das Kiltlied, wie «Ai bùna sera beala»), danach folge die (Liebes-)Ballade und die humoristische Ballade.⁹² Zu den Eigenheiten des Schamser Liedgutes zähle aber auch das Tanzlied:

«Früher war es bei uns üblich, dass an einem Gesellschaftstanz ein Junge den Tanz mit einem kurzen Lied begann, wohl nur eine Strophe. Der leitende Musiker übernahm das Motiv und führte dieses in Variationen weiter. Und die Gesellschaft tanzte zu diesen Liederchen und Melodien.»⁹³

Die Quellen zu den geistlichen Volksliedern fand Dolf schliesslich in den gedruckten protestantischen Kirchengesangbüchern, deren mehrstimmige Lieder durch die orale Tradierung einstimmig geworden waren – seine Tante hatte ihm viele solcher geistlicher «Volkslieder» vorgesungen. Vreanas Repertoire und Tumasch Dolfs Sammlung widmete die Reprintausgabe der «Chrestomathie» 1985 deshalb einen zusätzlichen Band (14). Dolfs und Loringetts Arbeit für die Volkskultur und die Sprache des Schamsertales ist es also zu verdanken, dass dieses Liedgut und die entsprechende Singpraxis zu den besterforschten Romanischbündens zählt.⁹⁴

Die SGV sucht nach unerforschten Volksliedern in Romanischbünden

Im Auftrag der Gesellschaft für Volkskunde (SGV)⁹⁵ wurde bald in ganz Romanischbünden nach «unerforschten» Volksliedern gesucht. 1906 hatte die SGV eine Kommission⁹⁶ für eine umfassende Sammelaktion des schweizerischen Lied- und Singgutes und eine historisch-kritische Gesamtedition inklusive Gebrauchsausgaben gegründet. Über die Zeitschrift der SVA erreichte ein Aufruf die schweizerische Bevölkerung, insbesondere Personen aus Bildungsinstitutionen, Vereinen und Kirchgemeinden, das mündlich überlieferte Liedgut zu sammeln und einzusenden. Es war ein nationales Vorhaben, und die SGV erachtete es als «heilige Pflicht», das «alte, von den Vätern ererbte», aber in Vergessenheit geratene Volksgut in letzter Minute zu sammeln.⁹⁷ Unter diesem Volksgut verstand die SGV alles mündlich, frei Überlieferte und Gesungene, die «altherkömmlichen» wie die «rasch vergessenen» Lieder, die einheimisch-mundartlichen wie die aus dem Ausland eingeführten, selbst die anstössigen Gassenhauer und Chansons aus der Stadt, nicht jedoch die Lieder aus Gesangbüchern – es galt der dokumentarisch-wissenschaftliche Ansatz. Für die Sammlung in den verschiedenen Sprachregionen der Schweiz und die Publikation der Ergebnisse wurden einzelne

92 Vgl. ebd., S. 374.

93 Dolf, *La tradiztgün da Schons*, 1993, S. 376.

94 Vgl. Collenberg, *Engaschament*, 2013, S. 25 f.

95 Vgl. dazu Oehme-Jüngling, *Volksmusik*, 2016, S. 116–122.

96 Mit Hoffmann-Krayer, Germanist und Volkskundler John Meier (1864–1953), Volkskundler Otto von Greyerz (1863–1962), Lehrer und Organist Alfred Leon Gassmann (1876–1962) und Musikwissenschaftler Karl Nef (1873–1935).

97 Aufruf in der Zeitschrift *Schweizerisches Archiv für Volkskunde (SAV)*, 1906, zit. nach Oehme-Jüngling, *Volksmusik*, 2016, S. 118.

Kommissionsmitglieder sowie Lehrer, Geistliche und Musiker aus allen Sprachregionen beauftragt.⁹⁸

Auf persönliche Anfrage des Gründers Eduard Hoffmann-Krayer begann 1931 der Schweizer Volksliedsammler und «Soldatensänger» Hanns In der Gand (1882–1947)⁹⁹ in der Surselva nach solchen «alten» Volksliedern zu suchen.¹⁰⁰ Aus seinen beinahe 1000 gesammelten weltlichen und geistlichen Liedern stellte In der Gand die «besten»¹⁰¹ 400 Lieder für eine Publikation zusammen. Sie sollten aber nicht, wie vorgesehen, in der SGV, sondern in Romanischbünden selbst herausgebracht werden, obwohl hier versierte Herausgeber fehlten. 1937 führte In der Gand seine Sammeltätigkeit in Zentral-Graubünden (Sutselva, Surmeir) fort und konzentrierte sich diesmal auf die geistlichen Lieder der «Consolaziun».¹⁰² In seiner detaillierten Beschreibung der Singpraxis bemerkte In der Gand, dass «die gute Singanlage der Liedträger [...] auf ihre klangvolle, vokalreiche Sprache zurückzuführen» sei, und dass die Sänger dabei ihre Stimme nicht «überspannten», da die Lieder nicht fürs Singen im Freien bestimmt gewesen seien. Bei den alten Sängern konnte er aber auch «oft ein Näseln und nicht selten Verschleifungen» feststellen.¹⁰³ Ebenso verwies In der Gand auf Melodieanleihen (Wandermotive) und Kontrafakta¹⁰⁴ aus fremdsprachigem Liedgut, die er im Liedgut Romanischbündens vielerorts antraf. Gerade bei den weltlichen Liedern wurden die Melodien und Texte oft vertauscht und gemischt, während bei den geistlichen Liedern aufgrund des Notendrucks die Texte stabil blieben.¹⁰⁵ Den kritischen Bericht und die umfangreiche Sammlung übergab In der Gand anschliessend Andrea Schorta (1905–1990), dem Sekretär der LR, der vom neuen Präsidenten der SGV, Carl Meuli, für das Lektorat der Texte eingestellt worden war. Für die

98 Im Appenzell Alfred Tobler (1845–1923), im Aargau Sigmund Grolimund (1842–1920), in der Innerschweiz Alfred Lorenz Gassmann (1876–1962), in Graubünden Alfons Maissen (1905–2003), in der Westschweiz Arthur Rossat (1858–1918). U. a. erschienen Otto v. Greyerz: *Im Röseligarte*, 6 Hefte (dt. Schweiz); A. Rossat: *Les Chansons populaires recueillis dans la Suisse romande*; H. In der Gand: *Scelta di canzoni popolari ticinesi*; G. G. Cloetta: *Chanzunettas populeras rumauntschas*, 1958; M. P. Baumann: *Hausbuch der Schweizer Volkslieder*, 1980.

99 Hanns In der Gand, eigentlich Ladislaus Krupski, war der Sohn eines polnischen Flüchtlings und einer Schweizerin. Er studierte Gesang in Frankfurt/M und in München und war drei Jahre lang Hofschauspieler in Altenburg (Sachsen). 1914 wurde er von Ulrich Wille zum Soldatensänger ernannt. Er sang während des Ersten Weltkrieges für die Grenztruppen und schrieb neue Soldatenlieder; berühmt wurde er 1917 dank seiner Interpretation von «Gilberte de Courgenay», eines Liedes über die bei den Grenzsoldaten beliebte Kellnerin Gilberte aus Courgenay (1896–1957).

100 Vgl. Meuli, Hanns In der Gand, 1947, S. 279–283.

101 Maissen, *Historia*, 1998, S. 103.

102 Die 1690 erstmals publizierte «Consolaziun dell' olma devoziusa» (Trost der andächtigen Seele) war für 200 Jahre das wichtigste Erbauungs-, Gebets- und Gesangbuch Katholischbündens. In zahlreichen Ausgaben erreichte es eine unglaubliche Popularität und wurde schlicht «il cudsich» (das Buch) genannt. (Siehe dazu Kapitel I 2.1.3.)

103 Vgl. H. In der Gand, in: Maissen/Wehrli, *Lieder der Consolaziun*, 1945, S. LXV. Vgl. dazu auch Ringli, *Praxis des Singens*, 2014, S. 41–46.

104 Vgl. H. In der Gand, in: Maissen/Wehrli, *Lieder der Consolaziun*, 1945, S. LXVII.

105 Vgl. Albin/Collenberg, *Rätoromanische Volkslieder*, 2011, S. 68–78.

Kontrolle des musikalischen Teils wurde der Romanist und Ethnologe Alfons Maissen beauftragt.

In der Zwischenzeit hatten auch Tumasch Dolf,¹⁰⁶ Alois Simonet¹⁰⁷ und Gieri Casutt¹⁰⁸ ihre Forschung und Sammlung im Auftrag der SGV (und daneben selbständig) im unteren, reformierten Teil der Surselva und in der Sutselva fortgesetzt. Gleichzeitig beschäftigten sich auch der Komponist Duri Sialm und der Historiker Carli Fry mit einer neuen (zehnten) Ausgabe der «Consolaziun», die erstmals die Noten enthalten sollten.¹⁰⁹ Schorta und Maissen legten ihrerseits der SGV für die weitere Arbeit einen Plan vor, in dem eine umfassende Publikation aller Lieder aus der Surselva, Zentral-Graubünden und dem Engadin vorgesehen war, aufgesplittet in sechs Sektionen, für die verschiedene Musiker Romanischbündens verantwortlich zeichnen sollten. Maissen/Schorta wollten sich dabei «nur» um die (gedruckten) Lieder der «Consolaziun» kümmern – wahrscheinlich, weil sie um den Variantenreichtum des mündlich tradierten weltlichen Liedgutes wussten.

Der Bergüner Gian Gianett Cloetta sammelte und notierte währenddessen rund 300 Lieder «vom Mund der Sängler» (und aus seiner Erinnerung) in Bergün, im Engadin und in der Val Müstair, von denen er 1958 eine Auswahl, einen «Querschnitt durch das romanische Volkslied», als praktisches Liederbüchlein mit dem Titel «Chanzunettas populeras rumauntschas»¹¹⁰ (bei der SGV) publizieren sollte. Im Vorwort berichtete er auch über den 1744 gegründeten Kirchenchor von Bergün und denjenigen von Tschlin, welche die Psalmen von Wietzel und die geistlichen Lieder von Martinus, Frizzoni, Schmidlin und Bachofen (bis um 1900) sangen, sowie über die um 1840 gegründeten weltlichen Chöre, die den «Volkslied» besonders in Bergün mit der Zeit verdrängt hätten, während dieser in Tschlin und im Münstertal noch «lebendig» sei.¹¹¹

In Gian Gianett Cloettas Auswahl, die zu den bestehenden Sammlungen einige Neuheiten hinzufügen konnte, finden sich unter anderem das Jesus-Lied «Gesu, tü mieu cher Signur», das Kinderlied «Ev a te» (Ich und du), die Liebeslieder «Chanzun da la bella Sirena» und «Fila, fila» (Spinne, spinne), das Berufslied «Chanzun dal chilgè» oder das Ereignislied «L'incendi da Tschlin 1856», wovon vier Versionen überliefert sind. Diese Erzählung über den Brand des Dorfes Tschlin im Jahr 1856, bei dem innerhalb von zwei Stunden 103 Häuser mitsamt Kirche und Glocken abbrannten, gehört zu den seltenen Ereignisliedern aus Romanischbünden. Die Melodie dazu ist einfach und zirkulär, steht in der ungewöhnlichen Taktart 6/4 und lässt mit den grossen, von Pausen unterbrochenen Bögen an Chormelodien denken, was auf eine mögliche Herkunft aus dem

106 Dolf sammelte ca. 1000 Lieder auf Notenblättern, davon 497 weltliche Lieder. Vgl. T. Dolf, in: Maissen/Wehrli, *Lieder der Consolaziun*, 1945, S. LXX–LXXIII.

107 Vgl. A. Simonet, in: Maissen/Wehrli, *Lieder der Consolaziun*, 1945, S. LXXV f.

108 Vgl. G. Casutt, ebd., S. XXIII–LXXV.

109 Siehe auch Kapitel I 2.1.3.

110 Cloetta, *Chanzunettas*, 1958.

111 Ebd., S. III.



18. Der Komponist und Volksliedsammler Tumasch Dolf (1889–1963) mit seiner Geige.

Kirchengesangbuch «Philomela» hindeutet. Schliesslich spricht auch das Thema der Vanitas mundi, welches das Lied einleitet («Sül muond ais sgür tuot vanità»), von einem ursprünglich geistlichen Kontext.

Die «Vibration der Sängerseele» auf Band und Papier

Eine erste Aufnahme von 70 Volksliedern aus der Surselva auf Zelluloid-Platten erfolgte 1938 mithilfe von Rudolf Brunner, dem Leiter des phonografischen Archivs der Universität von Zürich und der blinden Sängerin Maria Petschen¹¹² aus

¹¹² Die blinde Maria Petschen aus Disentis (1875–1952) kannte mehrere Hundert Lieder mit zahlreichen Strophen auswendig. (Siehe auch Kapitel I 2.2.2).

Disentis.¹¹³ Bis 1939 nahmen Brunner und Maissen schliesslich auf 100 Schallplatten mehr als 400 Lieder auf, die von den stimmlich besten Sängerinnen und Sängern der Surselva vorgesungen wurden.¹¹⁴ Es waren dies weltliche Lieder, überwiegend Liebeslieder, aber auch Scherzlieder, Tanzlieder, Kinderlieder sowie eine grössere Anzahl geistlicher Lieder, vorwiegend aus der «Consolaziun».¹¹⁵ Pfarrer Martin Gartmann aus Surin sang ausserdem das Lied der «Sontga Margriata»,¹¹⁶ deren Aufnahme mehrere Plattenseiten beanspruchte.¹¹⁷ Von den 292 aufgenommenen «Consolaziun»-Liedern wurden dann insgesamt 222 Lieder (überwiegend von Maissens Frau Lelja) schriftlich fixiert. Alfons Maissen meint dazu:

«Dieser Schatz ist beachtlich, das exakteste Dokument des Volksgesangs Romanischbündens. Hier haben wir nicht nur notierte Noten, die man auf unterschiedliche Weise interpretieren kann, sondern ein exaktes Bild der Interpretation, der Stimme, der Melodie, der oft schwer notierbaren Rhythmik, zusammengefasst, die Vibration der Sängerseele.»¹¹⁸

Die Aufnahmen und Transkriptionen erlaubten auch einen Vergleich der Singpraxis in den einzelnen Regionen und Dörfern sowie der Variantenbildungen von Generation zu Generation. Gerade bei Gruppenaufnahmen sei es aufgrund dieser Variantenbildungen immer wieder zu Diskussionen über die Melodie, den Rhythmus, die Taktart oder den Text eines Liedes gekommen, schreibt Maissen.¹¹⁹ Diese Aufnahmearbeit erachtete er dennoch als die «zuverlässigste Dokumentierung von Volksliedern», da die Bänder «eine Art Momentaufnahme» darstellten – auch Fehler festhielten – und doch «das Allgemeingültige eines Liedes» wiedergäben.¹²⁰

1941 schickte die SGV den Aarauer Musiker und Volksliedspezialisten Werner Wehrli (1892–1944)¹²¹ zur detaillierten Überprüfung der schliesslich in über 70 Ortschaften¹²² Romanischbündens gesammelten, registrierten und transkribierten Melodien und Melodievarianten. Zusammen mit Maissen machte Wehrli 1942 dann noch weitere Tonaufnahmen in der Surselva. 1945 erschien schliesslich die wissenschaftliche Edition der «Consolaziun» mit rund 2000 «aus dem Volksmund»¹²³ aufgezeichneten geistlichen Volksliedern in zwei Bänden, herausgegeben von Alfons Maissen, Andrea Schorta und (dem inzwischen verstorbenen) Werner Wehrli.¹²⁴ Die geplante Edition weltlicher Volkslieder, die auf 150 Magnetbändern

113 Vgl. Maissen, *Historia*, 1998, S. 106 f.

114 Vgl. Maissen/Wehrli, *Lieder der Consolaziun*, 1945, S. LXXVI–LXXVIII.

115 Vgl. Albin/Collenberg, *Rätoromanische Volkslieder*, 2011, S. 37–40.

116 Siehe dazu Kapitel IV 2.1.2.2.

117 Vgl. Maissen/Wehrli, *Lieder der Consolaziun*, 1945, S. LXXVII.

118 Vgl. Maissen, *Historia*, 1998, S. 107.

119 Vgl. Maissen/Wehrli, *Lieder der Consolaziun*, 1945, S. LXXVII.

120 Vgl. ebd., 1945, S. LXXVIII.

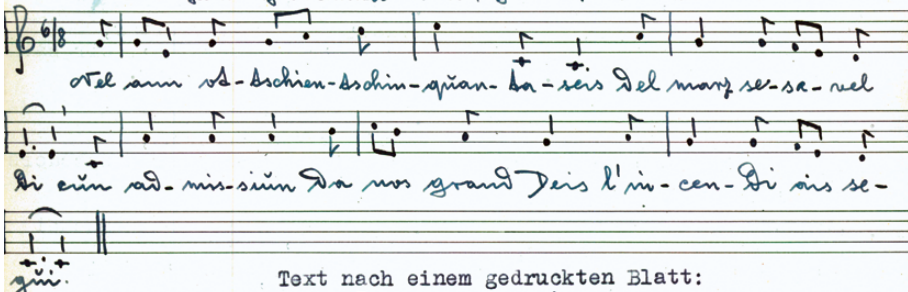
121 Vgl. Werner/Wehrli, *Lieder der Consolaziun*, 1945, S. LXXXIII–XC.

122 Das Oberengadin wurde aufgrund der schwachen Präsenz des regionalen Idioms Puter nicht berücksichtigt. (Vgl. Albin, *1500 romanische Volkslieder*, 2011, S. 38).

123 Maissen/Wehrli, *Lieder der Consolaziun*, 1945, S. VII.

124 Maissen/Schorta/Wehrli, *Lieder der Consolaziun*, 1945.

102 L'incendi da Tschlin 1856.
 Ges. v. Giovanna Salis, geb. 1901, Tschlin



Del ann ottschient tschinquantes
 di 6 Marz del ann 1856
 sun ils seguaints vers composts
 Da Florin de Florin Barblan.

Text nach einem gedruckten Blatt:
 In memoria
 della
 disgrazia seguida a Tschlin

2

1. Nel mund ais dgür tuot vanita, 6. Na be d' lur tet fütten privats
 Quant bod's po tuot müdar, Ils povers abitants,
 Sco cha'l seguaint cas ch'ais dvanta Da muagl' ed otras facultads
 Siand els benestants.

Que cler ans po mussar. 7. Ch'ün pensa be che grand smur-
 düm

2. L'exaimpel ch'eu manag ais Tschlin;
 Del fö stat visitä, Cha que füt in quel di,
 In qual quasi l'inter comün Fracasch da fö, savur da füm,
 Ha ars ed intschendrà. Qual in l'ajer giaiva sü.

3. Nel ann otttschient tschinquantes 8. Bragizzi, plants e confusiun,
 Müraglia chi daiv'aint,
 Del marz sesavel di Mügir del muvel, sü'l pantun,
 Cun admissiun da nos grand Deis Ch'eir, amo serrä aint.

L'incendi ais segui.

4. In spazi da duos uras fa 9. Nus cuschidrains vossa dolor,
 Sun chasas tschient e trais Meis chars amis da Tschlin!
 Missas in tschendra quel di lä, E giavüschain da tuotta cour:
 Baselg'e sains comprais. Diou güda a scodün.

5. Sun emigrats ils abitants, 10. Che scopos cha el ha volü
 Giand nels comüns vicins Tras quaist cas accomplir,
 Con larmas, grands suspürs e Ungün non po que quintar sü,
 plants Ungün que cler ans dir.

Sco povers pelegrins.

und Schallfolien und rund 1500 Notenblättern erfasst worden waren, konnte hingegen aus personellen und finanziellen Gründen nicht realisiert werden.¹²⁵ Bis in die 1960er-Jahre wurden aber weitere Tonaufnahmen gemacht und für verschiedene Radiosendungen verwendet.¹²⁶ Ein «Querschnitt durch das rätoromanische Volksliedgut» mit 40 (aus den 2000) originalen Notendokumenten und einem kritischen Bericht erschien schliesslich 2014 unter dem treffenden Titel «Die Sammlung Maissen».¹²⁷

2.1.2 Schullieder und Volkslieder für die «Gesangsfreudigkeit»

«Möge dem Singen in der Schule allgemein mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Man pflegt damit die seelischen und geistigen Werte, und von diesen hängt vor allem andern die Zukunft unseres Volkes ab», wünschte sich 1947 Tumasch Dolf, der damalige Präsident der kantonalen Schulgesangskommission.¹²⁸ Auch der in Chur tätige Musiklehrer und Musiker Ernst Schweri (jun.) hatte anlässlich der Delegiertenversammlung des Kantonalgesangverbands 1944 die Frage aufgeworfen: «Wie kann in Graubünden die Gesangsfreudigkeit erhalten und neu belebt werden?»¹²⁹ Schweri sah, dass das Volkslied wie der Volksgesang im Verschwinden begriffen waren und dass die dem Gesang «abgeneigte» Jugend eine nicht zu unterschätzende Schuld daran trug:

«Man ist heute schon so weit, dass die Jugend die schönen alten Volkslieder kaum mehr kennt, weshalb sie auch immer weniger gesungen werden. Ferner werden sie als abgedroschen angesehen und mit Missachtung auf die Seite gelegt. Mit einer wahren Sucht wird oft nach neuem, noch nie gehörtem Liedstoff Ausschau gehalten.»¹³⁰

Schliesslich wies auch der Ethnologe und ausgewiesene Volksliedexperte Alfons Maissen auf den Rückzug des «echten romanischen Volksliedes» hin: Der Chorgesang habe das weltliche und geistliche Volkslied «in Gefahr gebracht», und nur noch einzelne Aktivisten pflegten es als «gefährdetes Liedgut», ohne jedoch von seiner gesellschaftlichen und kommunikativen Funktion Gebrauch zu machen. Immerhin an Festlichkeiten und in «jugendlicher Geselligkeit» sei es mitunter zu hören.¹³¹

125 Nach dem Tod von Alfons Maissen erhielt das Institut des Dicziunari Rumantsch Grischun dessen Nachlass mit der umfangreichen Bibliothek, Korrespondenz und Materialsammlung aus der beinahe 70 Jahrzehnte dauernden Forschungstätigkeit. 2004 übernahm Iso Albin im Auftrag des Instituts für Kulturforschung (ikg) die Erschliessung und Erfassung dieses Nachlasses, 2006 digitalisierte die Fonoteca Nazionale Svizzera alle Magnetbänder und Schallfolien. (Vgl. Albin/Collenberg, *Rätoromanische Volkslieder*, 2011, S. 10–17 sowie Albin, 2000 *Lieder*, 2008, S. 91–115; 1500 *romanische Volkslieder*, 2011, S. 36–40 und *La collecziun*, 2016, S. 199–222).

126 Vgl. Albin/Collenberg, *Rätoromanische Volkslieder*, 2011, S. 9.

127 *Die Sammlung Maissen*, 2014.

128 Vgl. Dolf, *Schulgesangskommission*, 1947/48, S. 124.

129 Schweri, *Gesangsfreudigkeit*, 1944.

130 Ebd., S. 6.

131 Maissen, *Brauchtum*, 1998, S. 504 und 521.

Mit ein- bis zweistimmigen Volksliedern (mit oder ohne Instrumentalbegleitung) für die unteren Stufen und mehrstimmigen Liedern für die Mittelstufe und die Chöre wollten diese Befürworter des Volksgesangs und volkstümlichen Schulgesangs nun die «Freude am Singen» bei der Jugend wieder wecken und so ihr «Gemütsleben» bereichern.¹³² Ernst Schveri forderte ebenso, dass «freudebringender und herzwinnender» mit den Schülern gesungen und der Unterricht nie in ein «seelenloses Solmisationssingen», ein «Singturnen», ausarten sollte.¹³³ Neben Schveri, Dolf und Maissen waren auch Gion Duno Simeon im Oberhalbstein, Robert Cantieni und Nuot Vonmoos im Engadin sowie Hans Erni in der Surselva aktiv an der Verbreitung eines neuen Schulgesangs beteiligt.

In den Tälern fehlten allerdings Musikschulen mit gezielter Förderung und der Instrumental-, Dirigier- und Gesangsunterricht war bis in die 1970er-Jahre den kantonalen Schulen vorbehalten.¹³⁴ Die Musiklehrer des Lehrerseminars in Chur hatten deshalb grossen musikpädagogischen und musikästhetischen Einfluss auf die angehenden Dorflehrer.¹³⁵ Robert Cantieni und Ernst Schveri, später auch Armon Cantieni und Duri Sialm, waren darüber hinaus selbst ausgebildete Komponisten und Musiker, die mit den Chören und Orchestern der Schule anspruchsvolle Werke aufführten und im Einzelunterricht ihr Wissen vermittelten.¹³⁶ In Chur war der Musikwissenschaftler Antoine-Elisée Cherbulez als Instrumental- und Theorielehrer, als Chor- und Orchesterleiter sowie als Konzertkritiker und Dozent an der Bündner Volkshochschule von grosser Bedeutung für die Musikpflege in Schulen und Vereinen.¹³⁷

Ganzheitliche Bildung mittels «echter» Volkslieder

In den Aufrufen dieser «Schulmusiker» zur Erhaltung und Wiederbelebung der «Gesangsfreudigkeit», die nur unter der Bedingung einer musikalischen und «ganzheitlichen» Bildung der Jugend erfolgen konnte, spielte besonders das «echte» Volkslied eine zentrale Rolle. «Echte», also «aus dem Herzton des Volkes geborene» Volkslieder betrachtete Schveri als stets aktuell und ästhetisch dem Kunstwerk ebenbürtig.¹³⁸ Cherbulez betonte in seinem Aufsatz zur «Singbewegung und Schule» ausserdem, dass das gesungene Wort eine «ideale Verknüpfung» mit der Sprache, dem Verständigungsmittel mit der Umwelt, biete und deshalb eine «Brücke zur Heimat im verklärenden Medium künstlerischen Geschehens und ästhetischer Sublimierung» darstelle.¹³⁹ Die Praxis des gemeinschaftlichen Singens von Volksliedern wurde insofern als Voraussetzung für eine kunstsinnige und heimatliebende, dabei altruistische Gesellschaft verstanden: «Ohne Zweifel liegt

¹³² Schveri, *Gesangsfreudigkeit*, 1944, S. 10.

¹³³ Ebd., S. 7 f.

¹³⁴ Vgl. Albin, Tumasch Dolf, 2013, S. 48.

¹³⁵ Vgl. Cherbulez, *Singbewegung*, 1934, S. 5 f.

¹³⁶ Vgl. Humm, *Die Pflege des Gesangs*, 1954, S. 382–387.

¹³⁷ Weber, Cherbulez, 1966, S. 163 f.

¹³⁸ Schveri, *Gesangsfreudigkeit*, 1944, S. 6.

¹³⁹ Vgl. Cherbulez, *Singbewegung*, 1934, S. 3.

im von der Jugend gemeinschaftlich gesungenen Lied eine hohe ethische Kraft, die altruistische Gefühle entzünden kann, Gefühle, die nachwirkend auch später wertvolle Kräfte auszustrahlen und zu erzeugen vermögen»,¹⁴⁰ erklärte Schweri.

Schon vor dem Ersten Weltkrieg war in der Schweiz im Zuge der Volkslied- und Folklorebewegung ein neues Interesse am Volkslied und an Volkstraditionen als Gegenreaktion auf die verstärkte Industrialisierung und Urbanisierung herangewachsen.¹⁴¹ Neue Initiativen und Vereinigungen setzten sich für den nationalen Zusammenhalt und die Förderung des nationalen Brauchtums ein. Der «Schweizerische Wandervogel» weckte besonders in den Städten das Interesse der Jugend und der Studenten am Singen von Volksliedern: «Einfaches, «natürliches», nicht kunstvolles Singen zur Begleitung der Gitarre avancierte zum Musizierideal der damaligen Jugend, brachte ihr neues Lebensgefühl zum Ausdruck.»¹⁴²

Der «Wandervogel» war, wie viele kulturelle und musikalische Bewegungen in der Schweiz, von Deutschland hergekommen. In den deutschen Industriestädten wandte sich die Jugend seit der Jahrhundertwende verstärkt der Natur, dem Wandern und dem gemeinsamen Singen von Volksliedern zu, welche durch die Industrialisierung «bedroht und stellenweise schon ganz ausgerottet»¹⁴³ schienen. Die Förderung einer nationalen Identität durch die Wiederbelebung des Volksliedes wurde dann in der Weimarer Republik ein wesentliches Anliegen der staatlichen Kulturpolitik. Mithilfe der Jugendbewegung und der Schulmusik sollten «die unsterblichen Schätze unserer Kultur»¹⁴⁴ der «Gesamtheit des Volkes»¹⁴⁵ zugänglich gemacht werden.

Ein Hauptzug dieser jugendmusikalischen «Singbewegung» der 1920er- und 1930er-Jahre war die Aufwertung des Volksliedes und des Volkstanzes sowie die Absage an «pseudovolkstümliche» Musik, daneben aber auch die Diskussion um Notenmaterial, Singtechnik und um den «Geist» des volkstümlichen Singens. Bevorzugt wurden Liebes-, Natur- und Heimatlieder, die eine heile Welt vorspiegelten, aber auch harmlose Scherz- und Spottlieder zur Unterhaltung und Erbauung des Volkes. Sozialkritische oder derb-erotische Lieder blieben dagegen ausgeschlossen.¹⁴⁶ So konnte ein neuer «Zusammenhang zwischen Innen- und Aussenwelt, zwischen Volkseinzelglied und Volksgemeinschaft, zwischen dem Menschen und dem angestammten Heimatboden»¹⁴⁷ hergestellt werden. Wie die Singbewegung also das «Antlitz des Laienmusizierens»¹⁴⁸ gründlich veränderte, übte die «neue Einstellung» zum Singen und Musizieren auch auf die damalige Schulmusik eine grosse Wirkung aus.

140 Schweri, *Gesangsfreudigkeit*, 1944, S. 11.

141 Vgl. Valär, *Rätoromanische Heimatbewegung*, 2011, S. 69.

142 Stockmann, *Zweites Dasein*, 1992, S. 431.

143 Georg Schünemann, zit. nach Grosch, *Volksliederbuch*, 2003, S. 210.

144 Conrad Haenisch, zit. nach ebd., S. 208.

145 Dossier «Volksliederbuch für die Jugend», zit. nach ebd., S. 209.

146 Vgl. Stockmann, *Zweites Dasein*, 1992, S. 430 f.

147 Cherbuliez, *Singbewegung*, 1934, S. 33.

148 Ebd.



20. Porträt des Komponisten und Dirigenten Robert Cantieni (1873–1954).

Methoden und Gesangbücher für die Volksschule und das Volk

Einen Ausweg aus «einer Art Vakuum»¹⁴⁹ in der Schulmusiktheorie und Schulgesangspraxis der Schweiz brachten die zu Beginn der 1930er-Jahre aus Deutschland herkommenden, neuen (relativen) Solmisations-Methoden, die mit der schweizerischen Doremi-Methode und der Dalcroze-Kugler-Methode verknüpft wurden. Die Verlagerung auf den Instrumentalunterricht und die absolute Lernmethode hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die üblichen relativen Methoden verdrängt, wodurch die Fähigkeit, vom Blatt zu singen, bei den Schülern stark zurückgegangen war. In den 1920/30er-Jahren verbreiteten darum der Schweizerische Kirchengesangbund, Schweizer Schulmusiker und Anhänger der Weberschen Doremi-Methode von der Ostschweiz aus mit Liederbüchern,

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 23 f.

Übungskursen und Informationsveranstaltungen die Tonika-Do-Methode¹⁵⁰ (oder T-D-Methode) der Singbewegung in der gesamten Schweiz.¹⁵¹

Tumasch Dolf begrüßte die Reformen im Schulgesang sehr und betrachtete die neue (relative) Tonika-Do-Methode ebenso wie die ältere (absolute) «Eitz-Methode»¹⁵² für den Gesangsunterricht in grösseren Gemeinden mit Chören als sehr geeignet. In seinem eigenen Schulunterricht hielt er aber an der «alten» relativen Solmisationslehre fest und legte den Schwerpunkt auf die «Melodik, also Tonsingen und Tontreffen».¹⁵³ Der Lehrer-Komponist und Dirigent Gion Duno Simeon (1906–2000) aus Tiefencastel, der lange Zeit auch als Schulinspektor amtierte, konnte berichten, dass Dolfs Schüler einen vierstimmigen Choral mit Text nach nur einer Viertelstunde Solmisation beherrschten.¹⁵⁴

Auch für Simeon war die Tonika-Do-Methode «die einfachste und am besten durchgearbeitete Methode für das Volk und darum für die Volksschule wie geschaffen.»¹⁵⁵ In seinem Bericht für das Schulblatt 1947 verwies er besonders auf das neue, von Rudolf Schoch herausgegebene Lehrmittel «Schweizer Singbuch», mit dessen Methode man in kurzer Zeit «sehr weit kommen» konnte. Er zitierte deshalb Schochs Worte über Ziel und Zweck des Gesangsunterrichts in der Schule:

«Was die Schule an Wissen und Können, an Geschmacksentwicklung und Verständnis für Wesen, Gehalt und Form der Musik vermittelt, ist so ziemlich alles, was das Volk an musikalischer Bildung erhält. Dem Schulgesang fällt darum eine ungemein wichtige Aufgabe zu; er trägt in weitgehendem Masse die Verantwortung für den Stand der Musikfreudigkeit und des Musikverständnisses der kommenden Generationen.»¹⁵⁶

Den Lehrern von 30-köpfigen Klassen einer 8-klassigen Gesamtschule riet Simeon, in «Schoch's Buch» zu blättern und gleichzeitig bei den Schülern mit passenden, einfachen (einstimmigen, später auch mehrstimmigen) Liedern die «Lust und Liebe zum Lied» zu wecken: «Wir müssen einen Liederschatz (bewährter Volkslieder nebst einer Anzahl neuer Schöpfungen) erarbeiten, den wir bei jeder Gelegenheit zur Hand haben.»¹⁵⁷

In den 1930er-Jahren sammelten Tumasch Dolf und Gion Duno Simeon verstärkt geeignete Lieder für die Jugend und die Schule und komponierten auch

150 Diese Methode der relativen Solmisation mit Handzeichen schuf die Musikpädagogin Agnes Hundoeegger (1858–1927) aus Hannover auf der Grundlage von J. Curwers «Tonic-sol-fa»-System und publizierte sie 1897 in ihrem «Leitfaden der Tonika Do-Lehre». Gegen den Widerstand zahlreicher Eitz-Anhänger verbreitet sich die Methode dank Hundoeeggers Schülerinnen und ihres Tonika-Do-Bundes/-Verlages in den 1920er-Jahren in ganz Deutschland. (Vgl. www.fembio.org, [26. 4. 2017]).

151 Vgl. Cherbuliez, Singbewegung, 1934, S. 23 f.

152 Der deutsche Musikpädagoge Carl Eitz (1848–1924) stellte 1896 in seiner Schrift «Die elementare Gestaltung eines fruchtbaren Gesangsunterrichts» sein neues «Tonwortsystem», welches das gedächtnisfördernde Singen mit Tonnamen unterstützen sollte. (Vgl. A. Jones: The Tone-Word System of Carl Eitz, in: *Journal of Research in Music Education*, 14/2, 1966, S. 84–98).

153 Vgl. Dolf, Schulgesang, 1956–1957, S. 116 f.

154 Vgl. Albin, Tumasch Dolf, 2013, S. 47.

155 Simeon, Musikerziehung, 1947/48, S. 103.

156 R. Schoch: Schweizer Singbuch, zit. nach ebd., S. 102.

157 Ebd., S. 104.

eigene Schullieder nach Texten regionaler Dichter.¹⁵⁸ So vertonten beide das Gedicht «Giaveischs d'unfants»,¹⁵⁹ ein religiös-moralisches Kindergedicht des Kapuzinerpaters und Heimatdichters Alexander Lozza (1880–1953) aus Marmorera. Während Dolf die Kinderwünsche, «ich will eine Blume sein, ein Vogel, der singen und fliegen kann», mit einem schwingend-fröhlichen Gestus, einfacher Harmonik, aber durchaus anspruchsvoller Melodik vertonte, gewichtete Simeon den moralischen Fingerzeig, «ich bin ein Kind Gottes und muss meine eitlen Wünsche vergessen», stärker und gab seiner Vertonung einen choralhaft-ruhigen Charakter.

Tumasch Dolfs bekanntestes Schul- und Kinderlied, das heute den Status eines «Volksliedes» besitzt, ist wohl aber sein zweistimmiges «La canzun dil bau» (Das Lied des Käfers) über einen stolzen, freiheitsliebenden und übermütigen Käfer, der in seiner herablassenden Haltung dem schwer arbeitenden, «unfreien» Bauern gegenüber buchstäblich unter die Räder gerät.¹⁶⁰ Zu diesem moralisch-humoristischen Text von Gian Fontana schreibt Dolf eine einfache, schwungvolle Melodie im Volkston mit einer zweiten Stimme im Terz- und Sextabstand. Ebenso bekannt ist seine dreistimmige Vertonung von Peider Lansels Gedicht über das stille, den alten Geschichten lauschende Dorf «Il cumün in silenzi»,¹⁶¹ das in der Fassung für gemischten Chor (von Benedetg Dolf) zu einer *chanzun populara* wurde. Dolfs Liederbuch für die (Schul-)Jugend, das auch genannte Lieder enthält, wurde schliesslich als «blaues Buch» weitherum bekannt und mehrmals (erweitert¹⁶²) aufgelegt.

Robert Cantieni überarbeitete seinerseits das vielseitig verwendbare Schul- und Hausliederbuch aus der Surselva und dem Oberhalbstein «La merlotscha»¹⁶³ (Die Amsel) mit zwei- und dreistimmigen Liedern und Sätzen bekannter Chorlieder für eine zweite Ausgabe. Ebenfalls 1919 veröffentlichte er die erste Ausgabe des Liederbuches «Las grusaidas» (Alpenrosen) mit 137 zwei- und dreistimmigen Liedern in den zwei Engadiner Idiomen. 1927 folgte dann die überarbeitete, nun zweibändige Ausgabe der «Grusaidas» mit ein- und zweistimmigen beziehungsweise im zweiten Band auch dreistimmigen Liedern in den Idiomen Ladin, Sursilvan und Surmiran. Neben bekannten *melodias populares* enthielten beide «Grusaidas» vorwiegend Lieder von Robert Cantieni und Otto Barblan sowie bearbeitete Chorlieder von bekannten deutschen und Deutschschweizer Komponisten.

158 Dolf, 25 canzuns, 1930; Dolf, 60 canzuns, (1965) ²1967; Simeon, 16 canzuns, 1938.

159 Dolf schrieb Versionen für Stimme und Klavier, dreistimmigen Kinderchor und gemischten Chor.

160 Dolf, 25 canzuns, 1930, S. 33.

161 Dolf, 60 canzuns, 1967, S. 30.

162 Die zweite Ausgabe von 1967 enthält auch dreistimmige Lieder aus den Singspielen «Sibilla», «Primavera sil prau» und «Ad acla».

163 Flurin Camathias hatte 1905 die erste Ausgabe der «Merlotscha» auf Anfrage zahlreicher Lehrer publiziert. Einige Lieder daraus wurden in die zweite, erweiterte Ausgabe übernommen. (Camathias, Merlotscha, 1905; Camathias/Cantieni, Merlotscha, 1919).

Das kantonale Schulgesangbuch «Grischun. Il giuven cantadur»¹⁶⁴ fasste dann 1942 beinahe ausschliesslich Lieder von einheimischen (Lehrer-)Komponisten, so von Hans Erni, Nuot Vonmoos, Anny Dalbert, Alfons Stoffel, Tumasch Dolf, Armon Cantieni und Peider Campell. Wie in den übrigen (Chor-)Liederbüchern wurden diese ein- bis zweistimmigen einfachen Schul- und Kinderlieder nach den Themen Religion, Tag und Jahr, Gefühl, Freude und Verschiedenes («Varia») gegliedert. Als Volkslieder sind unter anderem Wiegenlieder (das geistliche «Dorma, dorma o Bambin» und die weltlichen Lieder «Sedurmentar» und «Tutta nanna tgu»), Tierlieder («Salep e la furmicla»), Scherzlieder («Tgu, tgu cavalier», «Il vin di all'aua») sowie das Wächterlied «Canzun del guitader» aufgeführt.

Schliesslich liess sich Robert Cantieni, der seit seinem Wegzug aus dem Engadin (1920) keine neuen Lieder zu bündnerromanischsprachigen Texten mehr komponiert hatte, in den 1940er-Jahren von der Lia Rumantscha zu einem «letzten Geschenk», zur Komposition von einstimmigen «Chanzunettas» (Liedchen) für Kinder und Jugendliche, bewegen. Als Textdichter wählte er überwiegend Zeitgenossen aus dem Engadin.¹⁶⁵ Zu diesen «Liedchen» gehört auch das heute (in der Chorfassung) als *chanzun populara* bekannte «Pro'l Rom»¹⁶⁶ (Beim Rambach) nach einem Text des Münstertalers Tista Murk: Mit einer frischen, fröhlichen Melodie im Dreivierteltakt wird hier ein junges Mädchen vor dem glitzernden, sprudelnden Fluss gewarnt, bei dem es sich schön, glücklich und verliebt wähnt und dann nicht mehr nach Hause findet. Mit den «Chanzunettas» schenkte Cantieni also der Jugend angemessene, «einfache» und «natürliche», aber musikalisch durchaus anspruchsvolle Lieder «über die Liebe, die Freude, das Liebesleid, andere voller Fröhlichkeit und Humbug, auch einige Vaterlands- und Naturhymnen»¹⁶⁷ – und alle in der Muttersprache.

Als Schullied überdauert hat nicht zuletzt das Brauchtumslied «Chalandamarz», das von den Schülern (meistens) am 1. März zum Ausläuten des Winters gesungen wird.¹⁶⁸ An diesem Tag ziehen sie in Bauernblusen, Zipfelmützen und Trachten mit Glocken und Peitschen von Haus zu Haus und um die Brunnen und singen Lieder über den Beginn (Kalenden) des März und des Frühlings. Die Mädchen bereiten derweil den anschliessenden Ball vor. Zahlreiche Lehrer, Dichter und Komponisten haben für diesen Brauch, der durch das Kinderbuch «Schellenursli» bekannt wurde und heute noch in den Südtälern Romanischbündens praktiziert wird, Gedichte und Melodien geschaffen. 1974 publizierte der Lehrer Curò Mani (1918–1997) für die Schulen von St. Moritz ein Dutzend der

164 Grischun. Il giuven cantadur, 1942.

165 Ältere wie Artur Cafilisch, Men Rauch, Gian Gianett Cloetta oder Guadench Barblan, aber auch jüngere, darunter Tista Murk, Aita Stricker und Selina Chönz (Könz), die Autorin des berühmten Kinderbuchs «Schellen-Ursli». (Vgl. Cantieni, Chanzunettas, 1949).

166 Cantieni, Chanzunettas, 1949, S. 27.

167 Cantieni, Chanzunettas, 1949.

168 Vgl. «Chalandamarz», Liste der lebendigen Traditionen, Bundesamt für Kultur BAK, 24. 5. 2012. Vgl. auch A. Flugis Bemerkungen über den Brauch und die «Volkslieder» des «Chalandamarz» (Flugi, Volkslieder, 1873, S. 16 f.).

damals bekanntesten Chalandamarz-Lieder, darunter Anny Roth-Dalberts Lied «Cun zampuogns, talacs e s-chellas» nach einem Gedicht von Artur Caflisch sowie Otto Barblans dreistimmiges Lied «Chalandamarz» aus der «Calvenmusik», das 1923 durch den Komponisten auf Flugblättern gedruckt und in den Schulen verteilt worden war.¹⁶⁹

2.2 «In pievel cantont per excellenza»: Das Gemischtchorwesen

«Unsere gemischten Chöre haben sich in gleichem Masse entwickelt wie die Männerchöre und sind besonders heute ein wesentlicher Bestandteil des kantonalen Verbandes»,¹⁷⁰ berichtete Robert Cantieni 1943, nachdem der Bündner Kantonalgesangverband 44 Gesangsvereine mit insgesamt 1600 Sängern und Sängerinnen verzeichnet hatte, im *Eidgenössischen Sängerbblatt*.¹⁷¹ Zehn Jahre später bezeugten ebenebene am Bezirksgesangfest in Disentis vor 7000 Mitwirkenden und Besuchern, dass «romanischer Laut und romanisches Lied» noch immer «tief in unserem Volke verwurzelt und verankert»¹⁷² waren und dass der Gesang in Graubünden «gern und mit viel Liebe»¹⁷³ gepflegt wurde. Anlässlich der Delegiertenversammlung des Kantonalgesangverbands 1944 hatte der Dirigent Ernst Schweri aber noch die Frage aufgeworfen: «Wie kann in Graubünden die Gesangsfreudigkeit erhalten und neu belebt werden?»¹⁷⁴ Schweri sah, dass die Kriegezeit sich negativ auf die Vereinstätigkeit der Chöre auswirkte und dass das Volkslied wie der Volksgesang im Verschwinden begriffen waren, wofür die Jugend und der mangelhafte Schulgesang eine nicht zu unterschätzende Schuld trug. Schweri schlug deshalb vor, die vereinsmässige Gesangspflege mit jährlichen Konzerten anzuregen, wo neben selbstgewählten Liedern auch allgemeine «Aufgabenlieder» präsentiert werden sollten. Darüber hinaus wünschte er sich eine bessere Zusammenarbeit von Verbands- und Nichtverbandschören.¹⁷⁵

In den 1930er-Jahren war von diesem Rückgang noch wenig zu spüren gewesen – zumindest widersprachen dem einige Gesangbezirkspräsidenten. «Wenn vielfach über Sangesmüdigkeit und geringes Interesse für den Gesang geklagt wird, so trifft dies beim Sängerbbezirke Vorderrhein nicht zu»,¹⁷⁶ erklärte Hans Erni in seinem Bericht zum Gesangfest in Davos 1932. Und auch die übrigen Präsidenten lobten die rege Konzerttätigkeit ihrer Bezirkschöre und den «echten Sängereifer»¹⁷⁷ besonders der älteren Sänger. Das bündnerromanische Volk sei eben «in pievel

169 C. Mani (Hg): Zampuogns e s-chellas, St. Moritz 1974. Vom Lehrer Arnold Parli liess er sich auch «alte» Melodien zum Chalandamarz-Brauch vorsingen.

170 Cantieni, Kantonal-Gesangverein, 1943, S. 42.

171 Vgl. ebd., S. 44.

172 Durgiai, Rätische Erde, 1952, S. 46.

173 Schweri, Gesangsfreudigkeit, 1944.

174 Ebd.

175 Vgl. ebd., S. 3–5. (Siehe auch Kapitel II 2.1 und III 2.1.2).

176 H. Erni, in: Bericht über das XII. Kantonal-Gesangfest in Davos, 1932, S. 15.

177 J. P. Bischoff, ebd., S. 23.

cantont per excellenza» (ein singendes Volk schlechthin), bemerkte Erni, denn es singe bei jeder Gelegenheit zusammen «*la canzun romontscha*». ¹⁷⁸ Auch Hans Lavater, ein Juror des Kantonalgesangfestes in St. Moritz 1938, teilte mit, dass die Pflege des Chorgesanges in Graubünden «auf hoher Stufe» stehe, dass man «gern» und «gut» singe und dass besonders das «Stimm-Material» der Vereine aus Romanischbünden «ausgezeichnet» sei. ¹⁷⁹ An diesem Kantonalgesangfest waren schon beinahe die Hälfte der teilnehmenden Chöre gemischte Chöre oder reine Frauenchöre. In der dritten Kategorie «Kunstgesang» traten gleichwohl nur die gemischten Chöre von Zuoz und Samedan auf. ¹⁸⁰

Gemischte Chöre «veredeln» die Feste

Dass die Frauen(stimmen) nicht unwesentlich an dieser Gesangsfreude und Gesangsqualität beteiligt waren, bezeugte schon der Bericht der Experten am Kantonalgesangfest in Ilanz 1894. Die Frauen brachten nicht nur eine «Veredlung und Vertiefung der geselligen Seite», sondern hoben auch den musikalischen Teil, denn gerade für gemischte Chöre würden die «schönsten Kunstwerke» ¹⁸¹ geschaffen. Gerade an diesem Gesangfest in Ilanz fehlte allerdings zum ersten Mal in der Geschichte der Feste das «Frauelement». Es war wohl eine Folge des allgemeinen Desinteresses am Chorgesang und an Gesangfesten, das schon 1884 festgestellt wurde und 1888 zur Absage des Festes in Chur führte. ¹⁸²

Gemischte Chöre waren seit den 1830er-Jahren ein wichtiger Bestandteil des Bündner Chorwesens und im Kantonalgesangverband wurde schon in der Gründerzeit (in den 1850er-Jahren) über die Aufnahme von gemischten Chören diskutiert. In den Statuten von 1866 hiess es dann: «Um den Gesang zu fördern, verbinden sich die Ortsgesangvereine (*gemischte wie Männerchöre*) zu einem Kantonal-Gesangverein.» ¹⁸³ Ein Jahr später konnte der Verband schon neun gemischte Chöre (aus der Surselva) – es waren eher Ensembles – neben 21 Männerchören verzeichnen, ¹⁸⁴ bis auf den gemischten Chor von Ilanz nahmen alle gemischten Chöre sowie der gemischte Chor der Kantonsschule am Sängerkfest teil und beinahe alle Vereine sangen deutschsprachige Wettlieder aus Ignaz Heims «Samm-

178 Vgl. Erni, 40 onns Surselva, 1938, S. 6 f. «Zusammen» hiess allerdings nicht überregional, sondern strikt nach Regionen und Idiomen getrennt und mit «*canzun romontscha*» meinte Erni das Lied in surselvischer Sprache. «Wir haben unsere canzuns romontschas und wissen kaum, dass es auch canzuns ladinias gibt.» Die Chöre sangen nämlich nur canzuns im eigenen Idiom, mit Vorliebe ihrer eigenen Komponisten, die ihrerseits nur Texte im heimischen Idiom vertonten. Erni, der in der Heimatbewegung an vorderster Front kämpfte, bezeichnete diesen Partikularismus als «Delikt an der bündnerromanischen Sprache». (Vgl. Erni, *Cant romontsch*, 1933, S. 247 f.).

179 Vgl. H. Lavater, in: Bericht über das XIV. Kantonal-Gesangfest in St. Moritz, 1938, S. 55 f.

180 Vgl. ebd., S. 41 f.

181 C. Hafter, in: Vereins- und Festbericht, 8. Kantonal-Sängerkfest Ilanz, 1894, S. 15.

182 Vgl. Wanner, *Chronik*, 2002, S. 23.

183 Zit. nach Cantieni, *Kantonal-Gesangverein*, 1943, S. 41 f. [Hervorhebung LD].

184 Vgl. Bericht des Central-Comités, 1867, S. 4.

lung von Volksgesängen für gemischten Chor». ¹⁸⁵ Nach diesem Fest wurden die Sängerinnen beauftragt, eine Fahne für den Kantonalgesangverband zu besorgen: «Dem Sängerbund von alt fry Rätien in treuer Liebe die Landestöchter», wurde als Fahnenspruch eingestickt. ¹⁸⁶

Die Fahne weihte man am Gesangfest von Schiers 1871 bei erstmaliger Teilnahme von acht Vereinen aus dem neuen Bezirk Prättigau/Davos ein. Anlässlich des Gesangfestes in Samedan 1875 traten dann gleich 14 Engadiner Chöre dem Verband bei – davon nahmen neun gemischte Chöre aus Zernez, S-chanf, Celerina/Schlarigna, St. Moritz, Scuol, Pontresina, Ftan-Ramosch, Zuoz und Samedan am Fest teil. Alle Chöre sangen Wettlieder von Felix Mendelssohn und Franz Abt in deutscher Sprache, was die Experten (Karl Friedrich Hörrmann und Gion Antoni Bühler) zur Bemerkung veranlasste, man möge «das Augenmerk etwas mehr auf romanische Liedertexte» ¹⁸⁷ richten. Dafür sei das Liedrepertoire für gemischte Chöre jedoch noch zu klein, bemerkte Gion Antoni Bühler im Vorwort seiner «Collecziun de Canzuns per Sopran, Alt, Tenor e Bass». ¹⁸⁸ Mit seiner Sammlung leichter und schwieriger Volksgesänge für kirchliche Feste und Gesangfeste in der allgemein verständlichen Einheitssprache wollte er diesen Mangel aufheben. Besonders die «romantischen Lieder» sollten die allgegenwärtigen «obszönen Lieder» verdrängen. Wie schon bei seinen Sammlungen für Männerchor machte er eine zweite Sammlung von der «wohlwollenden Aufnahme» durch die Chöre abhängig – und wiederum blieb es bei einer einzigen. ¹⁸⁹

Weltlicher Chorgesang im Oberengadin

In Samedan hatte der genannte Experte Karl Friedrich Hörrmann 1868 den Cor mixt gegründet und bald den Kirchenchor miteinbezogen. Die jahrhundertalte Gesangspflege in den Kirchenchören, Singgesellschaften und Musikkollegien hatte im Oberengadin die Entstehung von weltlichen Chorvereinen wesentlich gefördert. ¹⁹⁰ Hörrmann war schon seit 1856 im Engadin als Lehrer tätig und verfasste 1864 seine Dissertation über die bündnerromanische Sprache. ¹⁹¹ Weil er an die Kantonsschule Chur berufen wurde, gründete Samuel Kümmerle (1832–1896), ¹⁹² ein Flüchtling des Dresdener Aufstandes von 1849, der in Samedan als Reallehrer tätig war, einen neuen Cor mixt. Kümmerle unterrichtete auch Robert Cantieni in Komposition und Kontrapunkt und übergab ihm 1895

¹⁸⁵ Heim, Sammlung von Volksgesängen, 1863.

¹⁸⁶ Vgl. Wanner, Chronik, 2002, S. 21.

¹⁸⁷ Bericht an die Mitglieder, 1875, S. 19.

¹⁸⁸ Bühler, Collecziun de Canzuns, 1870.

¹⁸⁹ Vgl. Bühler, Vorwort, in: ebd., 1870.

¹⁹⁰ Vgl. Fontana-Perini, Gesangsentwicklung im Oberengadin, 1949[1950], S. 5.

¹⁹¹ Vgl. Humm, Die Pflege des Gesanges, 1954, S. 361 und Anm.1. Otto Barblan und Hans Erni waren Schüler von Hörrmann.

¹⁹² Salomon Kümmerle (*1832 in Malmshelm/Württemberg, † 1896 Samedan) war Musikforscher, Organist, Musikpädagoge und Musikschriftsteller. 1888–1895 erschien seine Enzyklopädie für evangelische Kirchenmusik. Vgl. Bayerisches Musikerlexikon online). (Vgl. auch Tönjachen, Prof. Robert Cantieni, 1955, S. 68).

die Leitung des Gesangsvereins Samedan, der vereinigten Chöre von Samedan. Cantieni führte Kümmerles Arbeit, dessen Repertoire- und Konzertgestaltung «im gleichen Geiste»¹⁹³ fort, aber auch unter seiner Leitung sang der Chor nur ein einziges Lied mit übersetztem Text, nämlich «Prümavaira in Engiadina» von Ignaz Heim. Vier Jahre später verliess Cantieni den Gesangsverein und begann in Zürich ein Studium am Konservatorium.¹⁹⁴

Die sängerischen Fähigkeiten des Gesangsvereins Samedan wurden im *Fögl Ladin* und in der *Engadiner Post* als «sonst unerreicht» gelobt und als «Ansporn» für das Chorwesen im Engadin bezeichnet: «Wenn Samedan ein Konzert ausschreibt, so bedeutet es ein musikalisches Ereignis»,¹⁹⁵ schrieb die *Engadiner Post* am 14. 1. 1900. Nun kehrte auch Robert Cantieni wieder ins Engadin zurück und wurde abermals Dirigent des Gesangsvereins mit 70 Mitgliedern – der Tenor und leitende Dirigent Simon Clalüna trat zugunsten von Cantieni zurück. Zum Bezirks gesangsfest in Samedan 1910 ernannte man Cantieni auch zum Ehrenmitglied des Männerchores Engiadina, ein Jahr später zu dessen Dirigenten.¹⁹⁶

Inzwischen fanden sich im Repertoire des Gesangsvereins Samedan mehrere Lieder Cantienis, die auch an den Bezirks gesangsfesten vorgetragen wurden. Für die Kantonal gesangsfeste hielt man indes weiterhin an den bekannten Liedern deutschsprachiger Komponisten fest. In Zusammenarbeit mit Florian Grand, der dem Chor über viele Jahre als Sänger, Dichter und Präsident verbunden war, erarbeitete Cantieni deshalb im Auftrag der neu gegründeten Uniun dals Grischs das Pendant zum Liederbuch «Engiadina» für Männerchor (1908), das Liederbuch für gemischten Chor «Engiadina. Chanzuns ladinas»¹⁹⁷ mit insgesamt 104 Liedern.

Robert Cantieni unterteilte das Buch nach sechs verschiedenen Themen: Unter den Liedern geistlichen Charakters sollten vier Psalmvertonungen von Claude Goudimel und drei von Jan Pieterszoon Sweelinck sowie drei Choräle von Johann Sebastian Bach einen Einblick in die etablierte geistliche Gesangskultur des Oberengadins geben.¹⁹⁸ Die Mehrheit der Lieder findet sich aber bei den Themen «Gott», «Heimat» und «Liebe». Otto Barblans «Inno alla patria» aus dem «Calvenspiel» führt diese Heimatlieder an, es folgen Lieder von Georg Friedrich Händel, Gottfried Angerer, Friedrich Silcher, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn, Ignaz Heim und Robert Cantieni. Auch die Liebeslieder, die Jahres-/ Tageszeiten- und die Naturlieder stammen vorwiegend von den Genannten sowie von Robert Schumann und Franz Schubert.

193 Zit. nach Fontana-Perini, *Gesangsentwicklung im Oberengadin, 1949*[1950], S. 25.

194 Siehe dazu Kapitel III 2.3.1.

195 Zit. Nach Fontana-Perini, *Gesangsentwicklung im Oberengadin, 1949*[1950], S. 29.

196 Siehe dazu Kapitel II 2.3.3.

197 «Engiadina», 1913.

198 Die Psalmen V, XXXIII, LXI, LXV, XC, C und CXXXVI, die Choräle «Vater unser im Himmelreich», «O Haupt voll Blut und Wunden» und «Wie soll ich dich empfangen». (Vgl. Register, «Engiadina» 1912, S. 2–4). (Vgl. auch Cherbuliez, *Musikpflege, 1931*, S. 85–88 sowie die Kapitel I 2.1 und 2.2).



21. Der Gesamtchor des Sängertages in Zernezh 1920 unter der Leitung von Robert Cantieni.



22. Der Gesamtchor des Sängertages in Ftan 1935 unter der Leitung von Armon Cantieni.

Aus dieser Sammlung sang der gemischte Chor des Gesangsvereins – die Frauen in Engadiner Trachten – für die Eröffnungsfeier der Rhätischen Bahn auf der Strecke Bever–Scuol am 1. Juli 1913 die Lieder «Inno per la festa della refurma» (Otto Barblan), «Ma chara val» (Gottfried Angerer), «Ajò, co chi boffa» (Robert Cantieni) und «Inno alla patria» (Otto Barblan); die Männerchöre trugen Robert Cantienis «Guardia grischuna» (1908) vor. Diese Bahnlinie verband das Unterengadin durch den Anschluss an die Albulalinie, die 1903 eröffnet worden war, mit Chur und mit Zürich – und auf diese Weise mit der «grossen weiten Welt».¹⁹⁹ Solche Volksfeste, Wohltätigkeitsveranstaltungen und kulturellen Anlässe wurden in dieser Zeit stets von Darbietungen der Oberengadiner Chöre sowie eingeladener Chöre aus dem Unterland eingerahmt. Schon die Einweihung der Albulabahn 1903 war vom Gesangsverein Samedan musikalisch verschönert worden und im selben Jahr hatte der Männerchor Zürich unter Carl Attenhofer und in Begleitung von Friedrich Hegar ein Wohltätigkeitskonzert gegeben. Auch das Eliteensemble Petit Chœur von Otto Barblan gab 1913 in Samedan ein Konzert.²⁰⁰

Durch den Ersten Weltkrieg wurde das Chorleben im Oberengadin dann zwar beeinträchtigt, kam jedoch nicht zum Erliegen; es fanden weiterhin Proben, Aufführungen für kirchliche Feiern und für wohltätige Zwecke statt. «Die Kraft des Liedes siegte auch hier über die Wucht der Materie, und – das grässliche Kriegselend der Nachbarländer vermochte in unseren Sängerbünden nicht hineinzuzünden»,²⁰¹ so der Chorchronist Nicolaus Guidon. Erst die Spanische Grippe von 1918 forderte ein Versammlungsverbot, sodass auch keine Konzerte mehr gegeben werden konnten.

Robert Cantieni, der schon vor dem Weltkrieg aus gesundheitlichen Gründen die Direktion der Chöre abgegeben hatte, publizierte nun 1919, wiederum in Auftrag der Uniun dals Grischs, ein weiteres Liederbuch mit 35 Liedern unter dem – zumindest im Engadin – unüblichen floralen Namen «Suldanelas» (Alpenglöckchen).²⁰² Dieses Liederbuch enthält neben Cantienis Sprachlied «Lingua materna» noch weitere 17 neue und ältere Lieder von Cantieni sowie sechs Bearbeitungen von bekannten Volks- und Chorliedern – allesamt nach den üblichen Liedthemen Heimat, Liebe, Natur und Gesellschaft geordnet. Auch der «Schweizerpsalm» und Joseph Haydns Kaiserhymne «Gott erhalte Franz den Kaiser» wurden hier aufgenommen; Letztere mit dem Titel «Engiadina, Engiadina»²⁰³ und einem neuen Liedtext, bei dem die mehrmalige Nennung des Titels in allen Strophen beinahe zum Mantra wird.

199 Vgl. RhB, Medienmitteilung, 24. 6. 2013, www.rhb.ch, [9. 2. 2017].

200 Vgl. Fontana-Perini, Gesangsentwicklung im Oberengadin, 1949[1950], S. 40 f.

201 Guidon, 50 Jahre Coro Viril Engiadina, 1930, S. 65.

202 In der Surselva hatte G. Schmid v. Grüneck schon 1906 seiner Liedersammlung mit 22 patriotischen Männerchorliedern den Namen «Flurs alpinas» (Alpenblumen) gegeben. (Siehe dazu Kapitel II 2.4.3).

203 Der neue Liedtext stammt von J. Tramèr. (Cantieni, Suldanelas, 1919, S. 9 f).

Neben dem floralen Titel des Liederbuches war auch Cantienis Vorwort hierfür ein Novum in der Engadiner Chorliteratur. Vorworte, die auf die bedrohte Existenz der Muttersprache hinwiesen und zur Rettung derselben durch den Gesang aufforderten, hatten weder in der Surselva noch im Engadin Tradition – davon ausgenommen die Liederhefte von Gion Antoni Bühler. Erst mit der intensivierten Heimatbewegung wurden sie üblich. Gegen die allgemeine Prophezeiung des Untergangs der Muttersprache schrieb Cantieni in seinem Vorwort 1919 deshalb: «Solange wir hören, dass auf Bündnerromanisch gesprochen und gesungen wird, haben wir keinen Grund, nicht an das Leben unseres Bündnerromanisch zu glauben.» Er habe darum für die Jugend diese Lieder in der Muttersprache zusammengestellt, auf dass sie gesungen und den Kindern weitergegeben werden mögen, denn nur dann würde die Sprache weiterleben.²⁰⁴ Im Grunde fasste Robert Cantieni hier also zusammen, was Guadench Barblan in seiner Reflexion über die «Lingua materna» schon geäußert hatte: dass nämlich die Verknüpfung von Muttersprache, Kindheit und Heimat besonders identitätsstiftend ist und deshalb spracherhaltend wirkt.²⁰⁵ In der Vertonung von Cantieni sollte dieses Sprachgedicht zur wirkungsmächtigsten «Nationalhymne» Romanischbündens werden.

Die führende Rolle des Oberengadins innerhalb der Chorkultur Romanischbündens wurde schliesslich im Rahmen der Propaganda zur Anerkennung der «Quarta lingua» besonders gut sichtbar.²⁰⁶ Der Cor mixt Samedan reiste im Februar 1938 auf der Propagandatournee nach Chur, Zürich, Basel, Bern und Solothurn und rahmte mit seinen Liedern, insbesondere mit Robert Cantienis «Lingua materna», die Reden und Ansprachen der Regierungs- und Bundesräte ein.²⁰⁷ Überall wurden die Lieder mit «rauschendem Beifall» aufgenommen und nach Ankunft in Samedan schloss die «Lingua materna» die Reise «würdig» ab.²⁰⁸ Über diese Propagandaaktion schrieb der Chronist des Chores rückblickend:

«Die Abstimmung über die «quarta lingua» ist am 20. Februar glänzend ausgefallen. Der Chor mixt hat diesen Ausgang nicht entschieden, aber durch die grossen Veranstaltungen, die Radioübertragungen und die übers ganze Land verbreitete Presse sind durch unsere Trachten- und Konzertreise der «quarta lingua» sehr viele neue Freunde gewonnen worden.»²⁰⁹

Wenig später wurde der Chor an die Bündner Tage der Landesausstellung eingeladen, wo er am «Dreisprachenkonzert» Armon Cantienis frühes Chorlied «Sair' al mar» (op. 9a) vortrug. Neun Chöre aus allen Regionen Graubündens, davon drei einzig aus dem Oberengadin, gaben hier einen Einblick in die Bündner Chormusik.²¹⁰ Aus der Surselva war allerdings nur der Männerchor Ligia Grischa

204 Cantieni, Suldanelas, 1919, Vorwort.

205 Siehe dazu Kapitel III 2.3.1.

206 Vgl. dazu Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 188–190.

207 Vgl. Fontana-Perini, Gesangsentwicklung im Oberengadin, 1949[1950], S. 68 f.

208 Vgl. ebd., S. 70.

209 Ebd.

210 Beteiligt waren der Chor viril dell'Alvra, der Cor masdo Zuoz, der Cor viril Engiadina, der Cor

vertreten, obwohl auch dieses Tal eine lange Tradition des Gemischtchorwesens aufweisen konnte. Doch hier hatten nun einmal die grossen Männerchöre wie die Ligia Grischa massgeblich zur Entwicklung und Verbreitung des Chorgesangs und zu dessen Ruf beigetragen.²¹¹

Liederbücher für «alle Romanen»

Schon seit den 1920er-Jahren kümmerte sich der Sängervater und Förderer des Männerchorgesangs, Hans Erni, auch in der Surselva um neue Liedersammlungen für gemischten Chor. Zwischen 1925 und 1936 gab er im Auftrag der Uniun romontscha renana zusammen mit Tumasch Dolf (et al.) zwei Bände mit «Canzuns romontschas per chor mischedau»²¹² und einem Anhang mit populären geistlichen Liedern heraus. An sein eigenes neues Liederbuch «Flurettas» (Blümchen), das in sechs Serien erschien, hängte er ausserdem Tumasch Dolfs «Stiva da filar» (1924) an.²¹³ Dem Partikularismus, der gemäss Erni innerhalb der Chorkultur herrschte und den er schon lange kritisierte,²¹⁴ widersetzte er sich hier mit neuen Vertonungen von Gedichten in den beiden ladinischen Idiomen. Auch die von Erni herausgegebenen Liederhefte «Rezia»²¹⁵ und «Patria»²¹⁶ (für Männerchöre) enthielten Liedtexte in zwei beziehungsweise drei Idiomen – manche Texte hatte Erni selbst übersetzt. Im Heft «Rezia» veröffentlichte er neben acht eigenen Liedern auch solche der Engadiner Otto Barblan, Linard Biert und Emil Töndury sowie der Westschweizer Komponisten Jean Binet und Alexandre Denéréaz. Nach Ernīs Tod galten diese Sammlungen als «Beweis dafür, wie sehr es Erni am Herzen lag, mit seinen Werken allen Romanen zu dienen».²¹⁷

Dieses Ziel verfolgten nach dem Zweiten Weltkrieg auch die Lia Rumantscha und ihre Musikkommission:²¹⁸ Mit dem grossen, überregionalen Liederbuch für gemischten Chor «Laudinella»²¹⁹ (Lerche) von 1948, dem Pendant zum Liederbuch «Guardia Grischuna» für Männerchor, wollte sie den Kontakt zwischen den Regionen und das Verständnis für die Idiome fördern sowie die Einheit Romanischbündens stärken. «Einen, nicht trennen, sollte unsere Devise sein», hiess es im Vorwort. Aus dem älteren Liedbestand nahm man deshalb nur Lieder auf, die schon Jahrzehnte im Repertoire vieler Chöre überdauert hatten (darunter auch Lieder von Ignaz Heim, Franz Abt und Felix Mendelssohn). Die jüngere Komponistengeneration aus Romanischbünden wurde von Armon Cantieni

masdo Samedan, die Ligia Grischa, der Männerchor Davos, der Männerchor Chur, der Coro misto Poschiavo und der Caecilienverein Chur. Vgl. Fest-Programm, 1939 sowie Kapitel IV 2.3.1.

211 Vgl. I. Cathomen, in: Wanner, 150 Jahre BKGV, 2002, S. 126.

212 Erni/Dolf/Cadonau, Canzuns romontschas, 1925–33.

213 Erni, Flurettas, 1931–1936.

214 Vgl. Erni, Patria, 1942, Vorwort.

215 Erni, Rezia, 1939–1944.

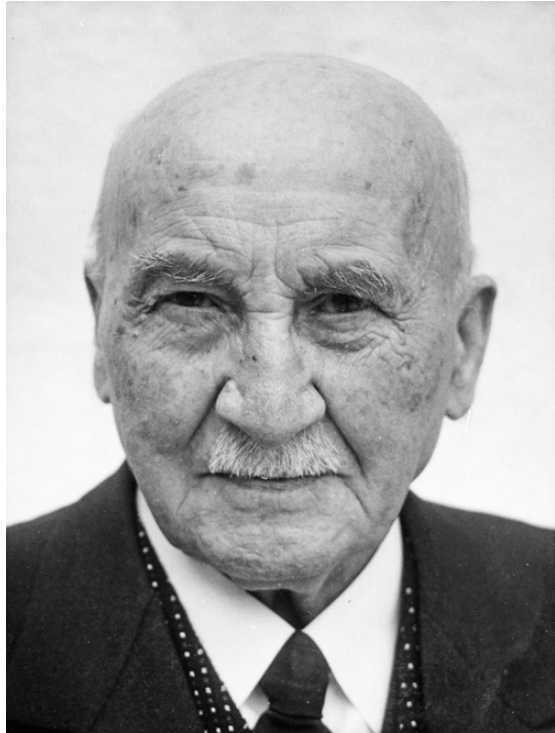
216 Erni, Patria, 1942.

217 Pfister, Sängervater Hans Erni, 1962, S. 175.

218 Mit A. Cantieni, T. Dolf, H. Erni, Gion Duno Simeon et al. (Vgl. «Laudinella», 1948).

219 «Laudinella», 1948.

17. Porträt des Komponisten,
Politikers und Bauers Hans
Erni (1867–1961).



und Benedetg Dolf vertreten. Zahlreiche Lieder stammten schliesslich auch von «Lehrer-Komponisten», also Lehrern, die nebenberuflich (besonders für Chöre) komponierten, wie Emil Töndury, Linard Biert oder Nuot Vonmoos, der mit seinem Gutenachtlied «Dorma bain» (Schlaf gut) bekannt geworden war.

2.3 *Patria e lingua materna*: Chorlieder überhöhen die Heimat und die Muttersprache

Zu den wirkungsvollsten Demonstrationen von Heimatliebe und kollektiver Identität gehören zweifellos das Heimweh- und das Sprachgedicht, in welchen die Sehnsucht und die Erinnerung an die Heimat neben der emotionalen Verbindung zur Muttersprache artikuliert werden. Das Sprachgedicht besitzt sogar eine doppelte Funktion als Träger der Identität und als identitätsstiftendes Moment: Die Thematisierung der Muttersprache ruft eine affektive und emotionale Verbindung in der Verwendung der Sprache und durch die Sprache als Objekt hervor. In der Wertschätzung der eigenen Muttersprache finden aber auch die emotionalen Erfahrungen des Kindes mit der Mutter und ihrer Sprache einen Ausdruck: «Die fürsorgende und liebende Mutter bringt ihrem Kind die Sprache bei, wodurch das Kind die Mutterliebe nicht nur durch deren Fürsorge, sondern auch in deren

Sprache erfährt.»²²⁰ Für das Kind werden die Mutter, die Mutterliebe und die Muttersprache so zur untrennbaren Einheit.

Mit der bündnerromanischen Heimatbewegung wurden Sprachgedichte inhaltlich auch an die (klischeehafte) Darstellung der Sprachgeschichte und an die (negative) Entwicklung der Sprache, den Niedergang, gebunden.²²¹ Die Sorge um den Tod der «mumma romontscha» stand besonders im Spracherhaltungsdiskurs der intellektuellen Elite im Zentrum.²²² Die Sprache der Heimat war dabei stets mit positiven Werten besetzt – und immer folgte eine Aufforderung an die Leserschaft, die Muttersprache zu retten. In Fragen kollektiver Identitätskonstruktion und nationaler Integration erhielt die (gesungene) emotionale Verbindung mit der Muttersprache und der Heimat deshalb eine zentrale Funktion.²²³ Chorlieder, welche die Muttersprache und die Lieder in der Muttersprache glorifizieren (wie die «Lingua materna» von Robert Cantieni), den Klang und die Altehrwürdigkeit der Sprache hochleben lassen (wie «Nossa viarva» oder «Cantei Romontschs» von Hans Erni) oder die (verlassene) Heimat überhöhen (wie «Egl jester» von Tumasch Dolf), gehörten dadurch lange Jahre zu den stärksten Momenten einer musikalischen Identität Romanischbündens – noch 1997 wurde die «Lingua materna» an einer *Scuntrada* stehend gesungen.²²⁴

2.3.1 Die Sprachlieder «Nossa viarva» und «Lingua materna»

«Romontsch, lungatg alpin sonor, tiu tun ei deletgeivels; tiu cant dat anim a nies cor de star a ti fideivels», heisst es im Männerchorlied «Nossa viarva» (Unsere Sprache) von Hans Erni nach einem Gedicht von Flurin Camathias (um 1894).²²⁵ *Romontsch*, das ist also die klingende Alpensprache mit lieblichem Ton, deren Gesang dem Herzen die [nötige] Begeisterung gibt, um ihr treu zu bleiben. *Romontsch*, so heisst es auch, ist die alte und mächtige Sprache der kämpfenden Väter aus Rätien und edelste Gabe der schönen Heimat, die schon in der Wiege erlernt und so lange leben wird, wie der Mai auf den Hügeln frisches Gras wachsen lässt. «Deshalb lebe unsere Sprache, eviva nossa viarva», schliesst das Strophenlied. Dieses beidseitige Treuegelöbnis erklingt dabei in Hans Erniss unverkennbarer Tonsprache: Der Satzbau und die harmonische Struktur sind volksliedhaft regelmässig und einfach, die Melodie ist schwungvoll, der Rhythmus marschartig, und nicht zuletzt sind die *unisono*-Passagen, die Sequenzierungen und Wiederholungen melodischer Motive und die dadurch akzentuierten Hochtöne besonders in einem 100-köpfigen Männerchor äusserst wirkungsvoll.

220 Coray, Sprachmythen, 2008, S. 232.

221 Z. B. bei Conradin de Flugi: «Il linguach romaunsch» (1845) und «Als romaunshs ladins» (1861). (Vgl. Riatsch, Literatur und Kleinsprache, 1993, Bd. 1, S. 315–317).

222 Vgl. ebd., S. 335 f. und Coray, Sprachmythen, 2008, S. 224–230.

223 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 375.

224 Vgl. BT, 16. 8. 1997.

225 Publiziert 1907 in den ASR 21, S.127 f.

Erni publizierte «Nossa viarva» 1906 in der «Surselva III», einer Ausgabe mit anspruchsvollen Heimat- und Frühlingsliedern bekannter, vorwiegend deutschsprachiger Komponisten.²²⁶ In den 1930er-Jahren wünschten sich dann einzelne Chöre Romanischbündens eine zweite Auflage dieser «Surselva» und sie erschien 1935 als «Surselva VI».²²⁷ In diesen Jahren kämpfte Erni für die Anerkennung der vierten Landessprache an vorderster Front. Der «cant romontsch», so erklärte er, habe eine wichtige Aufgabe innerhalb der Heimatbewegung, denn dieser Gesang verbinde die Bevölkerung mit der «alten bündnerromanischen Sprache» und hier zeige sich die gemeinsame Liebe zur Muttersprache.²²⁸ 1937 veröffentlichte Erni in der «Surselva VII» deshalb sein «kämpferisches Plädoyer» für die bündnerromanische Sache, das Männerchorlied «Cantei Romontschs»²²⁹ (Singt, Bündnerromanen). Gewidmet war es dem Chor viril grischun Turitg, der für die Propagandabewegung grosse Dienste leistete.

«Cantei Romontschs», nach einem Gedicht von Luis Candinas, appellierte an die Bündnerromanen, die «canzuns el vegl lungatg», die Lieder in der «alten Sprache», von Herzen zu singen und dadurch die Muttersprache volltönend erklingen und hochleben zu lassen («eviva nies lungatg matern»). Das Strophenlied ist inhaltlich und kompositorisch eng mit «Nossa viarva» verwandt: Die Melodie ist ebenso eingängig und sie enthält hie und da, ganz gemäss der Aufforderung, die alten Lieder erklingen zu lassen, Motive und Themen aus früheren Liedern Ernīs. Auch die satztechnische Struktur und der unverkennbare, meisterhafte Umgang mit dem männlichen Stimmklang – besonders mit dessen Höhen und Tiefen – gehen auf ältere Vorbilder zurück. Das typische Erni-Lied war nach 40 Jahren wohl so beliebt geworden, dass Erni für neue Kompositionen aus einem reichen Fundus schöpfen konnte. Erni «singe» gewissermassen die «bündnerromanische Seele»,²³⁰ hiess es, und auch der Komponist Duri Sialm betonte: «Die wertvollen Lieder von H. Erni (dem bündnerromanischen Bovet) haben ohne Unterlass jeden Sänger der Surselva von oben bis unten erfreut und über die Grenzen hinaus eine positive Resonanz erhalten.»²³¹ «Nossa viarva» und «Cantei Romontschs» erhielten deshalb 1961 einen prominenten Platz auf der Schallplatte «Cantei Romontschs» – der Titel spielte auf Ernīs Lied an –, einer Sammlung der bekanntesten und beliebtesten Männerchorlieder der Surselva, die vom Männerchor Ligia Grischa unter der Leitung von Walther Aeschbacher präsentiert wurde.²³² Heute werden beide Lieder zu den «grossen traditionellen Hymnen» Romanischbündens gezählt, welche die sprachliche und die kollektive Identität massgeblich stärken konnten.²³³

226 Vgl. Erni, 40 onns Surselvas, 1938, S. 13 f.

227 Vgl. ebd., S. 16.

228 Vgl. ebd., S. 7.

229 Auch in der Surselva VIII, 1938.

230 Cabalzar, Hans Erni, 1962, S. 139 f.

231 Zit. nach «Top Chors», vol. 4, 2011, Booklet.

232 Siehe dazu Kapitel II 2.3.2.

233 Vgl. LQ, 22. 10. 2009.

6. Nossa viarva

Cun vigur

H. Erni

1. Ro - montsch, ro - montsch ei nies lun - gatg, E -
 2. Ro - montsch, tu - nav' il griu dils Rets, Che
 3. Ro - montsch, lun - gatg al - pin so - nor, Tiu
 4. Per - quei ro - montsch stai nies lun - gatg, E -

vi - va nos - sa viar - va, Schi ditg che sin nos
 tiel combat cla - ma - va. Sa - lid ro - montsch dils
 tun ei de - le - tgei - vels, Tiu can dar a - nim
 vi - va nos - sa viar - va, Schi ditg che sin nos

cuolms il matg, Ver - de - gia no - va jar - va, Ver -
 Grischs tut leds, Gl'i - schi a Trun ted - la - va, Gl'i -
 a nies cor De star a ti fi - dei - vels, De
 cuolms il matg, Ver - de - gia no - va jar - va! Ver -

poco a poco cresc. . . .

de-gia no-va jar = va! Ro = montsch nies vegl lun =
 schi a Trun ted = la = va. Ro = montsch lun-gatg de
 star a ti fi = dei = vels. Ro = montsch miu car lun-
 de = gia no-va jar = va! Per-quej ro = montsch stai

mf poco a poco cresc. . . .

Soli

gatg gri-schun, O re = ti-ca fa - via - la. Eis
 nos ba = buns. Tiu plaid ei sco lur spa = da. Che
 gatg ma = tern, Em = priu hai tei en tgi = na. E
 nies lun = gatg. E = vi = va nos = sa viar = va. Schi

Soli

p

ti buc il pli nie = bel dun De nos = sa tia = ra
 i = ni-mitgs ta = glia = va funs. En caul-da san = ga-
 dultschamein en miur in = tern Aud' jeu lavusch ca =
 ditg che sin nos cuolms il matg Ver = de = gia no = va

pp

24

Chor

bia = la? Eis ti buc il pli nie = bel dun de nos - sa
 na = da. Che i = ni-mitgs ta = glia = vâ funs, en caul-da
 ri = na. E dul-tscha-mein en miu in-tern, aud'jeu la
 jar = va. Schî ditg che sin nos cuolms il matg ver-de-gia

De nos = sa tia = ra bia = la?
 En caul = da san = ga = na = da.
 Aud'jeu la vusch ca = ri = na.
 Ver = de = gia no = va jar = va!
 tia = = = = ra bia = la?
 san = = = = ga = na = da.
 vusch = = = = ca = ri = na.
 no = = = = va jar = va!

Fl. Camathias

37. Cantei Romontschs

Con fuoco

Hans Erni

1. Can - tei da cor can - zuns el vegl lun -
2. Can - tei da cor can - zuns el bi lun -
3. Pign pie - vel mun - ta - gnard de - fen - da

gatg de nos ba - buns, can - tei romontsch, schei
gatg de nos ba - buns, quei tu - na lom e
tiu lun - gatg ga - gliard. Ei el en pri - ghel

re - su - nar nies vegl lun - gatg a nus schi car,
tu - na clar el bi romontsch a nus schi car, e
dai sinzur, lu has la ple - ma de vic - tur

vi - va nies lun - gatg ma - tern: e -

poco rit. *p* *pp* *a tempo*
vi - va nies lun-gatg ma-tern. Cun tun so-nor can -

poco rit. *pp* *a tempo*
can - tei, can - tei,

tei Romontschs, can-tei, can-tei

can-tei, can -

rit.
Romontschs, can - tei da cor .

rit.
tei, Romontschs, can - tei da cor .

l. Candinas

Robert Cantieni Loblied auf die «lingua materna»

Zu diesen «grossen traditionellen Hymnen» gehört ebenso – wenn nicht zuallererst – Robert Cantienis Sprachlied «Lingua materna». Robert Cantieni wuchs in Ftan (Unterengadin) in einer Bauernfamilie auf, deren Alltag durch einen «harmonischen Dreiklang»²³⁴ von Glaube, Arbeit und Gesang bestimmt war. Zu der musikalischen Erziehung kamen bei Cantieni die Begabung und die Freude an der Musik hinzu, deshalb kehrte er nach der Ausbildung am Lehrerseminar in Chur (1888–1892) ins Oberengadin zurück und betätigte sich zwischen 1893 und 1900 neben seinem Lehrberuf auch als Dirigent mehrerer Chöre, besonders des Männerchors Engiadina²³⁵ und des Gesangsvereins Samedan, mit denen er wiederholt und erfolgreich an den Gesangfesten auftrat.²³⁶ In Samedan nahm Cantieni auch Unterricht beim deutschen Organisten, Musikpädagogen und Musikschriftsteller Salomon Kümmerle, der 1849 mit Wagner in die Schweiz geflüchtet und ab 1875 im Oberengadin als Sekundarlehrer tätig war.²³⁷

Bedeutend für das spätere kompositorische Schaffen Robert Cantienis war der Unterricht in Kompositionslehre und Chorleitung durch den damaligen Direktor des Konservatoriums, den deutschen Komponisten Friedrich Hegar, sowie durch die Professoren Gottfried Angerer und Carl Attenhofer. Den «musikbeflissenen» Schweizer Komponisten öffnete die Ausbildung in Zürich zu dieser Zeit einen durchaus unmittelbaren Zugang zur Musik und zum Wirken grosser Komponisten wie Felix Mendelssohn und Robert Schumann.²³⁸ Vor allem Friedrich Hegar, der Erneuerer des Schweizer (Männer-)Chorwesens, war in Leipzig von Mendelssohns Musikpädagogik und der Leipziger Musikästhetik wesentlich geprägt worden.²³⁹ Im Hinblick auf die Bedeutung des Männerchorliedes in Graubünden ist es deshalb nicht weiter verwunderlich, wenn im Werkkatalog Cantienis das (bündnerromanische) Männerchorlied mit 60 Kompositionen in der Mehrheit vertreten ist.²⁴⁰

234 Vgl. Tönjachen, Prof. Robert Cantieni, 1955, S. 68.

235 Siehe dazu Kapitel II 2.3.3.

236 U. a. am Kantonal-Gesangfest 1898 in St. Moritz. Im Jurorenkomitee sass auch der deutsche Komponist und Dirigent Gottfried Angerer (1851–1909), der spätere Lehrer von Cantieni am Konservatorium Zürich. (Vgl. Oswald, Bündner Kantonal-Gesangsverein, 1952).

237 Salomon Kümmerle (1832–1896) aus Malmshaus/Württemberg war Musikforscher, Organist, Musikpädagoge und Musikschriftsteller. 1888–1895 erschien seine Enzyklopädie evangelischer Kirchenmusik. (Vgl. Bayerisches Musikerlexikon online und Tönjachen, Prof. Robert Cantieni, 1955, S. 68).

238 Carl Reinecke, der ab 1860 Kompositionslehrer und Leiter der Gewandhauskonzerte war, prägte das ästhetisch-stilistische Leitmotiv der Leipziger Musikinstitutionen: die «klassizistische Orientierung an den grossen Meistern». (Cherbuliez, Schweiz, 1932, S. 342). (Vgl. auch Detlef Altenburg: «Punctus contra punctum». Das Leipziger Konservatorium und das Neue Weimar in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 42, Fasc. 1/2, Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe. International Conference, 2001, S. 186).

239 «Hegars Balladen revolutionierten den Männergesang, nicht nur den schweizerischen, sondern auch den deutschen, in wohlthätiger Weise.» (K. Nef, in: Budry, Die Schweiz, die singt, 1932, S. 170 f.).

240 Vgl. Werkverzeichnis Robert Cantieni, 1873–1954, hg. von Jean-Claude Cantieni, Chur 2002.

Obwohl Robert Cantieni nach dem Studium die Leitung verschiedener Chöre in Zürich und Umgebung übernehmen konnte, kehrte er bald ins Engadin zurück und war in St. Moritz und Samedan (1910–1913) sowie in Scuol (bis 1922) als Dirigent und Privatlehrer für Klavier und Gesang tätig. Die Gründe für diese Rückkehr in eine Musikkultur provinziellen Charakters sind nicht eindeutig: «War es das Heimweh, das Cantieni so oft so eindrucksvoll besingt, oder war es vielmehr die Pflege des romanischen Liedes, die ihn ins Engadin zurücklockte?»²⁴¹ Cantieni wurde nun die Direktion der grösseren Talchöre und zahlreicher Dorfchöre,²⁴² daneben die musikalische Leitung der allgemeinen Chöre an den Engadiner Gesangfesten übergeben. Auch gründete er – wie Otto Barblan seinen Petit Chœur in Genf – einen Elitechor, den Coro privat, mit Sängern aus dem ganzen Engadin. «Im Herzen des Verstorbenen brannte [...] die Sehnsucht nach einer Rückkehr ins Engadin, um den rätoromanischen Gesang zu pflegen, der zu dieser Zeit so ziemlich germanisiert war»,²⁴³ erinnerte sich sein damaliger Lehrerkollege in Scuol, Rudolf Tönjachen.

Gerade im Oberengadin blühte in dieser Zeit (der Belle Epoque) der (Kur-)Tourismus mit den zahlreichen Grand Hotels und St. Moritz etablierte sich dadurch als touristisches Zentrum Graubündens. Die Dorfbevölkerung bestand aus verschiedenen konfessionellen, beruflichen und sprachlichen Gruppen, denn die Grand Hotels zogen zahlreiche ausländische (Bau-)Arbeiter an.²⁴⁴ Die Einstellung der Einheimischen zu ihrer Mutter- und «Herzsprache», die sich im germanisierten Oberengadin nicht als Arbeits- oder «Brotsprache» eignete, war deshalb besonders ambivalent.²⁴⁵ Innerhalb der intellektuellen Elite weckte die stark ausgeprägte Bedrohungslage für die bündnerromanische Sprache und die irredentistischen Machtgelüste derweil sowohl politische als auch literarische Abwehrkräfte. Dieser (literarische) Kampf um die Unabhängigkeit der Sprache und um die nationalkulturelle Identität Romanischbündens brachte der Heimatbewegung einen entscheidenden Aufschwung. Das grosse Interesse der ausländischen Kurgäste für die einheimische Kultur und Folklore stiess allerdings in kulturellen Kreisen auch auf Ablehnung. Die in dieser Zeit entstandenen Chorlieder Cantienis und die verschiedenen Liederbücher²⁴⁶ können demnach als musikalischer Ausdruck und Zeugnis von Cantienis persönlichem Einsatz für die Sache betrachtet werden.

In seinen volkstümlichen Chorliedern liess Cantieni durchwegs das romantische Bild eines vergangenen, idyllischen Engadins aufleben, und er bevorzugte

241 Pfister, Robert Cantieni, 1970, S. 402.

242 Coro viril Engiadina, lokale Chöre in St. Moritz, Samedan (Coro mixt da Samedan), Zernez, Ardez, Scuol, Ramosch und Sent.

243 Tönjachen, Prof. Robert Cantieni, 1955, S. 69.

244 Vgl. Jürg Simonett: Verkehr, Gewerbe und Industrie, in: HbGR 3, 2005, S. 95–97.

245 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 260–269.

246 Die Liederbücher «Engiadina» für Männerchor (1908) und gem. Chor (1913), die Schulliederbücher «Grusaidas» und «La merlotscha» sowie die Liederbücher «La chanzun ladina» für Männerchor und «Suldanelas» für gem. Chor (1919). (Siehe dazu die Kapitel II 2.3.1, III 2.1.2 und 2.3.1).

1. Lingua materna.

Dedichà a meis char ami Gudench Barblan.

Cun entusiassem! *R. Cantieni.*

mf 1. Cha - ra lin - gua del - la mamma, tü so -
f 2. M'hast muos-sà con vair' al - gre - zia mi - a
mf 3. Sco il chant da fi - lo - me - la am pa -

1. nor ru - mantsch la - din, tü fa - vel - la du - tscha
 2. pa - tria at a - mar, seis e - ro - es, sa bel -
 3. ret - tast tü su - nar cur al - lur' in ma fa -

1. lam-ma, o co f'am eu sain - za fin.
 2. lez-za in chan - zuns a de - chan - tar.
 3. vel - la meis in - fants sen - tit tschantschar.

pp a temp

1. In teils suns cur eir in chü - na
 2. Dell' a - mur la du - tscha bra - ma
 3. Mil - li - e - ras re - gor - dan - zas

a temp

1. m'ha la mam - ma cha - rez - zà e chan -
 2. hast ex - press tül e gui - dà, hast nu -
 3. svagl in mai teils pled so - nor, sva - glia

1. zuns dell' En - gia - di - na nell' u -
 2. dri la son - cha flam - ma chi'm ren -
 3. saim - per ve - glias spran-zas, chi ün

1. ra - glia m'ha chantà, e chan-zuns dell' En-gia-
 2. daiv' u - sché be - à, hast nu - dri la soncha
 3. di han moss meis cour, svaglia saim - per veglias

1. di - na nell' u - ra - glia m'ha chantà.
 2. flam-ma chi'm ren - daiv' u - sché be - à.
 3. spranzas chi ün di han moss meis cour.

Poesia da G. Barblan.

die Natur- und Liebes- sowie die Heimatlyrik – mit Vorliebe seiner dichtenden Landsleute –, die während der Heimatbewegung besonders die Liebe zur Muttersprache in den Vordergrund rückte.²⁴⁷ Vor dem Hintergrund des blühenden Tourismus, der neuen Eisenbahnlinien und der Innbegradigung waren die Inspiration und die thematische Grundlage für seine Lieder also vielmehr «virtuell».²⁴⁸ Ebenfalls romantisch-volkstümlich und einfach gestaltete Cantieni die musikalische Sprache seiner Lieder, denn er legte Wert auf «gesunde, natürliche» Melodien und Harmonien.²⁴⁹ Diese Lieder im «volkstümlichen Ton», die der «Mentalität der Engadiner» entsprachen und diese auch verkörperten, so die Rezeption in den 1950er Jahren, trugen ihm schliesslich den Status eines «Pioniers des ladinischen Liedes»²⁵⁰ ein.

Zu den bevorzugten Dichtern Cantienis gehörte Guadench Barblan (1860–1916) aus Vnà (Unteringadin). Der ausgebildete Lehrer veröffentlichte manche Schulbücher für die Volksschule des Engadins und gesammelte Volksliteratur, schrieb selbst volkstümliche Erzählungen und Gedichte, darunter die von Cantieni vertonten Gedichte «Sch'eu t'am» (Wenn ich dich liebe) und «La chanzun ladina».²⁵¹ Keines von Barblans Gedichten wurde allerdings – mit oder ohne Vertonung – so populär und wirkmächtig wie seine 1908 geschaffene Hymne an die Muttersprache «Alla lingua materna».²⁵² Diese Reflexion der «tiefwurzelnden Liebe» für die Muttersprache galt als «Höchstleistung der romanischen Dichtkunst und des ladinischen Volksliedes»²⁵³ und wurde auch mit Max von Schenkendorfs Sprachgedicht «Muttersprache, Mutterlaut, wie so wonnesam, so traut!»²⁵⁴ verglichen.

In Barblans «Lingua materna» steht die Liebesbezeugung eines von Sehnsucht geplagten lyrischen Ichs nach der «wohlklingenden» und «süssen» ladinischen Muttersprache im Zentrum: Mit deren Klang und Worte konnte die Mutter es schon in der Wiege beruhigen und in «chanzuns da l'Engiadina» wird ebenso die Heimatliebe geweckt und genährt. So erscheint die Muttersprache aus dem Mund der eigenen Kinder schliesslich «wie ein Nachtigallengesang» («sco il chant da filomela»), der gleichfalls Erinnerungen an die Heimat und Kindheit und somit «alte Hoffnungen» weckt.

247 «Alla patria» (F. Camathias), «A mia Rezia» (G. Barblan), «Chanzun da prümavaira» (A. Vital), «Prümavaira» (F. Grand), «Sch'eu t'am» (G. Barblan), «Chanzun da sot» (A. Vital), «Inchenschentüna» (G. G. Cloetta), «La chanzun ladina» (G. Barblan), «Lingua Materna» (G. Barblan).

248 Vgl. Hildering/Cantieni, Werkverzeichnis, 2002.

249 Vgl. ebd.

250 Vgl. Bertogg, Robert Cantieni, 1955, S. 143.

251 G. Barblan (1860–1916) besuchte das Lehrerseminar in Chur und arbeitete 1880–1898 als Lehrer im Engadin und am Plantahof in Landquart (1898–1914). (Vgl. LIR «Gudench Barblan»).

252 G. Barblan: «Alla lingua materna», in: Ders.: Poesias ladinias, Samedan 1908, S. 1 f.

253 Vgl. Guidon, Coro Viril Engiadina, 1930, S. 6.

254 Max Schenkendorf (1783–1817): «Muttersprache» (1814), aus «Stimmen der Zeit», in: Ders.: Gedichte, Leipzig o. J., S. 194–195.



23. Der Coro privat von Robert Cantieni.

Es wird erzählt, dass die ersten Töne zu diesem «bekanntesten und begehrtesten seiner Lieder» 1913 im Zug zwischen Samedan und Scuol entstanden.²⁵⁵ Die Melodie ist schwungvoll, aber schlicht, sie besitzt aufgrund einiger punktierter Noten, besonders im beginnenden Quartsprung, einen gewissen Marschcharakter. Dem Pathos zuträglich ist ebenso die harmonische Struktur des Strophenliedes mit chromatischen Durchgängen und Dominantwendungen, die sich im romanischen Chorlied vielfach wiederfindet und im Engadin weit verbreitet war. Der Einfluss von Theodor Gauglers «Adieu a l'Engiadina» ist hier nicht zu übersehen.²⁵⁶ Augenfällig ist auch die Parallele im zweiten Teil, wo aus einem dreistimmigen Beginn – bei Gaugler ist es eine Mollwendung im *subito piano* – und durch Hinzukommen der Bassstimmen eine Spannung hin zum melodischen Höhepunkt erzeugt wird.

Nach der Publikation in Cantienis Liederbuch «Suldanelles» (1919) erschien die «Lingua materna» in zahlreichen Liederbüchern und Sammlungen und wurde

²⁵⁵ Pfister, Romanische Komponisten, 1970, S. 403.

²⁵⁶ Siehe dazu Kapitel II 2.4.1.

auch in der Surselva (in Cantienis' Version für Männerchor) gesungen. Als Dirigent der Ligia Grischa konnte Robert Cantieni schliesslich direkten Einfluss auf das Repertoire der Männerchöre nehmen.²⁵⁷ 1930 erklang sein «Car lungatg de mia mumma» auf der ersten Schallplatte mit *chanzuns rumantschas*, die im Auftrag von His Master's Voice London entstanden war.²⁵⁸ 1939 bezeichnete Antoine-Elisée Cherbuliez die «Lingua materna» noch als «regionale Nationalhymne», obschon sie 1937 auf der Propagandareise des Komitees Pro Quarta Lingua²⁵⁹ eine Hauptrolle gespielt hatte: Man sang sie gemeinsam stehend. Bald sollte die «Chara lingua da la mamma», wie das Lied nun gemäss Incipit auch genannt wurde, aber als «nationaler Gesang» an zahlreichen kulturellen Anlässen²⁶⁰ und bei jeder Zusammenkunft von Bündnerromanen im In- und Ausland erklingen.²⁶¹ 1985 konnte Arnold Rauch dann im *Tages-Anzeiger* berichten, dass die «Chara lingua» noch immer «die Herzen der Engadiner» höherschlagen liess, besonders wenn sie «mit genügend Pathos und vierstimmig gesungen» wurde.²⁶² Für Rauch und für die jungen Liedermacher war allerdings gerade diese Tatsache eine grundlegende Motivation, sich von alten Sprachmythen und einer traditionsreichen, aber folklorisierten Musikkultur abzuwenden.

2.3.2 *Schi lunsch naven*: Tumasch Dolfs Heimwehlieder

Wie für alle Komponisten Romanischbündens zu Beginn des 20. Jahrhunderts war «la patria», die reale wie die geistige Heimat, auch für den Schamser Komponisten Tumasch Dolf eine bedeutsame Grösse und deshalb in seinen Liedkompositionen allgegenwärtig. Oft war es der Blick von aussen, der diese Heimat definierte, und der Blick eines von Heimweh geplagten Auswanderers, der sie idealisierte. Bekanntlich waren es auch die Auswanderer, die in der Fremde ihre Muttersprache beharrlich pflegten und von dort aus zu ihrem Erhalt beizutragen hofften.²⁶³ «Kein Land ist schöner als die Heimat», heisst es deshalb in Dolfs Chorlied «La patria»,²⁶⁴ und eine solch verklärende Perspektive nehmen auch die Lieder «Egl jester» (In der Fremde) und «Agl emigront» (Dem Auswanderer) ein. Mit «a casa» (zu Hause) könnte indes Dolfs gesamtes Œuvre überschrieben werden.²⁶⁵

257 Siehe dazu Kapitel II 2.3.2.

258 Zusammen mit «O cara mumma patria» (I. Heim/J. Caduff). «O cara mumma patria» = «Lingua materna» in der Version für Männerchor, übersetzt von Gian Fontana. Die Schallplatte wurde 1950 von BIEM Gramophone wiederaufgelegt und mit weiteren Liedern ergänzt. (Vgl. www.swissbib.ch, [19. 1. 2017]).

259 Siehe dazu Kapitel III 2.2 und IV 2.3.1.

260 Z. B. zur Eröffnung der Chesa Planta in Samedan am 21. 7. 1946.

261 Bezzola, *Litteratura*, 1979, S. 405.

262 Rauch, TA, 11. 5. 1985, S. 57. Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1.

263 Siehe dazu Kapitel II 1.2.

264 «Gl'è bagn betg en sulet país schi beal sco il nativ». (Vgl. T. Dolf/A. Steier: «La patria», in: Dolf, *Canzuns per chor mischedau*, 1987, S. 15–17). «Païs nativ» heisst sowohl Heimat als auch Heimatland.

265 Vgl. Albin, Tumasch Dolf, 2013, S. 53.

Dolfs Zuhause war die Val Schons, das Schamsertal und besonders Mathon, das Bergbauerndorf am Schamserberg. Die Val Schons war aber lange Zeit, besonders im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, von der Emigration stark betroffen, davon zeugen auch die unzähligen Gedichte, Erzählungen und Lieder über die schöne, verlassene Heimat, die «beala val Schons». Der dichtende Postbeamte Schamun Mani (1877–1942)²⁶⁶ aus Andeer schrieb dazu treffend: «Beal' è la val e tgeara, mo vess ella pan per tuts?»²⁶⁷ Viele Familien und besonders Familienväter mussten das Heimattal aus sozialer und ökonomischer Notwendigkeit verlassen und in der Fremde, vorwiegend in Amerika, Arbeit finden oder gar ein neues Leben aufbauen.²⁶⁸ Die herausragende Stimme dieser Schamser Emigration war der Lehrer, Komponist, Dirigent und Volksliedsammler Tumasch Dolf – er selbst kam allerdings nie weiter als nach Zürich. Dort aber sang er mit anderen Heimwehbündnern seine neukomponierten Chorlieder, darunter auch «Egl jester», das Heimwehlied mit den ersten Worten «Schi lunsch naven stoi jeu uss star» (so weit weg muss ich jetzt sein).

Vom Lehrer, Volksliedsammler und Sprachförderer zum Komponisten und Chordirigenten

Tumasch Dolf wuchs in einer Lehrer- und Bauernfamilie mit musikalisch-literarischer Neigung – mit Sicherheit auch mit Talent – auf. Das kostbarste Erbe seines Vaters sei eine Geige gewesen, schreibt er 1942 in seinen «Ragurdanzas»²⁶⁹ (Erinnerungen). Diese Geige hatte der Vater während seiner Ausbildung am Lehrerseminar in Chur gekauft und bei Johann Anton Held anstelle des üblichen Klavierspiels erlernt.²⁷⁰ Der Respekt der Dorfbevölkerung für den musizierenden Lehrer, der auf dem einzigen Instrument des Dorfes die alten Volkstänze und Lieder spielen konnte, war gross.²⁷¹ Dank seines absoluten Gehörs konnte Tumasch Dolf auch ohne «professionellen» Unterricht²⁷² bald an den Gesellschaftsabenden und Kirchenfeiern mit «valsers, schottischs, polcas e masurcas»²⁷³ aufspielen. Später eröffneten ihm die Werke der «grossen Musiker»,²⁷⁴ besonders diejenigen von Bach, Mozart, Beethoven oder Schubert, eine «neue Welt», und die alten

266 Schamun Mani war Postbeamte in Andeer und später Postvorsteher in Chur, Mitbegründer der Uniun Rumantscha da Schons und der Lia Rumantscha, daneben Dichter. (Vgl. LIR «Schamun Mani»).

267 «Schön ist das Tal und [uns] lieb, aber hätte es Brot genug für alle?» (Prolog zum Musiktheater «Spusa da Schons» von Tumasch Dolf und Gian Fontana. Vgl. Bott/Juon, Musikalischer Nachlass, 2012).

268 Vgl. auch Peter Michael-Cafilisch: Hier hört man keine Glocken. Geschichte der Schamser Auswanderung nach Amerika und Australien, Baden 2008.

269 Dolf, Ragurdanzas, 1942, S. 88–96.

270 Siehe dazu Kapitel II 2.3.1.

271 Vgl. Dolf, Ragurdanzas, 1942, S. 88.

272 Erst im Lehrerseminar habe er [u. a. bei E. Christ] die richtige Haltung und Bogenführung, sowie das Notenlesen erlernt. (Vgl. Dolf, Ragurdanzas, 1942, S. 92).

273 Ebd., S. 93.

274 Werke für Violine und Klavier von J. S. Bach, F. Händel, W. A. Mozart, L. Beethoven und F. Schubert. (Vgl. ebd., S. 94 f.).

Volkstänze erschienen ihm nun in einem neuem Licht: «Das waren ja exzellente Melodien, gesunde, natürliche, die Form der Tänze einheitlich, geschlossen.»²⁷⁵ Neben der instrumentalen Volksmusik und der Tradition der Volksmusikabende lernte Dolf von seiner Mutter und besonders von seiner Tante Vreana auch die heimischen Volkslieder und Erzählungen kennen.²⁷⁶

Wie zu dieser Zeit im Schamsertal üblich, absolvierte Tumasch Dolf die Primar- und Sekundarschule in Mathon und Zillis auf Deutsch und lernte erst am Lehrerseminar in Chur (1905–1908) die surselvische Schriftsprache.²⁷⁷ Als junger, patentierter Lehrer wurde Dolf 1908 in der Primarschule in Donat angestellt und später als Sekundarlehrer in Zillis. 1912 erhielt er von Caspar Decurtins den Auftrag, zusammen mit Steafan Loringett und Giachen Conrad für die «Chrestomathie» die Volkstraditionen der Val Schons zu sammeln, und Dolf war für die Sammlung und schriftliche Fixierung der Volkslieder zuständig.²⁷⁸

Während dieser Tätigkeit wurde der Wunsch nach einem regionalen Sprachverein nach dem Vorbild der Societad retorumantscha laut, sodass sich noch vor dem Ersten Weltkrieg Interessierte mit der Initiierung beschäftigten.²⁷⁹ 1914 gab Tumasch Dolf in seinem Vortrag «Igl lungatg rumàntsch a sia literatura» den interessierten Schamsern einen Einblick in die sutselvische Sprache und Literatur und rief die Anwesenden zur Förderung und Erhaltung der einheimischen Kultur auf. Als erster Präsident der Uniun rumantscha da Schons und späterer Aktuar des fusionierten Vereins Renania veröffentlichte er anschliessend regelmässig seine Gedanken zur damaligen Sprachpolitik in Periodika und Kalendern.²⁸⁰ Im Vereinsorgan *Dùn da Nadal* publizierte Dolf ab 1920 auch seine Kurzgeschichten «aus dem Leben», in denen er «die alte Zeit» auferstehen liess, ohne dabei «die Gegenwart zu verschmähen».²⁸¹ Er schrieb diese in seiner Muttersprache, fühlte sich aber zugleich mit ganz Romanischbünden verbunden.²⁸²

275 Vgl. ebd., S. 95 f.

276 Vgl. Dolf, *Regurdanzas*, 1941, S. 207, Mani, Tumasch Dolf, 1964, S. 171, C. M., Tumasch Dolf, 1962/63, S. 223.

277 Dieses Idiom blieb für ihn – und für alle Bündnerromanen im Schams – bis zur Normierung der sutselvischen Schriftsprache 1944 die einzige Möglichkeit, sich schriftlich zu äussern. Es bot aber auch die Möglichkeit, sich mit der Bevölkerung der Surselva zu verständigen.

278 Sie fanden, wie bereits erwähnt, durch den Tod Decurtins' nicht mehr Aufnahme in die Chrestomathie. Dolf publizierte sie aber als Textsammlung 1919 in den *Annalas*; 1929 folgten die Melodien und 1939 eine weitere Textsammlung. (Dolf, *Rimnadas*, 1919, S. 127–166; Dolf, *Melodias*, 1929, S. 131–142.)

279 Die Gründung der Uniun Rumantscha da Schons mit 150 Mitgliedern erfolgte aber aufgrund des Kriegausbruchs erst drei Jahre später. Vgl. für die verschiedenen Angaben zum Gründungsjahr (1914, 1916, 1917) Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 99, Anm. 107. 1922 vereinigte sich die Uniun mit der 1920 gegründeten, reformierten Uniun Romontscha Renana aus der Surselva zur Renania.

280 Den Kalender «Per mintga gi» (für jeden Tag) sowie die liberal-reformierte Wochenzeitung «Casa paterna» (Vaterhaus). Vgl. «An ragurdanza», 1972, S. 105.

281 Curo Mani, in: PMG 1965, zit. nach Michael, Tumasch Dolf, 1972, S. 19.

282 Vgl. Blanke, NZZ online, 4. 8. 2003.

1919 entschied sich der Sekundarlehrer Dolf für ein Musikstudium (in den Sommerferien!) am Konservatorium Zürich bei Carl Vogler. An der Universität besuchte er ferner Vorlesungen in Geschichte, Literatur und Naturkunde. Daneben sang er im Chor der Universität unter der Leitung des damals berühmten Dirigenten Hans Häusermann und leitete selbst den Chor des Bündnervereins Zürich sowie den Cor maschado da valada da Schons (Gemischter Talchor Schams). Regelmässig sang er auch im Männerchor Ligia Grischa in Ilanz. Sein Mitbewohner, Nuot Vonmoos²⁸³ aus Pontresina, erinnerte sich 1972 an diese Zeit in Zürich:

«Jede Woche sang ich an einem Abend mit dem Gemischten Chor der Bündner, der von Tumasch geleitet wurde. Wir sangen deutsche und bündnerromanische Lieder, darunter eines der ersten von Tumasch komponierten Lieder: «Egl ester.»²⁸⁴

Nach dem Diplom in Schulmusik (1921) gründete Tumasch Dolf den gemischten Cor maschado Andeer und leitete nebenamtlich auch die Dorfchöre in Tamins, wo er 1927 eine Stelle als Sekundarlehrer antrat. Dem gemischten Chor Andeer aber galt seine Aufmerksamkeit und die Pflege eines regen Konzertlebens mit klassisch-romantischen Chorwerken und eigenen, neukomponierten Chorliedern.²⁸⁵ «Was Dolf unter den landläufigen Chordirigenten auszeichnete, war die Fähigkeit, die grossen Meister der Tonkunst mit besonderem Geschick zu interpretieren.»²⁸⁶ Aber Dolf wollte auch «gute Lieder»²⁸⁷ für seine Chöre schreiben. Ein ehemaliger Sänger des Chores erinnerte sich 1972 an den Charakter und die Darbietungen der Dolfschen Lieder:

«Unter ihm haben wir viele schöne Konzerte vorbereitet und viele Gesangsfeste mit grossem Erfolg besucht, und auch heute gibt es keine Gesangabende ohne Lieder von Tumasch Dolf. Den grössten Applaus an unseren Konzerten hatten immer seine Lieder; Lieder, die den Sängern liegen und den Hörern zu Herzen gehen.»²⁸⁸

Dolfs Arbeit mit den Volksliedern hinterliess in seinem kompositorischen Schaffen also deutliche Spuren und seine Kompositionen wie seine zahlreichen Bearbeitungen von Volksliedern verrieten stets auch sein musikpädagogisches und sprachpolitisches Anliegen.²⁸⁹

Heimwehlieder

Schon 1909 hatte Tumasch Dolf sein erstes Liebeslied für gemischten Chor mit dem Titel «Rosetta cotschna»²⁹⁰ (Rotes Röslein) nach einem Gedicht seines Freundes Schamun Mani komponiert. Aus dessen Feder stammte auch das Heimwehgedicht «Agl iester» (um 1909), das Dolf als «Egl jester» für verschie-

283 Nuot Vonmoos (1901–1973) aus Pontresina war Lehrer, Dirigent, Komponist und Mitherausgeber verschiedener Liederbücher, u. a. «Guardia Grischuna» (1948) und «Laudinella» (1948).

284 Vonmoos, Algords, 1972, S. 109.

285 C. M., Tumasch Dolf, 1962/63, S. 224.

286 Pfister, Tumasch Dolf, 1970, S. 411.

287 Vgl. Michael, Tumasch Dolf, 1972, S. 17.

288 Demarmels, Tumasch Dolf, 1972, S. 115 f.

289 Siehe auch Kapitel III 2.1.2.

290 Dolf, Canzuns per chor mischedau, 1987, S. 45–47.

12. Egl jester

Moderau T. Dolf

p

1. Schi lunsch na - ven stoi jeu uss
 2. Vi star qui - et er vi - na -

1. U - schè da - löntsch sto eu uoss'
 2. Vögl star qui - et qua i - na -

p

star e sai buc cur jeu pos tur -
 von, ei dat egl je - ster gie er
 star, nu sa cur poss dar - cheu tur -
 vant, i dà i'l e - ster eir bain

nar tiels mes, tiels mes a ca - -
 ton, ch'ins an - fla buc a ca - -
 nar prols meis, prols meis a cha - -
 quant, chi nun as chatt' a cha - -

sa, tiels mes, tiels mes a ca - sa.
 sa, ch'ins an - fla buc a ca - sa.
 sa, prols meis, prols meis a cha - sa.
 sa, chi nun as chatt' a cha - sa.

Schamun Mani
 Ladin da J. Luzzi

Mo nuot mi plai sco sche savens
 jeu pos udir er cheu ils zenns,
 els tunan sco a casa,
 els tunan sco a casa.

*Ma nögl' am plascha sco tadlar
 sovent ils sains qua a sunar,
 els tunan sco a chasa,
 els tunan sco a chasa.*

dene Besetzungen vertonte.²⁹¹ Hier besingt ein Auswanderer das Hin-und-Hergerissen-Sein zwischen der vielversprechenden Fremde und dem Heimweh nach seinem Herkunftsort. In sich gekehrt ist auch Dolfs Vertonung und sie wirkt trotz Durtonart melancholisch. Dank des 3/4-Takts bleibt sie aber stets fließend und vorwärtsstrebend, erweitert sich dann hoffnungsvoll mit grösser werdenden Intervallschritten und raumgreifenden Melodiebögen. Zuversicht geben am Ende die musikalisch imaginierten Kirchenglocken, die auch in der Fremde wie zu Hause klingen: «jeu pos udir er cheu ils zenns, els tunan sco a casa». In glockenhaft hin- und herschwingenden Terz- und Sextbewegungen erklingt zuletzt die Hoffnung auf ein Wiedersehen.

1913 komponierte Tumasch Dolf die Lieder «Allas steilas»²⁹² (Den Sternen) und «Agl emigront»²⁹³ nach Gedichten von Alfons Tuor, dem «Heimweh-Dichter»,²⁹⁴ «Heimwehsänger»²⁹⁵ und «besten lyrischen Dichter»²⁹⁶ der Surselva im 19. Jahrhundert, dessen Gedichte von den Klagen einer leidenden Seele, die in einem kranken Körper leben muss, geprägt waren.²⁹⁷ Dieser persönliche Ausdruck eines Dichters, der sich nach der Heimat und nach Geborgenheit sehnt, muss im Hinblick auf die Lebensumstände Tuors betrachtet werden.²⁹⁸ 1871 in Rabius (Surselva) geboren, arbeitete Tuor als Sprachlehrer in der Schweiz und im Ausland, musste aber aufgrund einer chronischen Knochentuberkulose früh in die Heimat zurückkehren, wo er 1904 nach vielen Spitalaufenthalten starb. Tuors Heimwehlyrik kann deshalb in drei Epochen eingeteilt werden: die Zeit des Heimwehs, die Sehnsucht nach Gesundheit und die Sehnsucht nach Erlösung.²⁹⁹ Aus der ersten Zeit (1889–1893) des Heimwehs stammt das Gedicht «Agl emigrant», während «Allas steilas» als Sinnbild für die Sehnsucht nach körperlicher Gesundheit gilt.³⁰⁰

Tumasch Dolf widmete sein Chorlied «Agl emigront» den Schamser Emigranten von 1913.³⁰¹ Die musikalische Faktur dieses Heimwehlieds ist einem einfachen Volkslied nachempfunden: Die Melodie bewegt sich im Umfang einer Sexte und vermeidet grosse Intervallschritte, auch die harmonische Struktur ist von To-

291 Für gem. Chor in «Canzuns per cor mischedau», 1987, S. 24 f. sowie für Männerchor in «Guardia Grischna», 1948, S. 122 f.

292 A. Tuor: «Poesias romontschas», 3. Teil, 1894, S. 142 f. und A. Tuor: «Poesias sursilvanas», in: ASR 12, 1898, S. 226 f.

293 A. Tuor: «Poesias sursilvanas», in: ASR 12, 1898, S. 187 f.

294 Deplazes, Funtaunas 3, 1990, S. 91.

295 C. Fry, zit. nach Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 234.

296 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 445 und LIR «Alfons Tuor». 1891–1901 erschienen sieben Sammlungen mit insgesamt 215 Gedichten auf Sursilvan, daneben historische Dramen und Komödien. Nach 1901 publizierte Tuor wissenschaftliche Arbeiten über die bündnerromanische Sprache und Übersetzungen von (deutschsprachigen) Gedichten und Dramen. Tuor war auch Mitschüler Hans Ernīs und Dichter seiner ersten Männerchorlieder.

297 Vgl. Lansel, Musa rumantscha, 1950, S. 46. Vgl. auch Caduff, Alfons Tuor, 2015.

298 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 445 und Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 234.

299 Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 236.

300 Zu «Allas steilas» siehe Kapitel IV 2.2.2.

301 Es existieren zwei Fassungen (für gem. und Männerchor) sowie eine Urfassung in Skizzenform. (Vgl. Bott/Juon, Musikalischer Nachlass, 2012).

nika-Dominante bestimmt und überrascht erst vor dem letzten Abschnitt mit einem Trugschluss, der eine Wiederholung des letzten Abschnitts erfordert und damit die übliche achttaktige Form um zwei Takte erweitert. Obwohl das Lied in B-Dur steht und einen tänzerischen 6/8-Takt aufweist, entsteht hier durch das ruhige Tempo («ruasseivel») und die Abschiedsworte an einen Emigranten eine melancholisch-traurige Atmosphäre. Allerdings ist diese keineswegs harmlos, denn die letzten Sätze enthalten eine Warnung, die rückwirkend die Aussage des Liedes verändert: «Geh du nur weg von der Heimat übers Meer, in unerwartete Gefahren», heisst es, «aber du wirst eines Tages zurückkehren wollen und vielleicht nie mehr zurückkehren.»³⁰²

Dolfs Lieder verbinden Regionen, Idiome und kulturelle Traditionen

Tumasch Dolfs Liedkompositionen für Chor sowie die Volksliedbearbeitungen erschienen ab 1930 in Heften und Liederbüchern: die Lieder für die Jugend 1930, darunter auch Lieder aus den vier Singspielen für Kinder,³⁰³ die geistlichen Lieder für gemischten Chor 1933 und die weltlichen für gemischten Chor 1939 und 1942. Das Liederbuch «Canzuns per cor mischedau» von 1942 wurde mehrmals erweitert und neu aufgelegt und ist heute als «rotes Büchlein» – wie das «blaue Büchlein» für die Jugend – bekannt und weit verbreitet.³⁰⁴ Zahlreiche von Dolfs Liedern erschienen auch in anderen Liederbüchern, unter anderem 1948 in der «Guardia Grischuna» und der «Laudinella».³⁰⁵ Zwischen 1931 und 1945 zeichnete Dolf im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (SGV) überdies rund 1000 weltliche und geistliche Volkslieder aus Graubünden auf.³⁰⁶

Über viele Jahre war Dolf auch als Experte an Gesangfesten und als Mitglied von Musikkommissionen für die Herausgabe von Liederbüchern tätig. 1962 erhielt er anlässlich des Kantonal-Gesangfestes in Samedan die Ehrenmitgliedschaft im Kantonal-Gesangverband. Der schriftliche Rapport des Appenzeller Chor-dirigenten und Organisten Johannes Fuchs zur Darbietung des Cor maschado Andeer unter der Leitung von Dolf wird oft als Beispiel für seine bis ins hohe Alter aussergewöhnliche Persönlichkeit zitiert:

«Besonders zu rühmen ist an dieser von echtem Herzensausdruck erfüllten Darbietung das vollkommene Eingehen auf den inneren Gehalt von Text und Melodie. Es war noch etwas, was diesen Liedervortrag aus der Reihe gar aller Einzeltvorträge heraushob, was dem Augenblick eine seltsame Weihe verlieh: der greise Komponist

302 «Mo va ord patria sur la mar, en prighels nunspitgai. Ti vul aunc franc in di turnar e tuornas forsa mail!»

303 Mit Texten von Gian Fontana: «Ad acla» (1924), auch in sutselvischer Version von Gion Mani (1924), «Sibilla» (1924), «Tarmagl dellas caluors» (s. a., mit Klavierbegleitung von Benedetg Dolf 1985), sowie von Hercli Bertogg «Pur e mistrigner» (s. a.). (Vgl. Bott/Juon, Musikalischer Nachlass, 2012, S. 4).

304 Dolf, Canzuns per chor mischedau, 1987.

305 Vgl. Bott/Juon, Musikalischer Nachlass, 2012, S. 18.

306 Vgl. dazu Albin/Collenberg, Rätoromanische Volkslieder, 2011, S. 35 und Bott/Juon, Musikalischer Nachlass, 2012, S. 3. Siehe auch Kapitel III 2.1.1.

des innigen Liedes dirigierte seinen Chor – jung und ungebrochen, schlicht, in sich gewendet, und dennoch von ganzem Herzen ausdrucksvoll und echt. Was mag der Mann für seine Heimat ein Leben lang für ein Exponent gewesen sein!»³⁰⁷

Noch heute gilt Tumasch Dolf als bedeutender Repräsentant der Musikkultur Romanischbündens und als Förderer der Sprache und Kultur der Sutselva und seines Heimattaales.³⁰⁸ Unbestritten ist seine Pionierarbeit im Bereich des Volksliedes, des Schulliedes³⁰⁹ und des volkstümlichen Chorliedes in der Muttersprache:³¹⁰ Seine Lieder finden sich im Repertoire aller Bündner Chöre, sind Gemeingut und nehmen deshalb auch die Funktion eines Bindegliedes zwischen den verschiedenen Regionen, Idiomen und kulturellen Traditionen ein.

307 Zit. nach Vonmoos, Algords, 1972, S. 109 f.

308 In sprachwissenschaftlichen Kreisen gilt er als «Wiedererwecker des Rumantsch sutsilvan» (Vgl. Blanke, NZZ online, 4. 8. 2003).

309 Dolfs Einfluss auf den Schulgesang, dessen Entwicklung und Repertoire er mit zahlreichen Liedbeiträgen massgeblich prägte, ist weniger bekannt, aber ebenso bedeutend. (Siehe dazu Kapitel III 2.1.2).

310 Dolf schrieb auch Chorlieder und Klavierlieder zu deutschsprachigen Texten. (Vgl. Bott/Juon, Musikalischer Nachlass, 2012, S. 12–14).

IV *Chantar illa lingua materna*

Populäre Vokalmusik und neues Kulturbewusstsein in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

1985 erschien im Zürcher *Tages-Anzeiger* ein Bericht über die Liedermacherszene in Romanischbünden, der unter dem Titel «Chara Lingua, aber anders als gewohnt» die damalige Sprachrealität und Musikkultur aus der Sicht der jungen Generation beschrieb: Während «die Alten» in nostalgisch-verklärender Haltung die liebe, aber bedrohte Muttersprache, die «chara lingua», besingen würden, dazu die sterbende Chorkultur beklagten und im selben Atemzug ihre Sprache und Kultur als Souvenir an die Touristen verkauften, rege sich in der jungen Generation nun der Widerstand gegen diese überalterte, traditionsverhaftete und folklorisierte Musikkultur. «Anders als gewohnt» hiess also, dass man die «alpin-bäuerliche» Sprache ebenso in Formen zeitgenössischer Popmusik zur Zeit- und Mentalitätskritik verwenden wollte. Und diese engagierte Forderung nach einer lebendigen Sprache und Musik, nach einem «chantar illa lingua materna» (Singen in der Muttersprache) ohne Idealisierung und Mythisierung, sollte schliesslich die gesamte Musikkultur beeinflussen, von der Volksmusikpflege über die Chorbewegung und die Popmusik bis hin zu den ersten Opern Romanischbündens.

1 *Miu car bi vitg nativ: Ausverkauf der Heimat*

In den bewegten Jahren vor der Anerkennung ihrer Sprache hatten die Bündnerromanen so erfolgreich erklärt, was sie *nicht* sein wollten, nämlich «ni Talians, ni Tudais-chs»¹ (weder Italiener noch Deutsche), dass sie sich bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein nicht von diesem negativen Selbstbild befreien konnten. Als Minderheit würden sie sich auch den Erwartungen der Mehrheit anpassen, ihre Sprache und Kultur reproduzieren und vermarkten, ihr «car bi vitg nativ» (liebes, schönes Heimatdorf) als «Souvenir» verkaufen, hiess es in engagierten Kreisen. «Dies ist der eigentliche <Ausverkauf der sprachlichen Heimat>, der eigentliche Substanzverlust»,² erklärte der Generalsekretär der Lia Rumantscha Bernard Cathomas 1985. Trotz einer «schweren Gefährdung» des Bündnerromanischen herrsche innerhalb der Rumantschia³ Neid und Missgunst,

1 Lansel, Ni Italians, Ni Tudaischs!, 1913. (Vgl. dazu Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 115–122).

2 Cathomas, Minderheiten, 1984, S. 9.

3 Der Begriff «Rumantschia» wird erstmals 1957 von Andri Peer im Sinne eines «Rätoromanentums» verwendet. Alexi Decurtins benennt ca. 1966 damit das «gesamte bündnerromanische Land» («l'entira tiara romontscha»), 1982 wird es im «Dicziunari Rumantsch Grischun» als

man glorifiziere gern die Vergangenheit und vernachlässige die Gegenwart. Der «anim grond» (grosse Begeisterung) und das «feu sacré» der Sprachaktivisten könne die Sprache aber nicht alleine erhalten, «ganz einfach, weil es kein Volk gibt, das als ganzes und auf Dauer diese Eigenschaften hat».⁴

Als Vertreter der Lia Rumantscha (LR) sprach Cathomas aus der Sicht eines Wortführers einer Organisation, mit welcher die Vertreter der Idiome und die breite Bevölkerung (in den Randregionen) seit jeher in Konflikt standen oder sich zumindest nicht verstanden.⁵ Persönliche, linguistische und politisch-konfessionelle Streitigkeiten zwischen den Sprachaktivisten (und der Bevölkerung) gehörten gewissermassen zu den grossen «Konstanten der rätoromanischen Bewegung».⁶ Ebenso hatten die Sprachaktivisten seit Beginn der Heimatbewegung ein «ambivalentes Verhältnis» zum wirtschaftlichen Wachstum zu und seinen «Begleiterscheinungen» und so konnte die bündnerromanische Heimatbewegung mit ihrem defensiven und konservativen Charakter gerade in Wirtschaftskrisen und in Zeiten «rückwärtsorientierter Stabilisierung», besonders in den 1880er-, 1930er- und 1980er-Jahren, einen Aufschwung verzeichnen.⁷ Die Bevölkerung musste währenddessen in einer konkreten Sprachrealität, also mit einer von der Germanisierung bedrohten Muttersprache neben einer vom wirtschaftlichen und technischen Wandel geprägten Umwelt und Gesellschaft leben.

1.1 Sprachschutz als Heimat- und Umweltschutz

Zur genannten «schweren Gefährdung» des Bündnerromanischen, die Bernard Cathomas in den 1980er-Jahren diagnostizierte, hatten neben den internen und persönlichen Streitigkeiten auch externe, wirtschaftliche und gesellschaftliche Faktoren beigetragen. Zu den «Gefahren» gehörten seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert – durch den Wirtschaftsaufschwung nach dem Zweiten Weltkrieg zusätzlich verstärkt – insbesondere die Krise der Landwirtschaft, der gleichzeitige Aufschwung des Tourismus und moderner Wirtschaftssektoren sowie die verstärkte gesellschaftliche Mobilität durch den Eisenbahnbau und die «Massen-Motorisierung». Damit einher ging unweigerlich eine Stärkung der deutschen Sprache und ein gleichzeitiges Zurückdrängen des Bündnerromanischen in die Familie und ins Private. Seit jeher waren also die sprachlichen Verhältnisse und Probleme Romanischbündens mit den wirtschaftlichen Verhältnissen eng verbunden.⁸

«Gemeinschaft der Bündner Romanen» definiert. Heute verwenden die Medien den Begriff zur Bezeichnung aller Bündnerromanisch-Sprecher inner- und ausserhalb Romanischbündens. (Vgl. LIR «Rumantschia»).

4 Cathomas, *Minderheiten*, 1984, S. 9.

5 Vgl. Mathieu, *Organisation der Vielfalt*, 1988, S. 167.

6 Venzin, *Das Rätoromanische*, 1988, S. 89.

7 Mathieu, *Organisation der Vielfalt*, 1988, S. 166.

8 Vgl. Pult, *Pleds e scrits*, 2011, S. 278.

Schon die politische Zentralisierung nach der Integration Graubündens in die Schweiz⁹ 1803 hatte die sprachliche Vereinheitlichung – die Germanisierung – in den Schulen, in der Verwaltung und im Militär vorangetrieben, gleichzeitig brachten die Massenmedien eine Fülle fremdsprachiger Informationen und Unterhaltungen nach Romanischbünden.¹⁰ Überdies verschärfte die traditionelle Gemeindeautonomie die Situation, denn jede Gemeinde behandelte die Sprachenfrage selbständig – manches bündnerromanische Dorf führte aus wirtschaftlichen Gründen in den Schulen die deutsche Sprache ein – und trug damit zur Zersplitterung des Sprachgebietes bei.¹¹ Die Volkszählungen zeigten schliesslich den Rückgang der Sprache und Sprecher deutlich: Von 1941 bis 1980 verringerte sich die Anzahl Bündnerromanen in Graubünden von 31,3 auf 21,9 Prozent, schweizweit auf 1 Prozent. Und dies trotz eines seit den 1950er-Jahren exponentiell wachsenden sprachpolitischen und finanziellen Einsatzes der LR, des Kantons und des Bundes.¹²

Für diesen Rückgang waren nicht zuletzt die starke Abwanderung Einheimischer und der Zuzug «nichtassimilationswilliger»¹³ Anderssprachiger, insbesondere Saison- und Bauarbeiter, verantwortlich. «So ging beispielsweise das alte San Murezzan im internationalen St. Moritz fast gänzlich unter»,¹⁴ erklärte der Romanist und Sprachpolitiker Jon Pult (1911–1991). Seit den 1960er-Jahren führte das explosive Wachstum des Tourismus zum Verkauf von Tausenden Hektaren Land für den Bau von touristischen Anlagen und zu Bodenspekulation und brachte das Bergbauerntum dadurch in Bedrängnis – mancher Bauer verkaufte nun sein Land oder wurde vom Staat als «Landschaftsgärtner» subventioniert.¹⁵ Auch die Unterschiede zwischen armen und reichen Gemeinden, das Stadt-Land-Gefälle, führte besonders in diesen Jahren zu vermehrter Abwanderung der Jugend aus den Bergregionen. Trotz genügend vorhandener Arbeitsstellen im Dienstleistungssektor, gerade in der Gastronomie und im Wintersportbereich, suchte eine Mehrheit der Jugend neue Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten in den Städten. Die zunehmende Mobilität hatte die Distanzen zwischen Heimatdorf und Arbeitsort schliesslich massgeblich verändert. Das Lohngefälle zwischen Weggezogenen und Daheimgebliebenen sowie das Konsum- und Freizeitverhalten in den Städten und in den grösseren Tourismusorten führten gleichzeitig zu einer Wertminderung der traditionellen Berufe, besonders in der Landwirtschaft.¹⁶ Pult fragte sich deshalb, wie man den jungen Menschen in den Bergdörfern eine Zukunft bieten

9 Siehe dazu Kapitel III 1.1.

10 Vgl. Mathieu, *Organisation der Vielfalt*, 1988, S. 158 f.

11 Vgl. Derungs-Brücker, *Bewegungen*, 1988, S. 8, 16.

12 Vgl. Venzin, *Das Rätoromanische*, 1988, S. 95–98. Siehe dazu auch Kapitel IV 1.2.

13 Cathomas, *Minderheiten*, 1984, S. 7.

14 Pult, *Industrialisierung und Rätoromanentum*, 1964–66, S. 169–174. Unter dem Titel «Die Zukunft des Rätoromanischen» hielt Pult schon 1966 zu diesem Thema einen Vortrag in St. Gallen. (Vgl. Pult, *Pleds e scrits*, 2011, S. 274–280).

15 Vgl. Collenberg, *Istorgia Grischuna*, 2003, S. 299.

16 Vgl. Fritzsche/S. Romer, *Graubünden seit 1945*, 2005, S. 358.

konnte, denn ihre Abwanderung bei gleichzeitiger Zunahme des Verkehrs, der Besiedelung der Landschaft und des Baus von Hotels und Ferienwohnungen gefährdeten «das Rätoromanentum» und brächten eine «innere Aushöhlung» der Rumantschia mit sich.¹⁷

In der Euphorie für das wirtschaftliche Wachstum schien aber alles machbar und möglich zu sein und die einzelnen Gruppierungen für den Umwelt- und Naturschutz galten als hinterwäldlerisch.¹⁸ Auch der Sprachwissenschaftler Jon Pult verlangte, dass die Sprachbewegung sich nicht gegen die Industrialisierung stelle, sondern mit der industriellen Entwicklung «im Einklang» stehe und ihr Engagement auf diejenigen Orte konzentriere, «wo das Kulturelle stark mit dem Wirtschaftlichen zusammenhängt». Mögliche Lösungsansätze sah er in der Stärkung der Berglandwirtschaft mit einer beruflichen Ausbildung in Bauernschulen, mit Radio-Informationssendungen für Landwirte und der Ansiedlung von Industrien in den zentralen Dörfern, die per Bus erreichbar sein sollten. «Eine gewisse «Industrialisierung» des vom Dichter besungenen «pur souveran» ist nicht mehr zu vermeiden.»¹⁹ Kulturelle Einrichtungen und Veranstaltungen sollten währenddessen aber die «Heimatliebe» und das «Selbstbewusstsein» der Bündnerromanen stärken und der Sesshaftigkeit «neue Kraft geben».²⁰

Die Ökologische Bewegung in Romanischbünden

Das Wirtschaftswachstum weckte allerdings auch den gesellschaftlichen Widerstand gegen die damit einhergehende Umweltzerstörung, vor allem gegen die Gewässer- und Luftverschmutzung, und schuf ein öffentliches Bewusstsein für die Umweltproblematik. Im Zusammenhang mit dem Bau einer Luftseilbahn in St. Moritz schrieb *Die Zeit* 1961 von einer «Verdrahtung und Technisierung der schönen Alpenlandschaft durch eidgenössischen Erwerbssinn und fehlgeleitete Fremdenverkehrs-Aspirationen».²¹ Angeregt durch das Europäische Naturschutzjahr 1970, den Umweltschutzartikel des neu gegründeten Bundesamts für Umweltschutz 1971 und den ersten Bericht des Club of Rome 1972 erreichte die Naturschutzbewegung einen ersten Höhepunkt. Auch die Erdölkrise von 1973 und das Ende der wirtschaftlichen Konjunktur verstärkten die Kritik am Fortschrittsglauben.²²

In Graubünden setzten sich die neugeschaffenen Natur- und Umweltschutzverbände, so die Schweizerische Stiftung für Landschaftsschutz und Landschaftspflege und die Vereinigung Pro Rein Anterior (Vorderrhein), vorwiegend für den Schutz bedrohter Naturgebiete (z. B. für die Greina-Ebene in der Surselva) und

17 Vgl. Pult, *Industrialisierung und Rätoromanentum*, 1964–66, S. 170 und Pult, *Pleds e scrits*, 2011, S. 276.

18 Vgl. Fritzsche/Romer, *Graubünden seit 1945*, 2005, S. 353.

19 Pult, *Pleds e scrits*, 2011, S. 276.

20 Vgl. Pult, *Industrialisierung und Rätoromanentum*, 1964–66, S. 174.

21 Kuhn, *Ausverkauf der Heimat*, *Die Zeit*, 24. 3. 1961.

22 Vgl. HLS «Ökologische Bewegung».

gegen geplante Wasserkraftwerke ein.²³ Im Oberhalbstein (Marmorera), in der oberen Surselva (Lukmanier) und im Bergell bestanden seit den 1940er-Jahren Kraftwerke mit Stauseen, die für grosse Schweizer Elektrizitätswerke Strom produzierten. Das elektrische Licht stellte seit Ende des 19. Jahrhunderts aber auch einen unerlässlichen Faktor für den wirtschaftlichen Aufschwung in Graubünden dar, insbesondere für den Tourismus mit den grossen Kurhotels.²⁴ Unter der Beteiligung des Kantons wurden deshalb in den 1950er- bis 1970er-Jahren in ganz Romanischbünden 33 neue Kraftwerke gebaut, darunter mehrere im Ober- und Unterengadin. Gegen die Pläne der Engadin Kraftwerke (EKW)²⁵ und für die Erhaltung des «grünen Inn» kämpfte 1957 die Lia Naira (schwarzer Bund), das kleine Aktionskomitee aus Engadiner Lehrern, Ärzten, Ingenieuren, Handwerkern und Pfarrern. Der Bau der Engadiner Kraftwerke, ein Projekt, das die Landschaft, die Mineralquellen und damit auch den Tourismus bedrohte, bedeutete für die Lia Naira geradezu ein «Attentat auf den Nationalpark» und einen «Verrat an der Heimat».²⁶

Unter dem Einfluss der Ökologischen Bewegung gegen das ungehemmte Wachstum, die Übernutzung der Ressourcen und die Umweltzerstörung regte sich in den 1970er-Jahren in grösseren Teilen der Bündner Bevölkerung eine starke Opposition gegen die schon gebauten und die geplanten Werke.²⁷ Ihre Hauptkritik betraf den Verkauf der Wasserkraft an andere Kantone, unter anderem an Zürich und an das Ausland, obwohl die Kraftwerke durchaus Arbeitsstellen generierten sowie den Gemeinden (teilweise) Gratisenergie und tiefe Steuern brachten. Gerade für die peripheren Gebiete war die Nutzung der Wasserkraft durch ausserkantonale Betriebe wichtig.²⁸ Die Bewegung forderte dagegen den Erhalt der touristisch nutzbaren Landschaft und protestierte gegen die Zwangsumsiedelung ganzer Gemeinden. Die ökologischen Proteste und die ökonomischen Überlegungen führten schliesslich in den 1990er-Jahren zu einem Verzicht vonseiten des Kantons, weitere Elektrizitätswerke zu bauen. Dank des umfassenden Einsatzes der Verbände und der Gesellschaft für die Greina-Ebene hatte auch das Konsortium «Greina-Wasserkräfte» 1986 auf die Konzession verzichtet. Man setzte nun

23 Vgl. zur Geschichte der Wasserkraftwerke in Graubünden H. Gredig/W. Willi: *Unter Strom. Wasserkraftwerke und Elektrifizierung in Graubünden 1879–2000*, Chur 2006.

24 8 der 12 Wasserwerke, die 1880–1890 gebaut worden waren, dienten einzig den Hotels. Bis 1939 wurden 25 weitere gebaut. (Vgl. NZZ online, 4. 9. 2006).

25 Das Kraftwerkprojekt des Rheinisch-Westfälischen Elektrizitätswerks plante in den 1930er-Jahren einen Staudamm an der Grenze zu Österreich, was aber zu einer Überschwemmung des Unterengadins geführt hätte. Die Konsortien Engadin Kraftwerke und Innkraftwerke führten diese Pläne weiter, mussten aber aufgrund der Nähe zum Nationalpark und starker Opposition Kompromisse eingehen. Die Schweizer Bevölkerung stimmte dennoch 1958 mit grosser Mehrheit für das Konzessions-Projekt der EKW.

26 Vgl. David Truttmann: Lia Naira, in: ASR 122, 2009, S. 177–217 (hier 203 f.).

27 Vgl. Fritzsche/Romer, *Graubünden seit 1945*, 2005, S. 353.

28 Vgl. NZZ online, 4. 9. 2006.

vermehrt auf die billige und «saubere» Atomkraft, wie die Lia Naira es schon in den 1940er-Jahren propagiert hatte.²⁹

Diese Ökologische Bewegung hatte aber auch fremdenfeindliche Züge: Die Zuwanderung von fremden Arbeitskräften und ausländischem Vermögen sowie die durch Bodenspekulation übersteuerten Mieten lösten in den 1960/70er-Jahren in der ganzen Schweiz Proteste gegen die «Überfremdung» und die Verbauung der Landschaft für Auswärtige aus; 1984 gipfelten diese Proteste, angeführt von der «Nationalen Aktion gegen Überfremdung von Volk und Heimat», in einer Volksabstimmung gegen den «Ausverkauf der Heimat».³⁰ Auch in Graubünden hatte die grosse Nachfrage nach Wohnungen die Mietpreise in die Höhe getrieben, sodass sie für die Einheimischen unerschwinglich und die Dörfer zu Feriendörfern geworden waren. Der Zweitwohnungsbau schuf derweilen «Geisterdörfer» mit Häusern, die nur zeitweise bewohnt waren und nur noch äusserlich von einer traditionellen Dorfkultur zeugten, wie es der Sprach- und Landschaftsschützer Armon Planta in seinem Gedicht «Che bella chasa engiadinaisa» (welch schönes Engadinerhaus) treffend beschrieb:

«Che bella chasa engiadinaisa
cun giateras e sgrafit!
Pichast cuntaint il battaporta
mo'l tuna tras quaidezza morta.»³¹

In den 1980er-Jahren suchte man deshalb nach Alternativen zur «Leitindustrie Fremdenverkehr», man förderte den «sanften Tourismus» und sprach von einer neuen Qualität des «Wohnens auf dem Land». Die traditionelle Dorfkultur und der Bauernstand erhielten neues Ansehen und die Bergregionen wurden als «Gebiete mit ökologischen und kulturellen Standortvorteilen» wahrgenommen.³² Die Kritik am «überbordenden Tourismus», an der «Überflutung» durch anderssprachige Massenmedien, an der Auswanderung von Bündnerromanen und Zuwanderung «nichtassimilationswilliger» Anderssprachiger wie an der Überalterung dauerte gleichwohl auch in den 1990er-Jahren an.³³

Im Zuge der europaweiten Aufwertung der Minderheiten und der Regionen seit den 1970er-Jahren, der (wissenschaftlichen) Besinnung auf Tradition und Heimat,³⁴ auch des zunehmenden Interesses für Fragen der nationalen, ethnischen

29 «Und die Erfindungen auf dem Gebiet der Elektrizität zeigen neue Wege, welche die Elektrotechnik revolutionieren könnte, ich denke an die sogenannte «Atomzertrümmerung». (J. Pult: *Pled salvà a la radunanza cumünala da Sent*, ils 28 mai 1943, in: *Pult, Pleds e scrits*, 2011, S. 144 f.).

30 Trotz eines verschärften Bundesgesetzes von 1983 über den Erwerb von Grundstücken durch Ausländer (Lex Friedrich) erreichten die Initianten mit 48,9% Ja-Stimmen einen Erfolg. (Vgl. HLS «Ausverkauf der Heimat»).

31 «Welch schönes Engadinerhaus / mit Fenstergittern und Sgrafit! / Du klopfst zufrieden mit dem Türklopfer / aber er klingt durch tote Stille.» (A. Planta: «Che bella chasa engiadinaisa», in: *Ders., Amarellas*, Sent 1973 (1956), S. 20. Siehe auch Kapitel IV 2.4.1).

32 Vgl. Fritzsche/Romer, Graubünden seit 1945, 2005, S. 356 f., 364.

33 Vgl. Cathomas, Minderheiten, 1984, S. 7.

34 Vgl. Ina-Maria Greverus: *Auf der Suche nach Heimat*, München 1979; Köstlinger/Bausinger, *Heimat und Identität*, 1980; C. Fried (Hg): *Minorities. Community and Identity*, Berlin 1982.

und sprachlich-kulturellen Identität und ihrer Konstruktion,³⁵ entwickelten die Bündnerromanen schliesslich wieder ein Bewusstsein für ihre (Minderheiten-) Sprache und Kultur.³⁶ Zum 40. Jahrestag der Anerkennung des Bündnerromanischen 1978 erschienen zahlreiche Berichte über diesen «Modellfall»³⁷ einer sprachlich-kulturellen Minderheit in den nationalen und internationalen Medien. Zur weiteren Sensibilisierung der Öffentlichkeit dienten auch die zu Beginn der 1980er-Jahre veröffentlichten kultur- und sprachwissenschaftlichen Werke über Romanischbünden, über die Bündnerromanen «zwischen Aufbruch und Resignation» und über den «Tod des Romanischen».³⁸ Die bedrohte Sprache erhielt nicht zuletzt unter dem Einfluss der Ökologischen Bewegung eine neue Bedeutung: «Sprache wird als Teil unserer bedrohten Umwelt erkannt und Sprachenschutz zur Aufgabe des «Umweltschutzes» im weitesten Sinne»,³⁹ so Bernard Cathomas 1985. Der Wille der Bündnerromanen, eine neue kulturelle Identität zu bilden, sei nun unübersehbar.

Literarische und musikalische Kritik am «Ausverkauf der Heimat»

Zu dieser kulturellen Selbstfindung gehörte auch ein Bewusstsein für die eigene literarische Tradition: 1979 hatte Rudolf Bezzola diese umfassend aufgearbeitet und publiziert,⁴⁰ 1991 erschien Gion Deplazes' Abhandlung über die Identität der Bündnerromanen in der Literatur. Innerhalb des «Umbruchs in der pluralistischen Gesellschaft» der Nachkriegszeit machte Deplazes auch «neue Töne» in der Literatur aus: Bis anhin hatte diese das Vaterland und die Jahreszeiten, das Volk und die Religion besungen, nun wandte sie sich verstärkt dem Individuum zu und führte fort, was schon Alfons Tuor und Gian Fontana angedeutet hatten. Das «Soziale und Humane», die politischen und sozialen, die kulturellen und identitätsspezifischen Themen traten bei der jungen Schriftstellergeneration, die im Zuge der Modernisierungen mit anderen Menschen, Sprachen und Sitten in Kontakt gekommen waren, in den Vordergrund. «Der Drang nach persönlicher Freiheit und Veränderung warb mächtig durch unsere Täler. Weg mit den alten Tabus und heiligen Kühen.»⁴¹ Diese Loslösung von Traditionen, von Kirchenmoral und Dorfmentalität, die «Öffnung nach allen Seiten», wurde zum Thema der neuen Prosa und Lyrik. Daneben fanden auch wirtschaftliche Themen wie der Tourismus und die Hotellerie, die Kritik am Landverkauf und die Folklori-

35 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 4–18.

36 Vgl. Cathomas, Minderheiten, 1984, S. 7.

37 Venzin, Das Rätoromanische, 1988, S. 98.

38 Vgl. Catrina, Die Rätoromanen, 1983; Jean-Jacques Furer: Der Tod des Romanischen, 1981. Vgl. auch Billigmeier, Rätoromanen, 1983.

39 Cathomas, Minderheiten, 1984, S. 7.

40 Geschichten und Anthologien der bündnerromanischen Literatur waren seit Beginn des 20. Jahrhunderts regelmässig erschienen, u. a. Lansel, Musa ladina, 1918 und Musa rumantscha, 1950; P. M. Carnot: Im Lande der Rätoromanen, 1934; J. Pult: Die rätoromanische Literatur, 1952, L. Uffer: Die rätoromanische Literatur der Schweiz, 1974; I. Camartin: Rätoromanische Gegenwartsliteratur in Graubünden, 1976; Deplazes, Funtaunas 1–3, 1987–90.

41 Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 486.

sierung der einheimischen Kultur ihren Niederschlag in der Literatur.⁴² Dieser Folklorismus diskreditierte in den Augen gesellschaftlich engagierter Kreise die Tradition und ihre Eigenständigkeit.⁴³

Federführend in diesem gesellschaftlichen und literarischen Widerstand war der genannte Unterengadiner Lehrer Armon Planta (1917–1986) aus Susch, einer der grössten «Leuchtfeuer der Opposition»,⁴⁴ der auch als Querulant, Anarchist und Fanatiker, als *Persona non grata* bezeichnet wurde. In der kritischen Zeitschrift *Il Chardun*, im *Fögl Ladin*, in Deutschschweizer Zeitungen wie dem *Nebelspalter* sowie in drei eigenen Gedichtbänden formulierte er ab 1971 seine Kritik an der Fortschrittspropaganda und an der Zerstörung der Natur, Kultur und der Sprache Romanischbündens. Zu seinen Lieblingsthemen gehörten das vom Tourismus «ausgehöhlte» Engadin, der «Kniefall» der Elite, der Institutionen und der Medien Romanischbündens vor «fremden» Geldgebern und Firmen sowie die Abwanderung der Einheimischen ins Unterland.

«Planta kritisiert vor allem die Vermarktung und Zweckentfremdung der Kultur als Touristenattraktion, während die Substanz für echte kulturelle Leistungen in Romanisch-Bünden mehr und mehr verlorengeht»,⁴⁵ erläuterte Arnold Rauch 1985 im erwähnten Artikel im Zürcher *Tages-Anzeiger*. Armon Planta hatte aber auch die Folklorisierung der Engadiner Liederkultur treffend als «Martyrium» bezeichnet.⁴⁶ Solche zeitkritischen Sprüche und Gedichte wurden besonders gern von den Liedermachern, den *chantauturs*, vertont und unter ihnen galt der Planta-Anhänger Linard Bardill mit seinen «Schlachtrufen» gegen «Verkauf, Zerstörung, Zerfall, gegen das allgegenwärtige Sterben»⁴⁷ als «einer der besten Gründe, es [das Bündnerromanische] nicht sterben zu lassen».⁴⁸

Im Engadin ebenso beliebt waren die Gedichte und Lieder des Ingenieurs, Redaktors und Dichters Men Rauch (1880–1958) aus Scuol, der schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor den Gefahren der Spekulation im Tourismus, besonders im Hotelbau, sowie später innerhalb der Lia Naira vor der Ausnützung der Wasserkräfte und der Zerstörung des Nationalparks gewarnt hatte.⁴⁹ Seine populären Lieder für Gitarre (1925 und 1950) erschienen 1976 in einer Neuauflage und wurden bald im Engadin und in der Diaspora an Gemeinschaftsabenden und Studententreffen gesungen. Davon inspiriert, thematisierte und kritisierte auch

42 Vgl. ebd., S. 535.

43 Mathieu, *Organisation der Vielfalt*, 1988, S. 168.

44 Guidon, Armon Planta, 2010, S. 258.

45 Rauch, *Chara Lingua*, TA, 1985, S. 58.

46 «In Cultuoira / Martyrium / für das Engadiner Lied / süss und weich. / Es wird dick / wie Gummi / durch den Pfundskerl / Vico Torriani». (A. Planta: «Viva la sGrischa», in: Ders., Tampradas 1975, S. 21). «Cultuoira» ist eine Wortkombination aus Cuoira (Chur) und cultura (Kultur) und kritisiert so die Elitekultur der Hauptstadt. Am Unterhaltungsabend «Viva la Grischa» in Chur am 25. 5. 1975 trat auch der von vielen einheimischen Musikern kritisierte Unterhalter Vico Torriani aus St. Moritz auf. (Siehe auch Kapitel IV 2.4.2.2.)

47 Benesch, Linard Bardill, BT, 6. 12. 1986.

48 *Sonntags-Blick* 12, 1986, S. 47.

49 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1.

der *chantaur* Paulin Nuotclà aus Ftan in seinem satirisch-burlesken, zweisprachigen Lied «Das tragliun» (Der Schleifwagen) auf amüsante, aber schonungslose Weise den «Kulturverkauf» seiner Landsleute, verkörpert durch den hinterwäldlerisch-missgünstigen, sprachlich unbegabten und doch geschäftstüchtigen Riet.⁵⁰

In der Surselva, die etwas weniger vom «Kulturverkauf», dafür mehr von Autoritätsgläubigkeit betroffen war, gehörten die beiden *chantaur*s Alexi e Marcus zu den Pionieren des kritischen Autorenliedes. Sie verfassten ihre Texte aber überwiegend selbst. 1984 prangerten sie in ihrem Lied «Surselva» die Germanisierung, die Verschandelung der Natur für den Tourismus und die Abwanderung der Jugend an, in «Quei dat ei buc tier nus» (Das gibt es nicht bei uns) hingegen die Mentalität und die Politik der Verdrängung sozialer Probleme und der Negierung des Wandels in der Surselva der 1980er-Jahre. Ihr Protestlied «Il clom dalla Greina» (Der Ruf der Greina) gegen die geplante Zerstörung der hochalpinen Greina-Ebene mit einem Stausee machte das Duo 1985 schweizweit bekannt – 1986 wurde das Bauprojekt (auch deshalb) zurückgezogen und die später offiziell geschützte Greina-Ebene bald zu einer Touristenattraktion. Zur gleichen Zeit fand die Ökologische Bewegung auch in der Kunstmusik vereinzelt Niederschlag: Lothar Deplazes' und Gion Antoni Derungs' Oper «Il cerchel magic» – die erste Oper Romanischbündens! – beinhaltete eine offene Kritik an der masslosen Zerstörung des Waldes und wurde wegen dieser Aktualität auch als «grüne Oper» bezeichnet.⁵¹

1.2 Neue Sprach- und Kulturbewegung in den 1980er-Jahren

Zum 50-Jahr-Jubiläum der Anerkennung des Bündnerromanischen als Vierte Landessprache (1938) veröffentlichte das *Bündner Monatsblatt* 1988 in vier aufeinanderfolgenden Heften vier Betrachtungen zur Lage der Sprache und Kultur Romanischbündens. Trotz unterschiedlicher Fokussierung auf sprachpolitische, soziokulturelle und rechtliche Aspekte, waren sich die Autoren einig in der Feststellung, dass die Geschichte der Sprache und Kultur seit jeher von einem (mehr oder weniger erfolgreichen) «Existenzkampf» geprägt war, der trotz nationaler Bedeutung und regem Sprachaktivismus eine reduzierte Sprachgemeinschaft mit schwachem Selbstbewusstsein hinterlassen hatte.

Die Bündnerromanische Sprache «ist bekanntermassen eine Kleinsprache, die keinen Rückhalt in einem europäischen Kulturraum besitzt und seit geraumer Zeit stark an Terrain verliert»,⁵² erklärte der Historiker Jon Mathieu. Heidi Derungs-Brücker wies darauf hin, dass selbst die «grösstmöglichen Anstrengungen und Aktivitäten» die «akute Gefährdung» der Sprache nicht abzuwenden vermochten.⁵³ Der

50 P. Nuotclà: «Das tragliun», in: «Mouva't», 1984. (Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1).

51 Siehe dazu Kapitel IV 2.2.3.

52 Mathieu, Organisation der Vielfalt, 1988, S. 153.

53 Vgl. Derungs-Brücker, Bewegungen, 1988, S. 28. Derungs-Brücker befasste sich 1974 in ihrer Lizentiatsarbeit (Universität Fribourg) als Erste mit der «Rätoromanischen Renaissance

Journalist Gieri Venzin seinerseits erklärte die «ideelle» Anerkennung der Sprache im Jahre 1938 als untauglich für die lebenserhaltenden Massnahmen der «prima lingua», das Einsehen dieser Tatsache hingegen als mögliche Folge der Anerkennung, da die Bundessubventionen die «Erfahrungen und die Studien» erst ermöglicht und das Selbstbewusstsein entschieden gestärkt hätten.⁵⁴ In den Grundsätzen waren sich die Autoren einig, dass die vergangenen Sprachbewegungen immerhin das sprachlich-kulturelle Bewusstsein der Bevölkerung geschaffen und gefördert hatten, dass aber nur eine aktive Sprachpolitik eine «Normalisierung» der Sprachsituation in einer vereinten Rumantschia herbeiführen konnte.

1.2.1 *Lavur rumantscha*: Die Sprach- und Kulturpolitik der Lia Rumantscha

Dass eine der vier Nationalsprachen einer «aussergewöhnlich schweren Gefährdung»⁵⁵ ausgesetzt war, hatte schon der Romanistik-Professor Heinrich Schmid (1921–1999) zu Beginn der 1980er-Jahre festgestellt, weshalb die Societad re-torumantscha 1988 dessen «Richtlinien für die Gestaltung einer Schriftsprache Rumantsch Grischun» (1982) für die Öffentlichkeit im Vereinsorgan *Annalas* (ASR) in integraler Form publizierte.⁵⁶ Schmid's Beurteilung war im Zusammenhang mit einem verstärkten Einsatz für die Sprachbewegung durch den neuen Generalsekretär der Lia Rumantscha und Initiant der Schriftsprache Rumantsch Grischun⁵⁷ (RG), Bernard Cathomas (*1946), entstanden.

Cathomas gehörte zur neuen Generation von Sprachaktivisten, die («im Geist von 1968») die «regionalen Sprachgrenzen überwinden und neue Wege der Sprach- und Kulturförderung» einschlagen wollte.⁵⁸ Er hatte schon 1980, zu Beginn seiner Amtszeit, wiederholt auf den Rückzug der Sprache hingewiesen und in zahlreichen Reden und Schriften seine geplanten Gegenmassnahmen präsentiert.⁵⁹ «Immer nachdrücklicher stellt sich die Frage, ob eine so kleine und isolierte sprachliche Minderheit wie die rätoromanische angesichts des rasanten gesamtgesellschaftlichen Wandels der modernen Zeit und des zunehmenden anderssprachigen Einflusses durch Mobilität der Bevölkerung und Massenkommunikation überhaupt noch eine Überlebenschance hat.»⁶⁰

In der «Sinnkrise»⁶¹ der 1980er-Jahre mit ihrer Rückbesinnung auf Heimat und Tradition sah Cathomas indes eine «neue Chance» für die Minderheitensprache Bündnerromanisch, welche allerdings mit Realitätssinn, Selbstkritik, Dynamik

1919–1938» (ASR 1987, S. 247–269). Ihre Artikel über den Irredentismus erschienen 1980 (Ischi 15, S. 48–62) und 1992 (Ladinia 16, S. 185–204), über die Lia Rumantscha 1988 (TG, S. 44–48).

54 Vgl. Venzin, *Das Rätoromanische*, 1988, S. 90.

55 Cathomas, *Minderheiten*, 1984, S. 6.

56 Schmid, *Richtlinien*, 1988, S. 43–76.

57 Vgl. Cathomas, *30 Jahre Rumantsch Grischun*, 2015, S. 149–167.

58 Ebd., S. 153.

59 Vgl. B. Cathomas: *Die Rätoromania und die Rätoromanen*, in: *Schriften der NHG* 1, 1982, S. 4–9; Cathomas, *Rätoromanische Spracherhaltung*, 1982, S. 119–129. (Eine Übersicht findet sich bei Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 597 f.).

60 Cathomas, *Rätoromanische Spracherhaltung*, 1982, S. 119.

61 Cathomas, *Interview*, 26. 2. 2016.

und Flexibilität, Kooperationswille und Offenheit genützt werden musste, denn «geschenkt» werde der 2000 Jahre alten Sprache und Kultur gar nichts.⁶² Zu den grössten Problemen zählte Cathomas in seiner Lagebeurteilung 1. das heterogene, kleine, zunehmend germanisierte Sprachgebiet, 2. die wirtschaftliche Abhängigkeit von der Deutschschweiz, 3. die Zweisprachigkeit der Bündnerromanen, 4. die ungenügende Infrastruktur im Bildungssektor, 5. die ungenügende Präsenz in den Massenmedien, 6. das Fehlen einer einheitlichen Schriftsprache und 7. die Folklorisierung der traditionellen Kultur.⁶³ In dieser Situation müssten sich die Institutionen folglich der Aufgabe verschreiben, «oben» Bedingungen für den Spracherhalt zu schaffen, die «unten» als sinnvoll, nötig und wichtig aufgefasst wurden, da die «Basis (=Volk)» selbst wenig Sprachbewusstsein besitze und mit der Situation überfordert sei. Cathomas forderte also nicht weniger als eine attraktive und motivierende Sprachbewegung, eine «Sensibilisierungskampagne für das Rätoromanische».⁶⁴

Neben einem Antrag auf faktische Gleichstellung der Bündner Landessprachen gelangte die LR 1980 mit einer Eingabe an den Bund, welche für ein neuerarbeitetes, 13 Punkte umfassendes, «systematisches Spracherhaltungsprogramm» eine Erhöhung der finanziellen Unterstützung verlangte.⁶⁵ Das Programm umfasste auch die «Kulturanimation», die Assimilation und Integration von anderssprachigen Zuzüglern sowie die Förderung der Presse, des Volkstheaters und der linguistischen Arbeiten.⁶⁶ Ein wesentliches Ziel dieses Programms galt der Normalisierung der Sprachsituation mit Rechtsgleichheit, Alltagsnormalität, Lebendigkeit (statt Folklore), Selbstbestimmung (statt Fremdbestimmung) und Wir-Bewusstsein (statt Zersplitterung).⁶⁷ Dieses Wir-Bewusstsein der Rumantschia wollte die LR darüber hinaus mit der einheitlichen Schrift- und Kommunikationssprache RG stärken, weshalb mit Slogans wie «Rumantsch grischun dat forza ed uniun»⁶⁸ (RG gibt Kraft und Einheit) dafür geworben wurde.

In den Grundsätzen führte das «systematische Spracherhaltungsprogramm» der LR die schon 1970 festgelegten Programmschwerpunkte fort, die alle «Lebens- und Kulturdomänen der Rumantschia» umfassen sollten.⁶⁹ «Das Arbeitsfeld der Lia Rumantschia erweiterte sich im umgekehrten Verhältnis zur Bevölkerungszahl der Rätoromanen»,⁷⁰ schreibt dazu Gion Lechmann. Umgekehrt proportional sei ferner auch der Einsatz der LR zur Lebenserwartung der Sprache gewesen. In den

62 Vgl. Cathomas, *Minderheiten*, 1984, S. 8.

63 Vgl. Cathomas, *Rätoromanische Spracherhaltung*, 1982, S. 119 f.

64 Vgl. ebd., S. 121 f.

65 Vgl. Venzin, *Das Rätoromanische*, 1988, S. 98 f. und Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 136 f. Siehe auch den Bericht von H. R. Dörig/C. Reichenau: «2½ sprachige Schweiz», 1982.

66 Vgl. Cathomas, *Rätoromanische Spracherhaltung*, 1982, S. 123.

67 Vgl. Cathomas, *Minderheiten*, 1984, S. 14.

68 Jon Pult gilt als Urheber dieses Slogans (Scuntrada in Savognin, 1985). «Gemeinsam sind wir stark» ist aber auch ein gesamtschweizerisches Credo. (Vgl. Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 495).

69 Vgl. zu den Programmpunkten Lechmann, *Rätoromanische Sprachbewegung*, 2005, S. 322.

70 Ebd., S. 323.

1970er-Jahren hatte sich in Romanischbünden die Vorstellung von Kulturförderung dahingehend geändert, dass nicht nur überliefertes Kulturgut bewahrt, sondern auch aktuelles Kulturschaffen gefördert werden sollte. Der 1975 erschienene Bericht «Beiträge für eine Kulturpolitik der Schweiz»,⁷¹ auch «Clottu-Bericht» genannt, war in der LR auf Anklang gestossen. «Die Definition dessen, was wir Kultur nennen, hat sich geweitet und ist viel breiter geworden»,⁷² erklärte der damalige Präsident Romedi Arquint. Es gehe aber nicht darum, den Wert und Reichtum der Geschichte und Tradition zu verneinen, sondern darum, aus der Spannung von Geschichte und aktuellen Bedürfnissen eine neue Identität zu definieren.

Aus diesem «Clottu-Bericht» übernahm die LR schliesslich in den 1980er-Jahren das Prinzip der «Kulturanimation», wodurch die regionalen Mitarbeiter zu «Kulturanimatoren» wurden.⁷³ «Eine Kultur musst du immer animieren»,⁷⁴ meint Cathomas. Animiert wurden also von der LR besonders die kulturellen und spracherhaltenden Tätigkeiten in den Dörfern, darunter auch das Chorwesen mit Herausgabe von Gesangbüchern in allen Idiomen, mit einer grösseren Unterstützung der einheimischen Komponisten und der Organisation von Kompositionswettbewerben. Die für solche Wettbewerbe neugeschaffenen Chorlieder stellte die LR anschliessend als Sammlung mit dem Titel «Ediziu Chanzuns» den Chordirigenten zur Verfügung.⁷⁵

Scuntradas mit «animierter Kultur» für die Bevölkerung

Eine Plattform für diese «animierte Kultur» boten auch die von der LR organisierten einwöchigen Treffen der Rumantschia, die *Scuntradas*. Sie waren dazu angelegt, in Diskussionen und Analysen die Gegenwart der Rumantschia zu beleuchten, die Zukunft zu planen und das Wir-Bewusstsein zu stärken. «Die Scuntradas waren notwendig, um zu sehen und zu definieren, wo die Rätoromanen gestern standen, heute stehen und morgen stehen werden»,⁷⁶ schreibt Lechmann. Die «Mischung aus Begegnung und Animation» sollte die gesamte Bevölkerung Romanischbündens miteinbeziehen, den Kontakt zwischen Regionen, Idiomen, Generationen, Konfessionen «Praktikern und Theoretikern» fördern und dadurch Vorurteile abbauen. Längerfristig diente dieser Kontakt der Stärkung des Selbstbewusstseins der Bündnerromanen und der Sensibilisierung für den Wert der Sprache. Gleichzeitig sollte auch die Schweizer Bevölkerung über die bündnerromanische Sprachbewegung informiert und von der Bedeutung des Erhalts einer kulturellen Minderheit als «nationale Aufgabe» überzeugt werden.⁷⁷ Die alle drei Jahre stattfindenden *Scuntradas* standen deshalb gern im Zeichen eines

71 Vgl. www.bak.admin.ch, [7. 3. 16].

72 Arquint, *Politica culturala*, 1985, S. 599.

73 Vgl. zur Arbeit der regionalen Mitarbeiter Lechmann, *Rätoromanische Sprachbewegung*, 2005, S. 336–340.

74 Cathomas, Interview, 26. 2. 2016.

75 Siehe dazu Kapitel IV 2.3.2.

76 Lechmann, *Rätoromanische Sprachbewegung*, 2005, S. 448.

77 Vgl. Cantieni, 2000 *onns Retoromania*, 30. 7. 1985.

Jubiläums, so 1985 in Savognin zu «2000 Jahren Retoromania» und 1988 in Scuol zu «50 Jahren Nationalsprache». Hier wurden die Bündnerromanen als «offenes, tolerantes, mehrsprachiges und disputfähiges Volk»⁷⁸ präsentiert.

Die *Scuntradas* sollten in erster Linie eine Begegnung der «Basis der Rumantschia», der (Dorf-)Bevölkerung sein und keine elitäre Veranstaltung.⁷⁹ Die LR rief deshalb regionale Vereine und Einzelpersonen auf, sich mit Ideen und Vorschlägen in die Programmgestaltung einzubringen. Das Hauptprogramm der *Scuntradas* fasste im Wesentlichen die beiden Blöcke «Sprachpolitik und -planung» und «Sprachkultur und Erwachsenenbildung», innerhalb deren Themen wie Schule und Jugend, RG und Mehrsprachigkeit, Medien, Literatur, Theater oder Musik in Form von Vorträgen, Exkursionen, Workshops und Kursen, Ausstellungen und Konzerten zur Sprache kamen.⁸⁰

Die erste *Scuntrada* in Savognin, im geografischen Zentrum Romanischbündens, stand unter dem Motto «Unitad dat forza!» (Einheit gibt Kraft) und den Leitsätzen: «Rinforzar l'unitad en la diversidad» (Einheit in der Vielfalt stärken) und «S'unir per furmar da cuminanza l'avegnir» (Sich für eine gemeinsame Zukunftsgestaltung vereinen).⁸¹ Schwerpunkte dieser *Scuntrada* waren die Überwindung der Desintegration, die Information und Diskussion zur Einführung von RG sowie die ersten Schritte hin zu einer Tageszeitung. Trotz des historischen Jubiläums sollte sie keine Veranstaltung zu Ehren der Geschichte und schon gar keine «Trauerfeier» für den Rückgang der Sprache und Kultur sein, sondern vielmehr eine «Manifestation» für die Zukunft. Die ausgewählten Leserbriefe, die im Vorfeld in der Sonderbeilage «2000 onns Retoromania» publiziert wurden, geben Zeugnis von einem Bewusstsein für die gefährdete Sprache, für die es sich zu kämpfen lohne.⁸² 1985 feierte gleichzeitig ganz Europa das Jahr der Musik, weshalb an der *Scuntrada* ein Workshop zum Thema moderne Musik, Improvisation und Aufnahmetechniken, ein Musiklager für Kinder, eine Tagung für Chorsänger und Chordirigenten, ein Lager für Jugend(blas)musik sowie ein offenes Volksliedsingen angeboten wurden.⁸³ Am Wochenende fand ein Rockkonzert mit einheimischen Rockmusikern statt; die LR unterstützte anschliessend auch das *Festival dalla musica romontscha* in Disentis.⁸⁴

Die *Scuntrada* von 1988 in Scuol stand im Zeichen der Reflexion über «50 Jahre Nationalsprache» und die Zukunftsplanung: Sie sollte ein breites Publikum über die Sprache, Kultur, Politik und Wirtschaft Romanischbündens informieren, für den Wert der Sprache sensibilisieren und den Spracherhalt animieren. Bündnerromanisch wurde als *eine* der vier gleichwertigen Landessprachen und als

78 Lechmann, Rätoromanische Sprachbewegung, 2005, S. 461.

79 Vgl. ebd., S. 457.

80 Vgl. für den Abschnitt ebd., S. 448–461.

81 Vgl. Cathomas, Unitad, 30. 7. 1985.

82 Vgl. 2000 onns Retoromania, 30. 7. 1985.

83 Vgl. ASR 99, 1986, S. 341.

84 Siehe dazu Kapitel IV 2.5.

«prima lingua» der Bündnerromanen verstanden und das Signet mit der Inschrift «Rumantsch lingua svizra» verband deshalb die «clav rumantscha» (bündnerromanischer Schlüssel) mit dem Schweizerkreuz.⁸⁵ Im Zusammenhang mit der *Scuntrada* erschien auch das Liederbuch «Rumantsch(a)s en cumpagnia. 50 onns lingua naziunala 1938–1988» mit 42 populären Liedern aus dem gesamten rätoromanischen Gebiet.⁸⁶

Neben den schon 1985 durchgeführten Kursen, Kolloquien, Vorträgen, Ausstellungen und kulturellen Anlässen fand 1988 auch ein «Congress interrumsantsch» mit den Dolomitenladinern und den Friaulern statt sowie eine symbolische Pflanzung von 50 Arven – analog zu den 50 Jahren Nationalsprache – im höchstgelegenen, bedrohten Arvenwald Tamangur (in einem Seitental des Unterengadins) durch rund 500 Teilnehmer des Jugendlagers, Einheimische und «Freunde der Rätoromania».⁸⁷ Der Anlass war als «Denkanstoss» konzipiert: Die Arven von Tamangur mit starken Wurzeln, aber schwachem Stamm wurden seit dem Gedicht von Peider Linsel «Tamangur» als Symbol für den Überlebenskampf der Sprache, als bündnerromanischer Mythos verstanden⁸⁸ und nun sollten die Bündnerromanen während der Wanderung und Pflanzung über ihre Identität und ihre Zukunft nachdenken. Auch der *chantautur* Linard Bardill, der an der *Scuntrada* in Scuol seinen Tonträger «Omagi a Men Rauch» mit Liedern zu Texten des kritischen Scuoler Poeten und Kulturanimators avant la lettre Men Rauch präsentierte, gehörte zu den Verehrern des Arvenwaldes. Für die *Scuntrada* vertonte er das Gedicht «Il bös-ch rumantsch» der Dichterin Madlaina Stuppan-Pitsch, das die Beständigkeit des Arvenwaldes in schlichte Worte fasste. Es sollte bald zu einer Hymne der jungen Generation Romanischbündens werden.⁸⁹

Ein tägliches Blatt und neue Fernseh- und Radioprogramme

Auch die Pressefrage wurde an der *Scuntrada* in Scuol intensiv und kontrovers diskutiert, denn der Ruf nach einer Tageszeitung war immer lauter geworden und die LR betrachtete die Förderung der bündnerromanischen Massenmedien als wesentliches Element der Spracherhaltungsmassnahmen.⁹⁰ Schon 1921 hatte Peider Linsel «ün fögl rumantsch quotidian» (ein tägliches Blatt) gefordert und 1946 war die Null-Nummer einer von Tista Murk und der Uniun Rumantscha da Berna konzipierten Tageszeitung erschienen.⁹¹ Besonders die Regionalzeitungen wurden in der föderalistisch ausgerichteten Rumantschia als «unentbehrliches

85 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 100.

86 Siehe dazu Kapitel IV 2.3.2.

87 Vgl. BZ, 15. 8. 1988.

88 Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 76, 231, 244, 254.

89 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1.

90 Vgl. zur bündnerromanischen Medienpräsenz Lechmann, Lia Rumantscha, 2005, S. 462–493 und Coray, Sprachmythen, 2008, S. 157–160, 165–170.

91 Vgl. Lechmann, Rätoromanische Sprachbewegung, 2005, S. 462.

Instrument der Spracherhaltung»⁹² betrachtet, fehlten doch ein gemeinsames Zentrum und (bis 1982) eine Einheitssprache.

Der seit Ende der 1960er-Jahre in der LR diskutierte Vorschlag einer überregionalen Zeitung hatte sich zunächst als zusätzliches *Interrätoromanisches Blatt* konkretisiert, 1974 als *Informaziun Romontscha* und nach der Erhöhung der Bundessubventionen 1980 und 1987 schliesslich als Integration der bestehenden regionalen Zeitungen zu einer einzigen Tageszeitung mit überregionalen Informationen in RG. Am 20. Juni 1988 erschien die Nummer 0 der überregionalen Tageszeitung *La Quotidiana* (LQ). Sie war allerdings mit dem anderen Projekt der LR, mit *Rumantsch Grischun*, eng verstrickt, was auch die Argumente für und gegen die LQ offenbarten: Wie RG wurde die LQ entweder als Stärkung der überregionalen Einheit oder als Schwächung der Regionen und Idiome betrachtet.⁹³ Eine Umfrage zeigte aber bald, dass dieser erste Versuch in der Bevölkerung überwiegend auf Anklang stiess.⁹⁴ Bis die erste offizielle LQ am 6. Januar 1997 beim Verlag Gasser Media AG erschien, dauerte es gleichwohl noch acht diskussionsreiche Jahre, in denen die Nachrichtenagentur ANR gegründet wurde und die erste Jugendzeitschrift *Punts* (Brücken) erschien. Trotz immer wieder aufflammender Kritik und ideologischer Kämpfe hielt die LR unbeirrt an der LQ als einer der «grössten Neuerungen der romanischen Bewegung» fest.⁹⁵

Die andere «grosse Neuerung» war das bündnerromanische Radio und Fernsehen, das mit seinen täglichen Sendungen in allen Idiomen die Regionen einfach und rasch miteinander verbinden konnte. «In Informations- und Aktualitätensendungen lieferte das Radio täglich den Beweis, dass man sich auch auf Rätoromanisch über jedes Geschehen gut verständigen kann»,⁹⁶ bemerkt Gion Lechmann. Das Radio Rumantsch (RR) und ab 1976 auch die Televisiun Rumantscha (TvR)⁹⁷ sollten deshalb gemeinsam an der Schaffung der Rumantschia arbeiten.⁹⁸ 1925 war die erste Sendung mit Liedern und Beiträgen über die Sprache und Kultur Romanischbündens am Radio Studio Zürich ausgestrahlt worden. Aber erst ab 1943, nachdem die Propagandaaktion für die Anerkennung der Sprache 1937/38 für eine verstärkte Präsenz der Sprache gesorgt hatte, war das Bündnerromanische regelmässig am Radio zu hören.

Nach der Gründung der Cumünanza Radio Rumantsch (CRR) 1946 und ihrer Aufnahme in die SRG 1954 erhöhte sich der Programmteil markant, unter anderem um vier *Rätoromanische Chroniken* im Jahr, die Schul- und Jugendsendung *Radioscola*, Hörspiele und Predigten. Die Eröffnung der Programmstelle in Chur 1966 ermöglichte überdies einen wöchentlichen «Romanischen Abend» und ab

92 Ebd.

93 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 157 f.

94 Vgl. ebd., S. 158.

95 GaRo, 7. 7. 1992, zit. nach Coray, Sprachmythen, 2008, S. 159.

96 Lechmann, Rätoromanische Sprachbewegung, 2005, S. 494.

97 1976 wurde die Televisiun Rumantscha (TvR) gegründet, die erste Sendung der Reihe Il Balcun tort datiert allerdings aus dem Jahr 1963.

98 Vgl. LQ 24. 3. 2004. (Vgl. auch Etter, La Quotidiana, 2005, S. 25 f.).

1972 die literarische Sendung *Il Patnal*. Die neu über Kurzwelle national ausgestrahlte tägliche Gemeinschaftssendung *Novitads* (Nachrichten) leitete im selben Jahr eine neue Ära des RR ein. Dank der *Novitads* konnten die Bündnerromanen täglich Nachrichten in ihrer Sprache hören und gleichzeitig ihren Wortschatz aktualisieren. Zum 50-Jahr-Jubiläum wurde deshalb die Bedeutung von RR für die Förderung und Erhaltung der Sprache hervorgehoben.⁹⁹ 1976 zeigten auch die zum 25-jährigen Bestehen der Sendung *Radioscola* in Zusammenarbeit mit der LR erschienenen Hefte die Bedeutung des Radios für die Aufarbeitung der Sprach- und Kulturgeschichte Romanischbündens.

1984 erhielt das RR auf der neuen vierten UKW-Senderkette täglich zweieinhalb Stunden Sendezeit und führte deshalb das Begleitprogramm *Allegra*, die Informationssendung *Accents* sowie die Jugendsendung *Battaporta* (Türklopfer) ein. Schon in den ersten Jahren wurde *Battaporta* zum wichtigsten Förderer der aktuellen Popmusikszene: Es präsentierte wöchentlich neben internationaler Popmusik auch die Musiker Romanischbündens und ihre Tonträger, übertrug und berichtete von Musikfestivals, *Scuntradas*, Literaturtagen und Open Airs, diskutierte über aktuelle gesellschaftliche Themen und Tabus sowie über die Bedeutung der Popmusik für die musikalische Identität der jungen Generation.¹⁰⁰

Dem Radio wurde auch eine grosse Rolle als Verbreitungsmedium von RG – gerade innerhalb der Jugend – zugesprochen. «Damals waren die Jungen für RG», sagt Arnold Rauch, der damalige Redaktor von *Battaporta*, «wir wollten etwas für den Erhalt und die Anerkennung unserer Sprache tun, etwas für uns als kleine Minderheit, die immer vergessen ging.»¹⁰¹ In der von Rauch und dem Journalisten Benedetto Vigne geschaffenen Sendung *Soundcheck* (aktuelle Rockmusik) war deshalb einmal in der Woche RG als Moderationssprache zu hören – inoffiziell, denn während Radio Grischa sich 1987 für ein Projekt mit RG einspannen liess, weigerte sich der Leiter des Churer Regionalstudios der SRG standhaft, RG «ans Mikrofon zu lassen».¹⁰² Obwohl also RG als offizielle Schriftsprache durchaus anerkannt und als Radiosprache benutzt wurde, schien sie als gesprochene Alltagssprache weniger geeignet zu sein – und zum Singen noch viel weniger.¹⁰³

1.2.2 Von der sprachlichen *Avischinaziun* zur Idee *Rumantsch Grischun*

1980/81 gelangte die LR mit einer Aufforderung zur finanziellen Unterstützung ihres Spracherhaltungsprogramms an den Bund, denn die «organische» Annäherung der Idiome, die «avischinaziun migeivla» (sanfte Annäherung), sollte weiter vorangetrieben werden.¹⁰⁴ Nach dem erfolglosen Versuch von Gion Antoni Büh-

⁹⁹ Vgl. BT 12. 12. 1975.

¹⁰⁰ Vgl. die *Battaporta*-Sendungen von 1984 bis 1999.

¹⁰¹ A. Rauch, Interview, 23. 11. 2015.

¹⁰² Vgl. Coray, *Sprachmythen*, 2008, S. 144 f.

¹⁰³ Vgl. A. Rauch, Interview, 23. 11. 2015.

¹⁰⁴ Vgl. Cathomas, *30 Jahre Rumantsch Grischun*, 2015, S. 152.

ler, in den 1860er-Jahren seine Einheitssprache «romontsch fusionau»¹⁰⁵ überall einzuführen, hatten sich die Sprachaktivisten und die regionalen Sprachvereine zunächst auf die Konsolidierung der Hauptidiome Ladin, Sursilvan und Surmiran sowie auf die Herstellung von Schulbüchern, Wörterbüchern und Grammatiken für die einzelnen Sprachregionen konzentriert.¹⁰⁶ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam diesen partikularistischen Bestrebungen auch die Schweizer «Dialektwelle» zu Hilfe, die von einem verstärkten Einsatz für die deutsch- und italienischsprachigen Dialekte und die Dialektdichtung durch neue heimat- und sprachschützerische Vereine ausgelöst und politisch aufgeladen worden war.¹⁰⁷

In der Sutselva, der von der Germanisierung am stärksten bedrohten Region, versuchte man indes vergeblich, die konsolidierte surselvische Schriftsprache zu verbreiten. 1944 schuf der italienische Sprachwissenschaftler Giuseppe Gangale (1898–1978) deshalb für die «kranke» Sutselva eine Schriftsprache auf der Grundlage der «urbergbauerlichen» sutselvischen Dialekte, die anstelle der «künstlichen Buchsprache» Sursilvan erhalten werden sollten.¹⁰⁸ Um die Kinder der Sutselva zu «re-romanisieren», gründete Gangale 1945 zahlreiche Kindergärten und bildete mit strengem, sektiererischem Regime Kindergärtnerinnen aus, die er selbst in Bauernfamilien mit geringer Schulbildung gesucht hatte. Gangales sprachpsychologisches Experiment mit den «kultischen, sprachschamanistischen Theorien»¹⁰⁹ und sein autoritäres Auftreten in der Sutselva riefen allerdings Widerstände in Bildungskreisen und in der LR hervor. Die Kindergärten selbst wurden nichtsdestoweniger als wichtiges Mittel zum Erhalt der Sprache begrüsst.¹¹⁰

Entgegen dieser idiomatischen und partikularistischen Bewegung trat in den 1950er-Jahren die «avischinaziun migeivla» auf den Plan. Sie sollte ein besseres sprachliches und damit auch kulturelles Verständnis zwischen den Bündnerromanen fördern.¹¹¹ Statt auf eine einheitliche Schriftsprache setzte man also zunächst auf eine orthografische, «sanfte» Annäherung.¹¹² Gemäss Renata Coray war diese Idee der Annäherung indes nicht neu, denn sie wurde immer wieder im Zusammenhang mit der Herstellung von Wörterbüchern von Sprachwissenschaftlern diskutiert (so auch schon von Otto Carisch 1821¹¹³) und als Massnahme für den Spracherhalt und gegen den Partikularismus propagiert.

105 Siehe dazu Kapitel II 1.2.

106 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 118.

107 U. a. vom «Deutschschweizerischen Sprachverein». Vgl. Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 13, 80 f., 248; Coray, Sprachmythen, 2008, S. 118; Im Hof, Mythos Schweiz, 1991, S. 223 f.

108 Vgl. Gangale, Bericht, 1996, S. 27–48 (hier 39, 41). Vgl. auch Gangale, Memorandum, 1944, S. 54–69.

109 Coray, Sprachmythen, 2008, S. 122.

110 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 199–123 (hier 122); Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 238 f.

111 Vgl. Decurtins, L'idea d'avischinaziun, 1982, S. 18–26 (hier: Decurtins, Viarva romontscha, 1993, S. 67).

112 1979 in den Statuten der SRR festgesetzt. (Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 123–126).

113 O. Carisch: Kleine deutsch-italienisch-romanische Wörtersammlung, 21836 (1821), S. V–VII.

Eine konsequente Umsetzung und Fortführung der Annäherungsbemühungen mit einem «vocabulari fundamental d'avischinaziun» (grundlegendes Annäherungswörterbuch) forderte dann insbesondere Alexi Decurtins.¹¹⁴ Neben Leza Uffers Versuch, eine einheitliche Schriftsprache «Interrumantsch» zu propagieren, war Decurtins' Wörterbuch ein wichtiger Impuls für die schliesslich durchgesetzte Einheitsschriftsprache Rumantsch Grischun – er selbst blieb aber ein Gegner.¹¹⁵

Ende der 1970er-Jahre forderte Romedi Arquint, der damalige Präsident der LR, ein «Amtsinterromanisch» als Kanzleisprache.¹¹⁶ Ebenso wurde in der LR diskutiert, ob Deutsch als gemeinsame Schriftsprache dienen könnte, denn der soziale und wirtschaftliche Strukturwandel und die zunehmende Öffnung der Regionen durch Mobilität und Massenmedien hatten eine «Flut neuer Wörter und Begriffe auf Deutsch» nach Romanischbünden gespült. Die Erfahrungen anderer Sprachminderheitenbewegungen liessen gleichzeitig eine «Erneuerung des Romanischen» nötig erscheinen.¹¹⁷ Angeregt durch die neuesten Erkenntnisse der Soziolinguistik, erforschte auch Cathomas in seiner Dissertation die faktische Zweisprachigkeit der Bündnerromanen – und dies öffnete ihm schliesslich die Augen: «Warum sollte mit einem derart systematischen wissenschaftlichen Vorgehen nicht auch in der Bündnerromania der Schritt zu einem überregionalen Standard gelingen?»¹¹⁸ Als Generalsekretär der LR verschrieb sich Cathomas deshalb dem übergeordneten Ziel der Spracherhaltung und «avischinaziun» mit einer einheitlichen Schriftsprache.

Für eine solche Koiné, wie sie alle Kultursprachen für die Administration und Kommunikation besitzen, war die Normalisierung der Sprachsituation eine Voraussetzung.¹¹⁹ Zu den Zielen der Initianten und Promotoren der Idee *Rumantsch Grischun* gehörten deshalb primär der Prestigegewinn des Bündnerromanischen durch schriftliche Präsenz sowie die «Stärkung des romanischen Bewusstseins über die sprachregionalen Grenzen hinweg».¹²⁰ Dieses neue Sprachbewusstsein, welches auch von den bündnerromanischen und Schweizer Medien verbreitet wurde, spiegelte sich auch in der Drohung «Ein Romanisch oder kein Romanisch». Der erneute Versuch zur Schaffung einer einheitlichen Schriftsprache Rumantsch Grischun war nun, wenn man auch die «Standardisierungsbemühungen» von Jo-

114 A. Decurtins, 1964, 1973, 1982, 1985. (Eine Übersicht findet sich bei Coray, Sprachmythen, 2008, S. 599).

115 Vgl. A. Decurtins: Rumantsch Grischun. Eine gemeinsame romanische Schriftsprache? Bemerkungen und Einschätzungen zum Beitrag von Bernard Cathomas in Heft 1/2012, in: BM, 3/2012, S. 227–239.

116 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 135.

117 Vgl. Cathomas, 30 Jahre Rumantsch Grischun, 2015, S. 153 und Project Rumantsch grischun, 1983, S. 268.

118 Cathomas, 30 Jahre Rumantsch Grischun, 2015, S. 153.

119 Vgl. Cathomas, Project Rumantsch grischun, 1983, S. 268.

120 Coray, Sprachmythen, 2008, S. 494.

seph von Planta, Placi a Spescha, Gion Antoni Bühler und Leza Uffer mitzählte, der fünfte innerhalb von rund 200 Jahren.¹²¹

Rumantsch Grischun als Kompromiss-Sprache

Ende 1981 bat Bernard Cathomas die Romanistikprofessoren Alexi Decurtins, Ricarda Liver und Heinrich Schmid um die Erarbeitung der gewünschten schriftsprachlichen Koiné. Nach nur sechs Wochen legte Heinrich Schmid das «Fundament», seine «Richtlinien» für RG vor, welche die LR im selben Jahr noch präsentierte und mit denen sie eine «introducziun migeivla» (sanfte Einführung), eine zunächst freiwillige Verwendung von RG vorsah.¹²² In seinen «Richtlinien» schlug Heinrich Schmid vor, die drei Hauptidiome Sursilvan, Ladin und Surmiran nach dem Majoritätsprinzip zu berücksichtigen. Der Name *rumantsch grischun* wurde analog zur Namensgebung der Idiome – *rumantsch ladin*, *romontsch sursilvan*, etc. – gewählt und sollte die Funktion als Dachsprache der fünf Regionalstandards ausdrücken.¹²³ «Das Ergebnis war eine Kompromiss-Sprache»,¹²⁴ so Cathomas. Keinesfalls sollte RG die Idiome verdrängen, hingegen das Deutsche umso mehr. Begünstigt wurde das Projekt RG ferner von der Tatsache, dass die Bevölkerung ihre Ortsmundarten auch ausserhalb des Dorfes verwendeten und dadurch die Hauptidiome etwas in den Hintergrund gerückt waren.¹²⁵

Gemäss Renata Coray durchlief RG mehrere Phasen: eine erste Promotions- und Propagandaphase (1982–1988), eine Polarisierungs- und Protestphase (1989–1992), eine Pazifizierungs- und Etablierungsphase (1993–2001) sowie eine pädagogische und politische Offensivphase (ab 2002).¹²⁶ Begleitet wurde dieses Projekt *Rumantsch Grischun* von zahlreichen Umfragen, Abstimmungen, Konzepten und Evaluationen, welche die Akzeptanz von RG in der Bevölkerung eruiieren sollten und den öffentlichen Diskurs mitbestimmten.¹²⁷

Die erste Phase der Promotion war zunächst geprägt von Aufbruchstimmung und intensiver Arbeit der LR mit Informationsveranstaltungen in den Regionen, Intensivkursen, einem Nationalfondskredit für die Erarbeitung der Grundlagen und einer Zusage der beiden Zeitungen *Gasetta Romontscha* und *Fögl Ladin*, Inserate versuchsweise auf RG zu schalten. 1983 beschlossen dann die Schriftsteller Romanischbündens, RG zur offiziellen Sprache des Autorenvereins *Uniu da scripturas e scripturs rumantschs* (USR) zu erheben und 1986 schrieb auch der Bund seine Übersetzungstätigkeit in RG fest – kurz zuvor war das «Pledari» in RG mit einem Wörterbuch und einer Grammatik erschienen. Eine Umfrage

121 Vgl. alle Bemühungen bei ebd., S. 105–131.

122 Vgl. ebd., S. 138.

123 Vgl. Cathomas, 30 Jahre Rumantsch Grischun, 2015, S. 156.

124 Cathomas, Project Rumantsch grischun, 1983, S. 269.

125 Vgl. Cathomas, 30 Jahre Rumantsch Grischun, 2015, S. 154.

126 Vgl. Coray, Rumantsch Grischun, 2009, S. 3–24 sowie für die Details der einzelnen Phasen Coray, Sprachmythen, 2008, S. 135–222.

127 Vgl. zum öffentlichen Diskurs und zu den Umfragen etc. Coray, Rumantsch Grischun, 2010, S. 147–165.

bei der Bildungselite Romanischbündens zur Akzeptanz von RG im Jahre 1987 ergab, dass die Sprache einer Mehrheit «gefiel» und als Amtssprache willkommen war.¹²⁸ Bald machten sich aber auch kritische Stimmen, vornehmlich aus der Surselva, hörbar, welche zwar die Notwendigkeit von RG anerkannten, die Vorgehensweise der LR aber kritisierten. Die Vorwürfe des Schriftstellers Theo Candinas, RG bedeute den Tod für das «stget e net romontsch sursilvan» (reine Sursilvan), waren nur der Anfang einer «emotions- und aggressionsgeladenen öffentlichen Debatte».¹²⁹

Diese Debatte mobilisierte bald eine Reihe von Sympathisanten von RG, darunter den Schriftsteller Flurin Spescha (1958–2000) aus Domat/Ems, der zusammen mit dem Romanisten Felix Giger (*1946), dem Schriftsteller Clo Duri Bezzola (1945–2004) und dem Professor für Bündnerromanisch Iso Camartin (*1944) das «Manifest rumantsch 1989» verfasste und dazu aufrief, der Sprache eine Chance zu geben. Ebenso konstituierte sich die Uniun Rumantsch Grischun zur Förderung von RG als überregionale Kommunikationssprache. Nicht nur die LR, auch die Bevölkerung müsse nun aktiv werden, hiess es.¹³⁰ Mittels Manifest bezeugten schliesslich mehr als 1300 Untersreiber ihre Unterstützung für das «Experiment» RG: «Wir sind überzeugt, dass die bündnerromanische Kultur nur mit einer Schriftsprache für alle Regionen und Täler unserer modernen Gesellschaft überleben kann.»¹³¹ RG garantiere doppelten Schutz, so das Manifest, es halte die Germanisierung auf und wirke den regiozentrischen Tendenzen entgegen, die letztlich zu einer geistigen Isolation führten. RG wolle die Idiome aber nicht ersetzen, sondern sie bereichern und nicht zuletzt stärke es den Sinn für das Gemeinsame in der Vielfalt.

Noch im selben Sommer 1989 entschied sich die LR, RG für weitere drei Jahre als überregionale Publikationssprache zu verwenden und die Forderungen der Romania nach einer Aufschiebung des Entscheids abzulehnen.¹³² Die Aggressionen gegen die LR und Bernard Cathomas hielten allerdings an; Höhepunkt war die Petition an den Bundesrat Flavio Cotti vom 8. Januar 1992 mit 3000 Unterschriften aus der Surselva. Die Unterzeichner wehrten sich gegen RG als Publikationssprache und als mögliche eidgenössische Amtssprache, einige Petitionäre befürworteten gar das Surmiran als Alternative zu RG. Von dieser Petition distanzieren sich zahlreiche Personen und Organisationen, darunter der Verein der Bündnerromanen im Unterland Uniun dals Rumantschs e da las Rumantschas en la Bassa (URB). Aber erst die Aussicht auf eine wissenschaftliche Umfrage konnte die aufgeladene Stimmung beruhigen.¹³³

128 Vgl. zur Umfrage von Erwin Diekmann (1987) ebd., S. 148–150 und Coray, Sprachmythen, 2008, S. 146.

129 Coray, Stai si, 2009, S. 7.

130 Vgl. «Rumantsch grischun actual», 1989, S. 77.

131 Rapport da lavur LR 1989, 1990, S. 285 f.

132 Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 151.

133 Zur Umfrage des «Instituts cultur prospectiv» von 1995 vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 161 und Coray, Rumantsch Grischun, 2010, S. 150–155.

1995 zeigte sich, dass doch 44 Prozent der Bevölkerung RG als einheitliche Schriftsprache begrüsst, woraufhin der Kanton RG auf den 1. Januar 1997 hin zur kantonalen Amtssprache erhob. Am 10. März 1996 hatte das Bündnerromantische im revidierten Sprachenartikel 116 den Status einer Teilamtssprache des Bundes erhalten. Damit konnte RG ab 2001 integral eingeführt und ab 2002 auch als Schulsprache verwendet werden. Das «hohe Tempo» bei der Einführung von RG als Alphabetisierungssprache – ab 2005 wollte man Lehrmittel nur noch in RG herausgeben – stiess allerdings (wiederum) auf massive Widerstände.¹³⁴ 2010 stellte Coray dann fest, dass die LR und der Kanton «zwecks Vergrösserung der effektiv vorhandenen Akzeptanz» die negativen Umfrageresultate von der Öffentlichkeit fernhielten, um die Opposition zu mindern und die Einführung von RG als Alphabetisierungssprache in den Primarschulen zu legitimieren. «Damit dienen sie zwar (möglicherweise) dem Ziel der Nichtgefährdung des Projektes RG, aber ob sie auch dem letztlich von allen beabsichtigten Ziel – demjenigen der Erhaltung des Rätoromanischen dienen, sei dahingestellt»,¹³⁵ schloss Coray.

Der Beitrag der Kultur für Rumantsch Grischun

In Kulturkreisen wurde RG seit seiner Entstehung thematisiert und aufgegriffen und manche Künstler und Schriftsteller setzten sich für seine Verwendung und Förderung ein. Eine erste künstlerische Antwort auf die polemischen Reaktionen gegen RG erschien 1989 in Form einer Single-Schallplatte mit dem Titel «Forza Flurina». Diese war auf Initiative von Flurin Spescha und dem Musiker Flurin Caviezel (*1956) entstanden und enthielt das Liebeslied «La brev d'amur» (Der Liebesbrief) mit der Liebeserklärung an die junge Pflanze RG und das neugeborene Mädchen «Flurina» (Blümchen). Im Sinne des internationalen Hits «We are the world» aus dem Musikprojekt «USA for Africa» von 1985 sangen auch hier die bekanntesten *chantauturs*, Sänger und (Band-)Musiker Romanischbündens den Refrain des Liedes in der «jungen Schriftsprache RUMANTSCH». Die Strophen des Liedes wurden dabei aber in allen fünf Idiomen und teilweise im Ortsdialekt gesungen. Auf der Rückseite der Single war darüber hinaus die Schweizer Hymne mit dem neuen Text «Imni per noss mund» (Hymne für unsere Welt) von Flurin Spescha zu hören, gesungen vom Chor ad hoc «Sonch Flurin» (Heiliger Flurin).¹³⁶

«Forza Flurina – ina brev d'amur musicala» war also die fröhlich-verspielte, aber doch sehr ernst gemeinte Antwort einer jungen Generation von «unverbesserlichen Idealisten» auf die «peinlichen Polemiken» der RG-Gegner.¹³⁷ Nach der

134 2004 sprachen sich 78% der 28 betroffenen Gemeinden gegen RG als integrale Schulsprache aus, während der Kanton, die LR und die Massenmedien sich weiterhin dafür einsetzten. 2007–2009 führten 30 Pioniergemeinden RG in den Grundschulen ein, wogegen 2011/12 kommunale Volksinitiativen ergriffen und teilweise wieder die Idiome eingeführt wurden. 2012 entstand das Koexistenzmodell. (Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 175, 185–222 und Cathomas, Dreissig Jahre Rumantsch Grischun, 2015, S. 161).

135 Coray, Rumantsch Grischun, 2010, S. 163.

136 Vgl. Single-Schallplatte «Forza Flurina», 1989.

137 Vgl. Presstext «Forza Flurina», 30. 1. 1989.

Veröffentlichung der Single im Juni 1989 sprach auch das *Bündner Tagblatt* von einer Antwort auf die «Bündner Wirren»¹³⁸ rund um RG. Auf die «Glaubensfrage», ob RG für die Einheit gefördert oder für die Vielfältigkeit unterdrückt werden sollte, hiess es nämlich im Presstext der Single: Einheit *und* Vielfalt, RG *und* Idiome/Dialekte! Die kleine «Flurina» würde zu Hause ihren Dialekt pflegen *und* später die Schriftsprache beherrschen und sie würde vielleicht einmal ihren ersten Liebesbrief in der Schriftsprache «RUMANTSCH» schreiben.¹³⁹ Flurin Spescha rief anschliessend auch seine Autorenkollegen¹⁴⁰ dazu auf, RG als Literatursprache zu verwenden, um sich von alten Mustern und Ideologien zu befreien und so ein grösseres Lesepublikum zu erhalten. Er selbst verfasste in den 1990er-Jahren den ersten Kriminalroman in RG «Fieu e flomma» (Feuer und Flamme), initiierte die Literaturtage *Dis da litteratura* (DDL) in Domat/Ems und den Literaturwettbewerb *Premi Term Bel*. Der Liedermacher Linard Bardill, selbst zweisprachig in einem deutschsprachigen Gebiet aufgewachsen, publizierte 1998 seinen zweisprachigen Roman «Fortunat Kauer» (RG-Deutsch).

Eine erste kunstmusikalische Auseinandersetzung mit RG war das für den Kompositionswettbewerb «Cantei Romontschs canzuns»¹⁴¹ (1983) geschaffene und mit dem ersten Rang ausgezeichnete Männerchorlied «Meditaziun» des Sängers und Dirigenten Alvin Muoth (*1965) aus Rhäzüns nach einem Text von Sep Antoni Muoth.¹⁴² Auch das in einem Wettbewerb erkorene Gedichte «Pumer rumantsch»¹⁴³ (bündnerromanischer Apfelbaum) von Roc Poltera wurde für einen Kompositionswettbewerb der LR dreimal vertont und anschliessend an der *Scuntrada* in Savognin 1985 vorgetragen. Für die *Scuntrada* von 1988 in Scuol komponierte Carli Scherrer aus Trun auf Anfrage das Gemischtchorlied «50 onns lingua naziunala» (50 Jahre Nationalsprache) zu einem Text von Curò Mani.¹⁴⁴ Im Rahmen der *Scuntrada* in Scuol fand ebenso die Uraufführung der Kammeroper «Il president da Valdei» des amerikanisch-schweizerischen Komponisten und Lautenisten Robert Grossmann statt; das Libretto dazu war von Benedetto Vigne auf RG übersetzt worden.¹⁴⁵ Weitherum bekannt und beliebt wurde derweil Gion Antoni Derungs' Gemischtchorlied «Chanzun da saut» zu einem Text in RG.

Auf popmusikalischer Seite war das Interesse für RG weniger ausgeprägt – die jungen Musiker kritisierten lieber die «cultura da la cultura»,¹⁴⁶ die Förderung einer

138 BT, 17. 6. 1989 (Vgl. Coray, Sprachmythen, 2008, S. 151).

139 Vgl. Presstext «Forza Flurina», 30. 1. 1989 und BZ, 16. 6. 1989.

140 U. a. F. Giger, T. Murk, D. Andry, G. Netzer, T. Berther, C. D. Bezzola, C. Cadruvi, R. Cathomas-Bearth.

141 Siehe dazu Kapitel IV 2.3.2 und V 1.2.1.

142 Vgl. Rapport da lavur LR 1984, 1985, S. 622.

143 Das Gedicht war im Vorfeld der *Scuntrada* für den Gedichtwettbewerb zum Thema «2000 Jahre Retoromania» entstanden und anschliessend den Komponisten zur Vertonung innerhalb des Kompositionswettbewerbs der LR 1984/85 übergeben worden.

144 Ediziun chanzuns per chor maschadà, 1989. (Siehe auch Kapitel IV 2.3.2).

145 Siehe dazu Kapitel IV 2.2.3.

146 Linard Bardill: «Bilantsch rumantsch», 1984, nach einem Gedicht von Armon Planta. Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1.

Hochkultur –, aber durchaus vorhanden. So formulierte die bekannte Rockband Hades 1986 im Lied «Rumantsch Grischun»¹⁴⁷ ihre Kritik am partikularistischen Egoismus der Bündnerromanen. Mit grossem Engagement setzte sich besonders der Musikjournalist, Mitinitiant der DDL, *chantantur* und Rockmusiker Benedetto Vigne (*1951) von Zürich aus (auch am Radio Rumantsch) für RG ein.¹⁴⁸ 2001 organisierte er für die Literaturtage eine Premiere in der Musikkultur Romanischbündens: In der All-Star-Coversong-Revue «Prisas, reprisas, surprisas» präsentierte die einheimische Rock- und Liedermacherszene Covers von internationalen Rock- und Pophits, für welche Vigne Übersetzungen auf RG angefertigt hatte. Es war, so hiess es zumindest im BT, ein «Happening romanischer Kulturschaffender»,¹⁴⁹ und die SO schrieb von einem «befreienden Erlebnis fern von den üblichen sprachpolitischen Schlagworten und Konzepten»,¹⁵⁰ die NZZ von einem «lustvollen und selbstironischen Umgang der jüngeren Generation mit ihrer immer kränkelnden Muttersprache».¹⁵¹

Der gewünschte Tonträger zu diesem Abend folgte 2005 unter dem Titel «Lain fabular» (Fabulieren wir). 27 Songs der englischen Popgruppe Beatles wurden hierfür von Benedetto Vigne auf RG übersetzt und von der «Crème und diversen Entdeckungen der bündnerromanischen Szene sowie einigen nicht-bündnerischen Überraschungen»¹⁵² eingesungen und eingespielt. Dieses Zusammentreffen einer Minderheitensprache und einer internationalen Musik sorgte schliesslich für Diskussionen und Kritiken in nationalen wie internationalen Tageszeitungen und Musikzeitschriften, was nicht zuletzt eine Werbung für das Bündnerromanische und für RG bedeutete – trotz (oder wegen) der für die meisten Schweizer unverständlichen vierten Landessprache.¹⁵³

147 Auf dem Album «Sper Via», 1986. Siehe dazu Kapitel IV 2.4.3.

148 Vgl. Vigne, Interview, 30. 6. 2015.

149 BT, 8. 11. 2001.

150 SO, 12. 11. 2001.

151 NZZ, 14. 11. 2001.

152 LQ, 12. 9. 2014. Dazu gehörten Corin Curschellas, Linard Bardill, Mario Pacchioli, Paulin Nuotclà, Elmar Deflorin und die Schweizer Musiker Adi Stern, Hendrix Ackle, Stephan Eicher, Marco Zappa sowie die Band Stop The Shoppers und Les Sauterelles (Toni Vescoli).

153 Vgl. LQ, 8. 12. 2005.

2 *Chantar illa lingua materna: Singen in der Muttersprache*

2.1 *L'olma dil pievel: Volkstraditionen als Spiegel der «Volksseele»*

Nachdem die Melodien der geistlichen Lieder aus der «Consolaziun» in einer praktischen Ausgabe und im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (SGV) auch in einer kritischen Edition erschienen waren, besass das geistliche Liedgut der katholischen Regionen Romanischbündens eine umfassende Dokumentation sowie eine günstige Quellenlage.¹⁵⁴ Eine (wissenschaftliche) Gesamtausgabe mit dem protestantischen oder dem weltlichen Liedgut wurde jedoch, trotz ausgiebiger Feldforschung,¹⁵⁵ aus finanziellen und personellen Gründen nicht erarbeitet, sodass die auf einzelnen Notenblättern fixierten Melodien weiterhin unzugänglich blieben. Bis in die 1960er-Jahre wurden aber die Stimmen der Sänger auf Tonbändern¹⁵⁶ festgehalten und die Notentexte für eine allfällige Publikation bereitgestellt.¹⁵⁷ Der wichtigste Fundus zum Liedgut Romanischbündens blieb dennoch das Korpus der «Chrestomathie», und das romantische Bild der «alten» Volkslieder, der *chanzuns popularas*, als Spiegel der «Volksseele»,¹⁵⁸ der «olma dil pievel», lebte in der Volksmusikpflege, in der Kunstmusik und in der volkstümlichen Musik fort.

2.1.1 *Chanzuns popularas auf Schallplatte*

1968 erschienen 15 geistliche Lieder aus der «kleinen» «Consolaziun» von 1942 in der Schallplattenreihe «Canzuns popularas» (CPLP), herausgegeben durch den Pfarrer Gieri Cadruvi¹⁵⁹ aus Surrein und den Komponisten und Musiker Gion Antoni Derungs (1935–2012) aus Vella.¹⁶⁰ Die «dürftige kulturelle Propaganda» für «unsere schönen *canzuns romontschas*» und das mangelnde Interesse der Plattenfirmen hätten ihn und Derungs dazu angespornt, solche Arbeit selbst in die Hand zu nehmen, beschrieb Gieri Cadruvi die Anfänge von CPLP.¹⁶¹ Auf dieser ersten Schallplatte «Advent, Nadal, Passiun + Pastgas» sollten die «Consolaziun»-Lieder

154 Vgl. Collenberg, Sammlung rätoromanischer Volkslieder, 2014, S.35. (Siehe dazu Kapitel II 2.2.3).

155 Im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde u. a. durch Tumasch Dolf, Hanns In der Gand und Gian Gianett Cloetta. (Siehe dazu Kapitel III 2.1.1).

156 Zwischen 1938 und 1944 wurden rund 100 Zelluloid-Platten mit Liedern aus der Consolaziun, liturgischen Litaneien und weltlichen Volksliedern gebrannt, danach rund 120 Magnetbänder. (Vgl. Albin, 2000 Lieder, 2008, S. 92).

157 Vgl. ebd., S. 91.

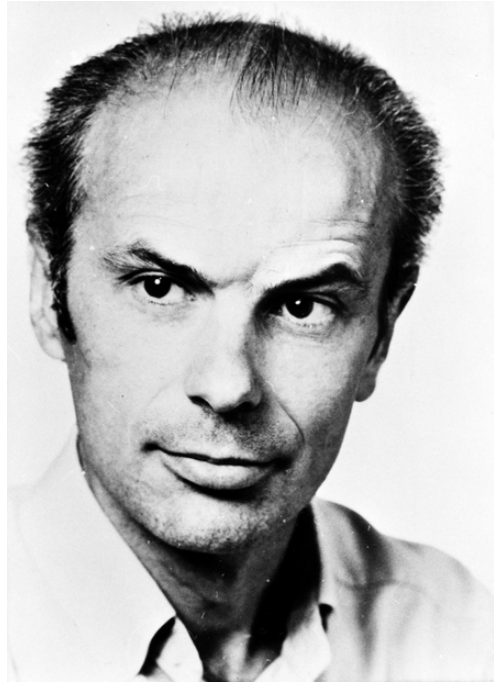
158 Vgl. Chrestomathie 9, 1908, S. VII.

159 Gieri Cadruvi (1934–2005), aus Surrein (GR), wurde 1960 in Chur zum Priester geweiht. 1960 bis 1962 war er Hofkaplan in Chur, 1962 bis 1965 Vikar in Ilanz, 1965 bis 1987 Pfarrer in Zuoz, ab 1987 Pfarrer von Savognin und Cunter, ab 1995 zusätzlich Pfarradministrator von Bivio. Ab 1992 war er nichtresidierender Domherr des Domkapitels unserer Lieben Frau zu Chur. (Vgl. www.kath.ch, [9. 1. 2017]).

160 Eine Übersicht ist auf der Homepage der Schweizerischen Nationalphonotheek zu finden. (www.fonoteca.ch).

161 G. Cadruvi, in: Raritats rumantschas, Il patnal, 2. 4. 1972.

28. Porträt des Komponisten
und Musikers Gion Antoni
Derungs (1935–2012).



deshalb «einen kleinen Eindruck vermitteln, wie sich christliches Denken und Fühlen im religiösen Lied eines urchigen Bergbauernvolkes kristallisiert haben».¹⁶²

Eine zweite Schallplatte mit 18 weltlichen Volksliedern der Surselva folgte 1970 unter dem Titel «Canzuns popularas. Affonza, muronza, schuldau, cumiau» (Kindheit, Liebschaft, Soldat, Abschied). In einem ausführlichen Kommentar verwiesen die Herausgeber auf das Verschwinden des Volksliedes, des «wertvollen Kulturguts», und auf dessen Erforschung, Sammlung und Fixierung «in letzter Stunde».¹⁶³ In Erwartung einer umfassenden Publikation der weltlichen wie auch der protestantischen Volkslieder durch die SGV und um «einen bescheidenen Eindruck vom surselvischen Volkslied» zu vermitteln, versammelten sie auf dieser zweiten Schallplatte also Lieder aus drei Jahrhunderten. Hier finden sich auch die Lieder aus dem zweiten und dritten Band der «Chrestomathie» wie «Salep e la furmicla», «Il vin di all’aua», «La roda mulin» oder «Jeu sai de mats», aber auch weniger bekannte Kriegs- und Soldatenlieder wie «Canzun de guerra» oder «Veta de schuldau» (von Duri Sialm).¹⁶⁴ Für die Intention der Herausgeber, einen Einblick in die *chanzun populara* zu geben, spricht auch die Aufnahme

162 «Advent, Nadal, Passiun + Pastgas». Canzuns della Consolaziun. Geistliche Volkslieder aus romanisch Bünden, CPLP 1968.

163 «Canzuns popularas. Volkslieder der Surselva», CPLP 1970.

164 Siehe auch Kapitel III 2.2.

verbreiteter Chor- und Schullieder von Tumasch Dolf, darunter «La canzun dil bau» und «Egl jester» (gemäss Incipit als «Schi lunsch naven»¹⁶⁵).

Bis 1987 publizierten Cadruvi und Derungs noch elf weitere Schallplatten/Kassetten mit geistlichen und weltlichen Volksliedern¹⁶⁶ aus dem mehrsprachigen Graubünden und aus dem Toggenburg,¹⁶⁷ die Derungs für Gesang und Instrumentalbegleitung oder für mehrere Stimmen gesetzt hatte. So sind auf der Schallplatte «Graubünden singt Volkslieder» von 1975 Lieder aus Romanisch-, Deutsch- wie aus Italienischbünden versammelt, darunter «Es hät es Schneeli gschniid» (Prätigau), «Al sul e l'amur» (Bergell), «Donna, donna ve a chà» (Engadin), «Tutta nanna tgu» (Surselva) oder «Mis Büeli gäit übr Sapüner Stäg ii» (Schanfigg). Auch Otto Barblans «Vaterlandshymne» wurde hier integriert. In den letzten Jahren der Reihe CPLP kamen schliesslich musikalische Porträts von grösseren Männerchören der Surselva¹⁶⁸ sowie das Opernballett «Sontga Margriata» (op. 78) von Gion Antoni Derungs und Otto Barblans «Calvenmusik» hinzu.¹⁶⁹

Während auf den ersten Schallplatten nur wenige Interpreten – Cadruvi und Derungs sangen beziehungsweise spielten stets mit – beteiligt waren, wurden später auch (Kinder-)Chöre, Ensembles und professionelle Sänger, daneben einzelne Musiker und instrumentale Gruppen miteinbezogen.¹⁷⁰ Derungs leitete, dirigierte und begleitete an der Orgel oder am Klavier die diversen Besetzungen, in erster Linie stellte er aber das Repertoire der Ausgaben zusammen, bearbeitete alle

165 «La canzun dil bau» (T. Dolf/G. Fontana), «Canzun dil cavalier» (T. Dolf/G. Fontana), «Schi lunsch naven» (T. Dolf/Sch. Mani), «Veta de schuldau» (Duri Sialm). (Siehe zu Dolds Liedern Kapitel III 2.1.2 und 2.3.2).

166 Neben den erwähnten geistlichen Volksliedern der «Consolaziun» («Canzuns della Consolaziun», CPLP 1968) und weltlichen Volksliedern der Surselva («Canzuns popularas. Volkslieder der Surselva», CPLP 1970) bearbeitete G. A. Derungs für «Conta laud. Canzuns spiritualas e musica sacrala dils Retoromans» (CPLP 1976) weitere Consolaziun-Lieder, Messteile (Duri Sialm) und geistliche Lieder aus dem Engadin sowie für «Graubünden singt Volkslieder» (CPLP 1975) weltliche Volkslieder aus ganz Graubünden.

167 «Volkslieder aus dem Toggenburg», CPLP 1978. Mit dem Toggenburger Singkreis, Leitung: Armin Reich, dem Gemischten Chor Lichtensteig-Degersheim, Leitung: Josef Sieber, dem Jugendchor Wattwil und dem Toggenburger Vocal-Ensemble, Leitung: Mario Schwarz.

168 «A Trun sut igl ischi» (Chor viril Trun), CPLP 1977; «Ligia Grischa», Leitung: Ernst Schveri, Gion Giusep Derungs, CPLP 1987.

169 1982 erschien bei CPLP die zweite Fassung des Opernballetts «Sontga Margriata» op. 78 (1978) von G. A. Derungs mit dem Atelier instrumental aus Genf, dem Quartet grischun, dem Cantus laetus aus Genf, unter der Leitung von Jean-Marie Curti. (Siehe dazu Kapitel IV 2.1.2.2). 1983 veröffentlichte CPLP die konzertante Fassung der «Calvenmusik» von Otto Barblan mit dem Männerchor Ligia Grischa, dem Bündner Singkreis, dem Symphonischen Orchester Zürich, den Solisten Helen Keller, Sopran und Peter Keller, Tenor, unter der Leitung von Ernst Schveri. (Siehe dazu Kapitel II 2.4.2).

170 U. a. Freiwilliger Chor des Lehrerseminars, romanischsprachige Seminaristen des Priesterseminars Chur, «Quartet grischun», «Quartet dubel grischun», Chor viril Ligia Grischa, gem. Chöre von Trun, Surrein und Suraua, Kirchenchor Disentis, Kinderchöre von Andeer, Chur, Disentis, Savognin, Scuol und Zuoz; Kadetten der Bündner Kantonsschule, Seminar-Ländler-Kappelle, Esther Sialm, Felix Humm, Roman Cantieni, Claudio Simonet, Arnold Spescha, et al.

ausgewählten Volkslieder und ergänzte sie mit Eigenkompositionen und Werken seines Onkels Duri Sialm¹⁷¹ sowie mit populären Chorliedern Romanischbündens.¹⁷²

Die (deutschsprachigen) Vorworte auf den Plattenhüllen wie auch die detaillierten Quellen- und Interpretationsangaben zeugen überdies von einer tiefen musikalischen (auch musikwissenschaftlichen) Kenntnis der Herausgeber. Hier finden sich kurze musikhistorische Überblicke, Publikationsgeschichten diverser Gesangbücher wie auch Angaben zu den Inhalten der Lieder. Mit ihrer Schallplatte für Kinder «Affons contan» (1973) verfolgten die Herausgeber das pädagogische Ziel, das Fortbestehen der Lieder zu sichern und gleichzeitig «Herz und Gemüt» der Kinder zu bilden.¹⁷³ Unter anderem sind hier also das Scuoler Schul- und Brauchtumslied «L'Hom Strom» von Men Rauch, Gion Duno Simeons «Giaveischs d'unfants» und Nuot Vonmoos' Wiegenlied «Stailina» (Sternlein) zu hören. Für einen einfacheren Zugang fügten die Herausgeber einigen Liedern auch eine singbare Übersetzung auf Deutsch bei. Conrad Buol, der damalige Leiter des Bündner Lehrerseminars, unterstrich in seinem Geleitwort für die Platte «Graubünden singt Volkslieder» ebenfalls die Bedeutung des Gesangs und der Musik in der Lehrerausbildung: Diese komme schliesslich in der Volksschule wie in der Gemeinde zu tragen.¹⁷⁴ Für diese mehrsprachige Ausgabe wurden deshalb der Freiwillige Chor des Bündner Lehrerseminars unter der Leitung von Ernst Schweniger und die Kadetten der Bündner Kantonsschule engagiert.

Die beruflichen und persönlichen Verbindungen in den verschiedenen Regionen Graubündens und im Schweizer Unterland erlaubten es den Herausgebern zuletzt, nicht nur einen «kleinen Einblick», sondern vielmehr eine Gesamtschau über das populäre Bündner Liedgut zu schaffen. Gerade das weltliche Liedgut erfuhr hier durch das neue Medium der Vinyl-Schallplatte eine wesentliche Verbreitung in allen Bevölkerungsschichten. «Die verantwortlichen Autoren dieser Platte danken dem romanischen Volk für das bisher bewiesene Interesse», hiess es diesbezüglich im Vorwort zur LP «Stagiuns dils Grischuns. Jahreszeiten in Rätien» (1972). Immer wieder ging der Dank der Herausgeber auch an Schweizer Stiftungen und Gesellschaften, welche die Serie unterstützten und mit Preisen förderten.¹⁷⁵ «Die Schallplatten von Derungs und Cadruvi sind qualitativ hochstehend und dokumentieren sehr gut das musikalische Leben von uns Bündnerromanen zwischen 1968 und ca. 1985. Sie haben eine grosse und wichtige Arbeit geleistet!», meint heute der Musikproduzent bei RTR und profunder Kenner der Musikkultur Romanischbündens, Giuseppe Giuanin Decurtins.¹⁷⁶

171 U. a. aus der unpublizierten «Messa de Cristus Retg» (Vgl. Sialm, Nachlass, 1991).

172 «Stagiuns dils Grischuns: Jahreszeiten in Rätien», CPLP 1972.

173 «Affons contan. Kinderchöre der rätoromanischen Schweiz», CPLP 1973.

174 Vgl. «Graubünden singt Volkslieder», CPLP 1975.

175 U. a. Migros-Genossenschafts-Bund, SUISA, Schweizerische Bankgesellschaft und Julius-Bär-Stiftung.

176 Decurtins, Interview 1. 9. 2015.

Lieder und Tänze aus dem Engadin

Parallel zu dieser Reihe CPLP erschien 1982 die LP/Kassette «Chanzuns. Lieder und Tänze aus dem Engadin», gesungen und gespielt von Men Steiner, Aita Biert und den Fränzlis da Tschlin.¹⁷⁷ Für die Idee und Realisation verantwortlich zeichnete der Präsident der 1979 gegründeten Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz (GVS), der Schweizer Publizist und Produzent Lance Tschannen. Men Steiner aus Scuol sang schon in seinen Studienjahren in der Öpfelchammer, dem Treffpunkt der Engadiner Studenten in Zürich, die Gitarrenlieder des *trubadurs* und *chantauturs avant la lettre* Men Rauch.¹⁷⁸ «Es waren Volkslieder, Liebeslieder, Balladen, humorvoller Art, mehr zur Erheiterung der Kommilitonen angetan, als dass sie zum Nachdenken angeregt hätten», berichtete Arnold Rauch 1985 im Zürcher *Tages-Anzeiger* über diese Auftritte von Men Steiner. «Steiner grub in der Vergangenheit, fand wunderschöne vergessene Volkslieder und liess sie wieder aufleben.»¹⁷⁹ Als Vertreter einer kritischen Liedermacherszene oder als Nachfolger des «folknahen» Paulin Nuotclà wurde er aber nicht betrachtet.

Zusammen mit der Pianistin Aita Biert, der Tochter des bekannten Schriftstellers Cla Biert, sang Steiner für diese genannte LP also populäre Lieder und Volkslieder aus dem Engadiner und Münstertaler Liedgut, die er selbst nach volksliedhaft-folkiger Manier für zwei Stimmen und Gitarre gesetzt hatte, darunter «Il silip e la furmia», «Il randulin und «Giodim in quella val» (Unten im Tal). Bierts feine, bisweilen auch kindliche Stimme und Steiners schlichte Begleitung lassen diese Lieder und die Liedinterpretation dabei ungekünstelt und «authentisch» erscheinen. Daneben finden sich hier aber auch diverse von Steiners eigenen (zeitkritischen) folkig-jazzigen Liedern.¹⁸⁰ Dazwischen spielt das Instrumentalensemble Ils Fränzlis da Tschlin,¹⁸¹ das auf Anregung von Men Steiner für diese Aufnahme gegründet wurde,¹⁸² traditionelle Tänze und eigene instrumentale Stücke. Die Fränzlis benennen sich nach der Familienkapelle des blinden jesischen Geigers Franz (Fränzli) Josef Waser (1858–1895) aus Tschlin, die im 19. Jahrhundert und noch nach Wasers Tod für Tanzanlässe in grossen Kurhotels, an Familienfeiern und Hochzeiten spielte. Diese ursprüngliche Formation Original-Fränzli-Musig bestand aus einer Klarinette, zwei Violinen und einem Kontrabass, während die «neuen» Fränzlis die zweite Violine durch eine Bratsche ersetzten sowie ein Kornett hinzufügten. Diese ungewöhnliche Besetzung sei keine neue Erfindung oder ein Experiment, sondern in vielen Gegenden

177 «Chanzuns. Lieder und Tänze aus dem Engadin», 1982.

178 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1.

179 Rauch, *Chara Lingua*, TA, 11. 5. 1985, S. 57 f.

180 Von Steiner u. a. «Invüd» und «Sveltezza». Ferner das Chorlied «Binsan tü meis cour char» (P. Champell, 1939), die Volkslieder «Fila, fila», «L'atra saira deri», «Saira per saira», «Matta, bella matta» und die Gitarrenlieder (u. a. von Men Rauch und Cla Biert) «Da quai chi sa tratta», «Il bel Bernard», «La storta da Crusch».

181 Mit Flurin Caviezel (Bratsche), Domenic Janett (Klarinette), Duri Janett (Kornett) und Curdin Janett (Kontrabass). Die Violine spielte in dieser Aufnahme der Appenzeller Arnold Alder.

182 Vgl. www.folkmusic.ch, [9. 1. 2017].



29. Die *chantauturs* Aita Biert und Men Steiner.

der Schweiz üblich, erklärten die Fränzlis, allerdings hebe sie sich vom bekannten traditionellen «Bündnerstil», dem Ländlerquintett mit zwei Klarinetten, zwei Schwyzerörgeli und einer Bassgeige, ab.¹⁸³ Mit ihren neuen Kompositionen und den Bearbeitungen traditioneller Stücke wollten die Fränzlis also «eine Brücke schlagen vom traditionellen musikalischen Erbe zur Gegenwart», keinesfalls aber eine «museale Rekonstruktion» des umfangreichen und gut dokumentierten traditionellen Repertoires präsentieren.¹⁸⁴

Die *trubadurs* und ihre *chanzuns popularas*

Auch das Gesangsduo Ils Trubadurs mit Peder (Rauch) und Flurin (Janett) aus Scuol interpretierte seit den 1970er-Jahren bekannte Volkslieder und populäre Chor- und Schullieder aus dem Engadiner und dem italienischen Liedgut, die es

183 Vgl. «Mattinadas. Culs frars Janett/Caviezel», Eugster, Dübendorf 1986, Kommentar.

184 Vgl. «Chanzuns. Lieder und Tänze aus dem Engadin», 1982, Kommentar.

für zwei Stimmen und Gitarre arrangierte und mit eigenen Liedern volkstümlichen Stils ergänzte. Durch seine zahlreichen Auftritte an privaten und öffentlichen Anlässen erreichte das Duo ein grosses Publikum; 1984 veröffentlichte es deshalb einen ersten Tonträger mit weltlichen und geistlichen *chanzuns popularas*. 1989 erhielt das Duo den Preis der CRR (Cumünanza Radio Rumantsch)¹⁸⁵ und es folgten weitere Tonträger in Zusammenarbeit mit Ländlerkapellen, Chören und Sängern aus dem Engadin, jeweils in bündnerromanischer, italienischer und auch spanischer Sprache.¹⁸⁶ 1993 konnten die Trubadurs sogar in der Unterhaltungssendung «Kein schöner Land» des deutschen Senders ARD auftreten.¹⁸⁷

In der Surselva sangen währenddessen die Trubadurs Sursilvans, ein Gesangsensemble rund um den Sänger Armin Caduff, Volkslieder im «Barockstil» zur Begleitung von Klavier und pseudomittelalterlichen Instrumenten: «Hier wird in Anlehnung an altes Kulturgut neu geschöpft, formuliert und balladenartig durch gesprochenen Text verbunden, in gepflegtem Gesang vorgetragen»,¹⁸⁸ beschrieb die *Bündner Zeitung* diesen Stil der Trubadurs. Ihren Tonträger «Leis mi favorir» (1985),¹⁸⁹ benannt nach einem bekannten Volkslied aus der Surselva, widmete das Ensemble also vergangenen Zeiten, in denen die Männer Romanischbündens als Söldner in den Krieg ziehen mussten. Das Platten-Cover zierte eine Fotografie des Ensembles in Kostümen, die auf höfische (Tanz-)Kleider aus dem Mittelalter und der Renaissance anspielen. Auf der zweiten Schallplattenseite wollten die Trubadurs aber auch mit Liedern aus dem Liegut Italiens, Deutschlands und Frankreichs die Einflüsse der angrenzenden Länder auf das Leben, die Volkstraditionen und die Gesangkultur Romanischbündens hinweisen.¹⁹⁰

2.1.2 *L'olma dil pievel* in kunstmusikalischen Formen

2.1.2.1 Tumasch Dolf: «Stiva da filar» (1924)

Die Tradition der «stiva da filar» (Spinnstube), auch «termagl da filar» oder «termagl/plaz da filadè» genannt, bezeichnet in Romanischbünden einen Gesellschaftsabend, bei dem die (jungen, unverheirateten) Mädchen gemeinsam an ihren Spinnrädern sitzen und singen, während die Knaben für Unterhaltung sorgen.¹⁹¹

185 «Ils Trubadurs Peder e Flurin chantan chanzuns popularas», 1984.

186 «Ils Trubadurs Peder e Flurin» (Scuol 1985 und 1988), «Allegra! Musica populara d'Engiadina bassa» (Scuol 1986), «Ils Trubadurs Peder e Flurin chantan chanzuns da Nadal» (Scuol 1990), «La dunzaina» (Turicaphon, Riedikon/Zürich 1993), «Algordanzas» (Chur 1996), «Ils Trubadurs Peder e Flurin. 30 ons» (Scuol 2009).

187 Vgl. Posta Ladina, 11. 6. 2009.

188 BZ, 13. 8. 1984.

189 «Leis mi favorir», 1985.

190 Vgl. ebd., Kommentar.

191 Als das Spinnen von Hand nicht mehr nötig war, wurden diese Gesellschaftsabende durch Tanzabende («plazzins») ersetzt. (Vgl. Men Gudench: Nos cumün da Scuol, Samedan/Scuol 1982, S. 192).

Als «ir a termagl»¹⁹² wird dabei das Werben um ein Mädchen an einem solchen Abend bezeichnet. «Il plaz da filar» nannte auch Peider Lansel seine Sammlung von Volksliedern¹⁹³ (und Tänzen), die er im Engadin auf Wachszyclindern festgehalten hatte und 1916 an einem Fest der Schweizer Trachten in Genf von Trachtenmädchen am Spinnrad vorsingen liess. Für die Publikation transkribierte und arrangierte der Genfer Organist Charles Faller (1891–1956) die Lieder für Klavier und Gesang und verband sie mit instrumentalen Volkstänzen.¹⁹⁴ Eine musikalische Idealgestalt dieses Gesellschaftsabends schuf aber Tumasch Dolf 1924 mit seinem Singspiel «Stiva da filar. Canzùns popularas rumantschas».¹⁹⁵ Aus den zahlreichen Liedern des Schamsertales, die Dolf von seiner Tante Vreana gehört und für die «Chrestomathie» transkribiert hatte,¹⁹⁶ setzte er hierfür 12 Lieder für Stimmen und Klavier, die anschliessend durch gesprochene Dialoge¹⁹⁷ und Regieanweisungen dramaturgisch miteinander verbunden wurden.

Diese für das Singspiel ausgewählten Lieder zeigen dabei die thematische Vielfalt des Liedguts Romanischbündens und sind gleichzeitig Kern des Spiels, strukturieren und gestalten den Verlauf des Abends, ohne aber einen Zyklus oder eine geschlossene Form zu bilden.¹⁹⁸ Eine Mehrheit der Volkslieder gehört in den Bereich der Liebes- und Kiltlieder, es finden sich hier aber auch Spottlieder und humoristische Balladen und ebenso ein geistliches Volkslied. Trotz des lockeren Gefüges sind die einzelnen Lieder aufgrund ihrer dramatischen Funktion und ihrer musikalischen Gestalt miteinander verbunden und alle Lieder beginnen mit einer mehrtaktigen Klaviereinleitung, welche das Hauptmotiv oder Hauptthema vorwegnimmt. Die Szenerie – «eine Bauernstube im Schamsertal oder in der Surselva»¹⁹⁹ – und die gesprochenen Abschnitte bilden dabei den dramatischen Rahmen. Dieser kann aber ohne Weiteres an die aufführungspraktischen Gegebenheiten angepasst werden und selbst wenn die Lieder idealtypisch platziert

192 «Ear la moda a maniara, co igl mat da Schons anquiara a tgatta la si'tgeara, nus raqueta la canzùn populara, digl ir a tarmagl.» (Dolf, *La tradiztgün da Schons*, 1993, S. 373).

193 Darunter die bekannten Volkslieder «Fila, fila», «Chantar, chantessa», «Marus' o marusa», «I d'eira ün silip», «Mattans lain ir a chasa». (Vgl. Lansel/Faller, *Il plaz da filar*, 1922).

194 «Il plaz da filar (veillée engadinoise). Danses et chansons recueillies par Peider Lansel, notées et harmonisées par Charles Faller. Soirée de chants populaires suisses du 11 avril 1916 au Casino de Saint-Pierre, Genève», in: *Pages d'art*, juin 1916, S. 27–49. Eigenständig gedruckt in Chur 1922. (Vgl. Valär, *Rätoromanische Heimatbewegung*, 2011, S. 104). Siehe dazu Kapitel III 2.1.1.

195 Dolf, *Stiva da filar*, 1954.

196 Vgl. Dolf, *Ragurdanzas*, 1942 sowie Dolf, «Stiva da filar», 1954, Vorwort. Siehe dazu Kapitel III 2.1.1. 1929 publizierte Dolf eine Vielzahl der transkribierten Lieder mit Noten und einem Hinweis auf die «Stiva da filar» unter dem Titel «Las melodias dellas canzuns popularas da Schons, publicadas el tom XXXIII dellas Annalas, rimnadas da T. DOLF.» (in: *ASR* 43, 1929, S. 131–142). Anm. S. 142: «Las canzuns No. 3, 4, 5, 7, 8, 12, 14, 15, 18, 20, 22 ein ella «Stiva da filar» comparida tier Hug & Co. Turitg.» (Die Lieder [...] sind in der «Stiva da filar» bei Hug & Co. Zürich erschienen).

197 Gian Fontana/Eduard Bezzola: «Igl tarmagl da filar», erstmals gedruckt in der 3. Ausgabe 1954, sutselvische Fassung von Steaffan Loringett.

198 Vgl. «Stiva da filar», *Artg musical*, 22. 2. 2009.

199 Dolf, *Stiva da filar*, 1954, S. 2.

sein mögen, so ist dieser unterhaltsame Gesellschaftsabend im Singspiel durchaus realitätsnah gezeichnet – Dolf selbst verweist hinsichtlich der Liedauswahl auf verbreitete Volkstraditionen.²⁰⁰

Das Singspiel beginnt mit einem von Dolf selbst komponierten einfachen Strophenlied für Sopran und Frauenchor nach einem Gedicht von Giachen Michel Nay (1860–1920).²⁰¹ In «La filiera» (Die Spinnerin) singt ein Mädchen zu ihrem Spinnrad über den Lauf der Welt, der ihr die ersehnte Liebe nicht bringt. Die schlichte Melodie mit einem solistisch gesungenen Stollen und chorischem Abgesang zu einer Klavierbegleitung, welche die stete Bewegung des Spinnrades in Sechzehntelläufen nachzeichnet, fügt sich dabei nahtlos in die übrigen Volksliedweisen ein. Mit dem Spottlied «Giuvens, mats a menders era»²⁰² (Junge, Knaben und auch Burschen) für Frauenchor beginnen dann die eigentlichen, von Dolf als «Canzuns popularas» gekennzeichneten und – je nach Situation – für Männerchor, Frauenchor oder Soli (Sopran/Bariton) gesetzten Volkslieder. Nachdem die Mädchen sich an die Spinnräder gesetzt haben, kommen die lärmenden Knaben in die Stube und singen die Liebes- und Kiltlieder «Questa sera vom jau buc a durmir» (Heute Abend gehe ich nicht schlafen), «Ai buna sera beala» (Ah, guten Abend Schöne), «Jau cunfessel cara beala» (Ich gestehe, liebe Schöne), die (humoristischen) Balladen «Jau mava da stgir a da notg»²⁰³ (Ich ging durch Dunkelheit und Nacht) oder – das steht gemäss Dolf frei – «Igl er' ena beala matta» (Es war ein schönes Mädchen).

Das Kiltlied «Ai buna sera beala» gehört wohl zu den bekanntesten Volksliedern Romanischbündens. Es beschreibt den Kiltgang eines jungen Mannes, der abends zu seiner Geliebten geht, um dann (wenn möglich) erst am frühen Morgen wieder Abschied zu nehmen. Das Ende der Geschichte bleibt indes offen, denn das Mädchen ziert sich und will zuerst zu Hause um Erlaubnis fragen, woraufhin der junge Mann etwas harsch entgegnet, dass, wenn Gott seine Hand darüber halte, niemand Einspruch gegen die Heirat erheben könne. Aus diesem einstimmigen Volkslied schafft nun Tumasch Dolf ein Sololied mit einer schlichten Klavierbegleitung, die das stetig drehende Spinnrad wiederum mit gebrochenen Sechzehntelbewegungen musikalisch umsetzt. Die Melodie besteht aus einem anmutigen, mehrtaktigen Hauptthema mit Achtelbewegungen, das im zweiten Teil leicht variiert wird. Auffallend ist dabei die Verwandtschaft mit den Wandermotiven aus dem zweiten Teil des Volksliedes «O Strassburg», einem (ebenso) bekannten Soldatenlied aus der Surselva, dessen Ursprünge im

200 Dolf, *La tradiztgün da Schons*, 1993, S. 371–386.

201 G. M. Nay (1860–1920) aus Zignau war Arzt in Trun und Thusis, Kantonsrat (1905–1907 und 1913–1920), Dichter und Schriftsteller (von G. A. Huonder und G. H. Muoth beeinflusst). (Vgl. Bezzola, *Litteratura*, 1979, S. 414–419).

202 «Canzun befagiànta da las matàns anvians igls mats». (Dolf, *La tradiztgün da Schons*, 1993, S. 374).

203 «Igl mat, egn ampo sainza malart, vean taniu pigl nar da la si'muronza ad igl davos ànc spurno or da faneastra da lezza a las si's soras, ascheia c'el vean giou sen egn crap a rumpa la tgomba dretga [...]». (Ebd., S. 375).

In mat entra en stiva.

7

Nº 4. Ai buna sera beala.

Canzun populara.

Semplice.

Cont. (Solo.)

Piano.

*Mat. 1. Ai bu-na se-ra
maiper questa*

bea - la, jau vintuss' a tar-magl, ai bu-na se-ra bea - la, jau
se - ra sai jau na-gu-ta gir, mo maiper que-sta se - ra sai

vintuss' a tar-magl. A bea-la, bea-la po - sta per tei du-man-
jau na-gu-ta gir. Jau hai - us-sa sie - ne dad ir a dur-

da - re, a bea - la, bea-la po - sta per tei du-man-dar. 2. Mo
mi - re, jau hai - us-sa sie - ne dad ir a dur-mir. *Matta:*

Mat. 3. Mo mai per la sien, ca ti hase,

Pos ti maneivel star;

Ti has mai agi sene, da mei schnariare,

Ti has mai agi sene, da mei schnariar.

Matta: 4. Da schnariar ils matse

Sun jau buca disada,

Jau sto emparare ils mease da casa,

Jau sto emparare ils mease da casa.

Mat. 5. Ils tease da casa

Empeari toi nagut;

Scha Dius nus vul cuvire, scha tgi nus vul scuire,

Scha Dius nus vul cuire, scha tgi nus vul scuir.

deutschsprachigen Volkslied «O Strassburg, du wunderschöne Stadt» (ca. 1828) zu finden sind. Durch die mündliche Tradierung wurden dieser Vorlage neue inhaltliche Motive hinzugefügt, darunter die berühmte «Schweizer Krankheit» (das Heimweh) oder die Faszination für die Alpen(idylle) und ihre Bewohner. In der surselvischen Version wird deshalb ein junger Söldner aus der Surselva von seiner Mutter beweint, weil er in der eigentlich wunderbaren Stadt Strassburg für seine Heimat gestorben ist. Von der grossen Beliebtheit dieses Volksliedes zeugen die zahlreichen Übertragungen von Bruchstücken, grösseren Teilen oder ganzen Melodiebögen auf weltliche, geistliche und auch liturgische Lieder («Senza macla concepida», «Tgei fortuna ei la mia», «Il vin di all'aua» oder «Scha vus vezais meis Jon dret sü»). Besonders der zweite Teil des Liedes mit den sequenzierten und wiederholten Intervallsprüngen ist ein beliebtes Modell vieler Melodien geworden.

Auf Wunsch der Mädchen singen die Knaben in der «Stiva da filar» noch weitere Liebeslieder, die nun aber vom Auswandern und vom Verlassen der Geliebten sprechen: «Tschiel legreivel oz bandunel» (Heute verlasse ich den fröhlichen Himmel) und «O cara Rosina»²⁰⁴ (Oh, liebe Rosina). Auf diese traurigen Liebeslieder antwortet ein Mädchen mit dem, gemäss Dolf, ältesten geistlichen Volkslied des Schamsertales, mit «Mia liunga conta» (Meine Zunge singt).²⁰⁵ Nach einem letzten spöttischen Liebesduett mit dem Titel «Rosett' adurada» (Angebetete Rosetta) beschliessen die Mädchen und Knaben den Abend – bevor der Nachtwächter sein Stundenlied «Alla buna sera»²⁰⁶ singt – mit dem mehrstimmigen Gesellschaftslied «Steit si, steit si mattauns» (Steht auf, steht auf Mädchen) aus Scheid, das einen vergnüglichen Abend besingt, dem schon zu bald der Morgen folgt. Da nur die erste Strophe dieses Gesellschaftslieds vorlag, verfasste Gian Fontana, der Autor der gesprochenen Dialoge, noch vier weitere Strophen, sodass aus der schlichten Aufbruchstimmung ein vielschichtiges Bild der Gedankenwelt junger Mädchen entstand, worin die Gemeinschaft, das zukünftige Glück und die wahre Liebe im Mittelpunkt stehen.

Musikalisch gesehen ist jedoch gerade die erste Strophe mit der Zeitangabe «es ist schon spät, es hat schon acht Uhr geschlagen» interessant: Mitten im Lied stehen (dreimal wiederholt) drei Viertelnoten, die besonders auffallen, weil sie die anfänglich fliessenden Achtel-Bewegungen unterbrechen und dem vorherrschenden, geraden Metrum einen schwingenden Charakter verleihen. Durch den eingeschobenen Takt wird dann auch die regelmässige Form leicht aufgebrochen,

204 Dazu schreibt Dolf: «Nach Jahren, ich war Lehrer geworden in Donat [Schams], hatte ich die Volkslieder vergessen. Eines Sonntags kommt mir [...], als ich am Klavier sitze, die Melodie von «O cara Rosina». Ich denke mir: «Was für eine kostbare Melodie und welche schöne Worte. Wer weiss, ob ich diese Melodie aufschreiben kann?» Ich versuche und es geht. Dann möchte ich es für Chor setzen, und es geht auch, für Männerchor. Heute noch müsste ich keine einzige Note dieses Arrangements ändern.» (Dolf, *La tradiztgün da Schons*, 1993, S. 372).

205 «Gemäss Dr. Decurtins ist das ein Lied aus der katholischen Zeit.» (Ebd., S. 376).

206 «Die Nachtwache tritt ein und singt: Guten Abend, Gott möge euch eine gute Nacht geben. Es ist elf Uhr, es hat elf Uhr geschlagen.» In der 3. Ausgabe von 1954 ist dieses Nachtwächter- oder Stundenlied aus der Surselva am Schluss des Librettos (S. 24) mit den Noten erfasst worden.

und es wird deutlich, wie anspruchsvoll eine musikalisch sinnhafte Transkription von mündlich tradierten Volksmelodien ist. Diese Erfahrung musste auch Dolf machen, als er im Auftrag von Alfons Maissen in Flims das rhythmisch und melodisch eigenartige Stundenlied «Alla buna sera» transkribierte: «Nicht so einfach ist bei manchen Volksliedern die Fixierung des Rhythmus und der Taktart», berichtete er anschliessend. «So finden wir z. B. im Flimser Nachtwächterruf Halbe, Viertel, punktierte Viertel, Achtel, Sechzehntel und Triolen.»²⁰⁷

«Er lebte diese Lieder»

Im März 1924 wurde die «Stiva da filar» in Andeer mit dem Cor maschado Andeer uraufgeführt und schon im Juni folgte die Aufführung in Trun für die Jahrhundertfeier zur Gründung des Grauen Bundes (1424). Dort sollte das Singspiel als «helle und warme Flamme der Jugend aus Schams»²⁰⁸ den Zusammenhalt der Sur- und Sutselva im Freiheitskampf des Grauen Bundes darstellen. Anlässlich von Vereins-, Gesang- und Schützenfesten folgten bald zahlreiche weitere Aufführungen in Zürich, Chur, Flims und in der Val Schons. Als «Bündnerspiel» gab die «Stiva da filar» an der Landesausstellung 1939 in Zürich sowie an der Berner Kantonsausstellung 1949 einen «Einblick in die Sprache und das Volkstum Graubündens».²⁰⁹ 1954, zum 30. Jubiläum, wurde die surselvische Version des Singspiels durch den lokalen Trachtenverein und den Jodelchor in Flims präsentiert und aufgezeichnet. Die hierfür publizierte dritte Ausgabe der «Stiva da filar» enthielt deshalb die gesprochenen Dialoge des Singspiels, die Gian Fontana zusammen mit Eduard Bezzola im sur- und sutselvischen Idiom verfasst hatten.²¹⁰ Überall hätten die Lieder, so das Vorwort dieser dritten Jubiläumsausgabe, «Freude und Gefühle der Anerkennung und des Respekts für die kostbare Tradition des Tales»²¹¹ geweckt. Aber auch für Tumasch Dolf selbst stellten die Lieder der «Stiva da filar» ein bedeutendes Moment in seiner musikalischen Biografie dar, denn Dolf hatte zwischen 1931 und 1945 im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde (SGV Basel) rund tausend weltliche und geistliche Volkslieder aus ganz Romanischbünden gesammelt und zahlreiche davon bearbeitet.²¹² «Welche Freude, wenn der Lehrer Tumasch das eine oder andere Lied aus der «Stiva da filar» auf seinem Klavier spielte und sang. Er lebte diese Lieder», erinnerte sich der Schamser Dichter Curò Mani.²¹³

207 T. Dolf, in: Maissen/Wehrli, Lieder der Consolaziun, 1945, S. LXXIII. Vgl. auch Albin/Collenberg, Rätoromanische Volkslieder, 2011, S. 83.

208 Vgl. Dolf, Stiva da filar, 1954, Vorwort.

209 Programmheft Bündner Tage, 25. 6. 1939.

210 Vgl. Anhang I.

211 Vgl. Dolf, Stiva da filar, 1954, Vorwort.

212 Vgl. dazu Albin/Collenberg, Rätoromanische Volkslieder, 2011, S. 35 und Bott/Juon, Musikalischer Nachlass, 2012, S. 3.

213 Mani, Anc dus plets, 1972, S. 117.

Neben dem Singspiel «Stiva da filar» komponierte Dolf noch vier weitere Singspiele für Kinder²¹⁴ nach Texten seines Freundes Gian Fontana. Dieser besitze eine spezielle Gabe, für Kinder zu schreiben, so Dolf, und dies könne gerade beim Singspiel «Ad acla»²¹⁵ (Auf dem Maiensäss) exemplarisch gezeigt werden: «Das ist das Lied, das die Herzen der Jugend in ihren Dörfern, Weilern und Maiensässen bewegt.»²¹⁶ Deshalb stelle es «genuin bündnerromanisches Gut» dar. Nicht das «alte» Brauchtum war es folglich, das Fontana interessierte, sondern «einzig und allein die menschliche Existenz an sich, wie sie sich in einem Bergdorf bewahrt und erfüllt».²¹⁷

Wie erwähnt wurde die «Stiva da filar» mehrmals in verschiedenen Aufführungsarten und an diversen Orten innerhalb und ausserhalb Graubündens (mit Erfolg) aufgeführt. Nicht zuletzt war dies auf inhaltlicher Ebene auch dem in jeder Generation aktuellen Thema der Liebe und der Gemeinschaft zu verdanken. Als «erstes bündnerromanisches Musical» bezeichnet, wurde es noch 2006 in Andeer von Sängerinnen und Sängern des gesamten Tales präsentiert. «80 Jahre alt ist es, aber doch scheint das Stück voller Leben zu sein»,²¹⁸ berichtete RTR von der Aufführung. Trotz der Zeitlosigkeit des Singspiels musste die Aufführung in Andeer aber auch an die aktuellen Möglichkeiten und Voraussetzungen für die Theaterproduktionen in Graubünden angepasst werden, weshalb deutsche Untertitel hinzugefügt und Bilder aus vergangenen Zeiten projiziert wurden. Dass diese Aktualisierung der «Stiva da filar» für die heutige (deutschsprachige) Zeit im Schamsertal durchwegs gelang, war gleichwohl ein Beweis für die musikalische und dramatische Qualität des Singspiels.

2.1.2.2 Gion Antoni Derungs: «Sontga Margriata» op. 78 (1978)

Wie der Musiker und Komponist Gion Antoni Derungs oft betonte, hatten «La canzun populara romontscha», das Liedgut der Surselva, und das gesellige Singen in seiner Kindheit ihn solchermassen beeinflusst, dass sie zu einem wesentlichen Element seiner persönlichen Identität, seines «Fühlens und Denkens»²¹⁹ wurden und ebenso einen «bedeutenden Faktor»²²⁰ in der Entwicklung seines kompositorischen Personalstils darstellten. «Das sind für mich Themen, schöne musikalische Linien, die ich ohne Weiteres gebrauchen kann, die ich sehr gern brauche, weil sie für mich ein Zuhause sind.»²²¹ Derungs' Umgang mit den Melodien

214 Mit Texten von Gian Fontana: «Ad acla» (Auf dem Maiensäss) (1924), auch in sutselvischer Version von Gion Mani (1924), «Sibilla» (1924), «Tarmagl dellas caluors» (Spiel der Farben) (s. a., mit Klavierbegleitung von Benedetg Dolf 1985), sowie von Hercli Bertogg «Pur e mistigner» (Bauer und Handwerker) (s. a.). (Vgl. Bott/Juon, Musikalischer Nachlass, 2012, S. 4).

215 G. Fontana: Ad acla. Giug primavaun per uffonts, in: Dun da Nadal, 1925.

216 Dolf, Gian Fontana, 1937, S. 25. Vgl. dazu auch Lansel, Musa rumantscha, 1950, S. 48.

217 Bezzola, Litteratura, 1979, S. 528.

218 Casper Nicca, in: «Teater musical ›La stiva da filar‹ ad Andeer», RTR, 8. 5. 2006.

219 G. A. Derungs, Brief, 6. 3. 2012.

220 H.-J. Hinrichsen, in: «Wichtig ist allein das klingende Resultat», 2015, Rückseite.

221 Venzin, Interview mit G.A. Derungs, RTR, 24. 4. 2011.

war dabei äusserst abwechslungsreich, reichte von der einfachsten Bearbeitung für Stimmen (a cappella und mit Instrumenten) bis zur Integration und Verarbeitung von «Motiven und Geist»²²² des Volksliedes in den grossen Gattungen Oper und Sinfonie. Das Opernballett «Sontga Margriata» op. 51/78 (1973/78)²²³ ist in vielfacher Hinsicht ein herausragendes Beispiel solch kompositorischer Arbeit mit «objektiv fassbaren Wendungen»²²⁴ aus dem Liedgut. Derungs führte hier nicht weniger als das «Nationallied des rätoromanischen Volkes»²²⁵ und den «Kristall urreätischen Gesteins»²²⁶ auf eine kunstmusikalische Ebene – was dieses «Schlüsselwerk»²²⁷ und damit verbunden auch ihn und sein Engagement für die Musikkultur Romanischbündens einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machte.²²⁸

Gion Antoni Derungs, 1935 in Vella (in der Val Lumnezia) geboren, nahm während der Gymnasialzeit in der Klosterschule Disentis Klavierunterricht bei Giusep Huonder (1919–2005) und bei seinem Onkel Duri Sialm (in Chur) und studierte anschliessend am Konservatorium und an der Musikhochschule in Zürich (u. a. bei Paul Müller-Zürich und Hans Andrae). Wie sein Onkel wurde Derungs 1960 «Musikdirektor»²²⁹ in Lichtensteig (im Toggenburg) und unterrichtete ab 1962 am Bündner Lehrerseminar in Chur die Fächer Klavier und Orgel. Daneben amtete er von 1962 bis 2002 als Domorganist an der Churer Kathedrale und leitete die Chöre in Chur Rezia und Alpina. Mit seinem 1971 gegründeten Quartet (dubel) Grischun widmete er sich bis 1996 der neueren Musik und seinen eigenen progressiveren Werken.²³⁰ Derungs erhielt mehrere Kompositionspreise im Ausland²³¹ sowie Kultur- und Anerkennungspreise des Kantons Graubünden und des Bischofs von Chur («Pro arte christiana»).

Sein breitgefächertes Œuvre umfasst vom einfachen Lied bis zu grösseren Werken für Soli, Chor und Orchester sowie im instrumentalen Bereich von Kammermusik bis zu den Sinfonien für grosses Orchester nahezu alle Gattungen.²³² Derungs' Personalstil widerspiegelt dabei die produktive Auseinandersetzung mit der Musik des 20. Jahrhunderts, zu Beginn mit Igor Strawinsky und Dmitri

222 G. A. Derungs, Brief, 6. 3. 2012.

223 «Sontga Margriata» op. 51, Ballett in drei Teilen für Solisten, Chor und Orchester, Texte: Gion Deplazes, 1973; «Sontga Margriata» op. 78, Ballett in drei Teilen (zweite Fassung), für Soli, Chor und 11 Instrumentalisten (Bläserquintett, 1 Schlagzeuger, Streichquintett, Texte: Gion Deplazes, 1978. (Vgl. G. A. Derungs: Verzeichnis der Kompositionen, 2012).

224 Zit. nach Thomas, Gion Antoni Derungs, 2011, S. 91 f.

225 Caminada, Die verzauberten Täler, 1986, S. 300.

226 Sur Gieri Cadruvi: «Sontga Margriata», CPLP 1982.

227 SO, 8. 9. 2015.

228 Vgl. Gartmann, Gion Antoni Derungs, 1992, 1. 6. 2015.

229 D. h. er war gleichzeitig Musikschulleiter, Klavierlehrer, Organist und Chordirigent.

230 Vgl. Thomas, Gion Antoni Derungs, 2011, S. 91.

231 Für seine 1969 geschaffene, erste grössere Komposition «Rorate» op. 23 für Soli, Chor und Orchester erhielt er 1970 die «Mención honorífica» am internationalen Kompositionswettbewerb Oscar Espla in Alicante (Spanien), für seine 1974 komponierte «Missa pro defunctis» op. 57 1981 die Goldmedaille des internationalen Kompositionswettbewerbs in Ibagué (Kolumbien). (Vgl. Gartmann, Gion Antoni Derungs, 1992, 1. 6. 2015).

232 Vgl. Werkverzeichnis, www.gionantoniderungs.ch.

Schostakowitsch, in den 1960er- und frühen 1970er-Jahren insbesondere mit der osteuropäischen Avantgarde (Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, György Ligeti, Tadeusz Baird) und später mit der Folklore Osteuropas, besonders mit ihrer Integration in die Kunstmusik (Béla Bartók). In seinen frühen Werken sind auch Einflüsse und Anregungen von seinen Lehrern, besonders von seinem Onkel Duri Sialm,²³³ Willy Burkhard (1900–1955) (in den Orgelwerken) und Paul Müller-Zürich (1989–1993) erkennbar. Ab den späteren 1970er-Jahren fand Derungs dann schrittweise zu traditionellen Elementen wie der Tonalität zurück.²³⁴ Wichtige Impulse erhielt er, wie erwähnt, durch das einheimische (weltliche und geistliche) Volkslied, das ihn seit der Kindheit begleitete und dem er sich als Komponist im Rahmen der Arbeit für die Schallplattenreihe «Canzuns popularas» (CPLP) in den 1960er-Jahren (wieder) zuwandte.²³⁵ Für dieses Volkslied zeigte Derungs «grossen Respekt»,²³⁶ denn er sah darin einen «starken und bedeutenden Kern», der in keiner Weise zerstört werden durfte.²³⁷ In all seinen Kompositionen, die auf das einheimische Liedgut Bezug nehmen und die er als «bündnerisch»²³⁸ bezeichnete, wollte Derungs deshalb den «Geist des Liedes» bewusst beibehalten.²³⁹

***Musica moderna* mit volksmusikalischem Hintergrund**

In den Jahren vor der Entstehung der ersten Fassung der «Sontga Margriata» (1973) schrieb Derungs zunächst die «Drei Metamorphosen über Weihnachtslieder der Consolaziun» für Violine und Orgel (1967) sowie die Partita über «Magdalen' e treis Marias» für Orgel (op. 19a, 1969), zwei progressive Werke, die auf geistlichen Volksliedmelodien aus der «Consolaziun» beruhen.²⁴⁰ 1970/71 nahm RTR dies zum Anlass, in diversen Sendungen zu aktueller Musik – «musica moderna» – über Derungs' neueste «moderne» Kompositionen zu sprechen und den Komponisten einem breiteren Publikum vorzustellen.²⁴¹ Der Stil der «Metamorphosen» sei modern, aber gemässigt, meinte hier Derungs, und er habe versucht, den Charakter der Volkslieder zu bewahren. «So findet der Hörer vielleicht leichter den Weg zur modernen Musik.»²⁴² Die Melodien habe er indes nicht nur variiert, sondern gründlich verwandelt, worauf auch der Titel «Metamorphosen» hinweise.

233 Derungs lernte bei Duri Sialm die Franzosen C. Debussy, P. Dukas, J. Ibert und O. Messiaen schätzen. (Vgl. Decurtins, A Gion Antoni Derungs, 1995, S. 35).

234 Vgl. H. J. Hinrichsen, in: «Wichtig ist allein das klingende Resultat», 2015.

235 Siehe dazu Kapitel IV 2.1.1.

236 Vgl. Thomas, Gion Antoni Derungs, 2011, S. 91 f.

237 Vgl. Decurtins, G. A. Derungs, in memoriam (part 2), RTR, 16. 9. 2012.

238 Zit. nach Thomas, Gion Antoni Derungs, 2011, S. 91.

239 Vgl. Venzin, Interview mit G.A. Derungs, 24. 4. 2011.

240 Siehe dazu Kapitel I 2.1.3.

241 A. Maissen, in: *Musica moderna*, Il Patnal, 2. 8. 1970 und 1. 8. 1971.

242 G. A. Derungs, zit. nach ebd., 2. 8. 1970.

Den geistlichen und weltlichen Volksliedern Romanischbündens widmete sich Gion Antoni Derungs von (1966²⁴³) 1967 bis 2010,²⁴⁴ also beinahe 50 Jahre – meist im Auftrag, aber ebenso ohne, mal in Serie und mal vereinzelt zwischen zwei grösseren Werken: Neben den genannten «Metamorphosen» setzte er 1967 erstmals 110 Lieder der «Consolaziun» für Tasteninstrumente (davon wurden 36 publiziert), 1969, neben der «Partita», sechs weltliche Volkslieder für gemischten Chor. 1972 entstand die «Passiun romontscha»²⁴⁵ (op. 50) mit Bearbeitungen von Passionsliedern der «Consolaziun» und Passionsmotetten nach Texten der «Consolaziun» für verschiedene Besetzungen, aufgeteilt in neun Hefte nach einem «Baukastensystem». Ebenso schrieb Derungs für seine Schallplattenreihe CPLP verschiedenste Sätze für weltliche und geistliche (auch deutschsprachige) Volkslieder.²⁴⁶ Rund um die Umschrift der «Sontga Margriata» im Jahr 1978 entstanden dann die Serien «Sechs rätoromanische Volkslieder (aus dem Engadin)»²⁴⁷ (op. 76a) für Klarinette und Streichorchester beziehungsweise Klavier, «Fünf Schweizer Volkslieder»²⁴⁸ (op. 84a) für Singstimme und Streichorchester sowie die «Suita sursilvana» (op. 76b) mit sechs bekannten Volksliedern aus der Surselva, bearbeitet für Oboe, Fagott und Streichorchester.²⁴⁹ «Die ursprüngliche musikalische Form des jeweiligen Liedes wurde möglichst gelassen», erläuterte Derungs in seinen jeweiligen Anmerkungen zu den Werken. «Allerdings wird sie in ein musikalisches Geschehen einbezogen, welches den textlichen Inhalt der betreffenden Volksweise auf seine Art unterstreicht und veranschaulicht.»²⁵⁰

In diesem Sinne verfuhr Derungs auch mit dem Lied der «Sontga Margriata»: Aus dem unverändert übernommenen Volkslied entwickelte er mit modernen Stilmitteln und Techniken ein zeitgenössisches Gesamtwerk, das stellenweise an Strawinskys «Sacre du printemps» erinnert. «Das «Margaretha-Lied», diese Kostbarkeit, wird in eine kompositorisches Idiom unserer Zeit hineinverarbeitet», schrieb die *Bündner Zeitung* 1981 nach der Uraufführung der zweiten, konzertan-

243 G. A. Derungs: «Canzun dellas creatiras» für gem. Chor, 1966, Text: Consolaziun.

244 G. A. Derungs: «Pintga suitea da Nadal. Kleine Weihnachtsuite über rätoromanische Weihnachtslieder», op. 186a, für Bläserquartette, 2010.

245 G. A. Derungs: «Ina Passiun romontscha», op. 50, für Volk, gem. Chor, Männerchor, Solisten, Instrumente, 1972.

246 Siehe dazu Kapitel IV 2.1.1.

247 G. A. Derungs: «Sechs rätoromanische Volkslieder (aus dem Engadin)», op. 76a, für Klarinette und Streichorchester/Klarinette und Klavier (zweite Fassung), 1977 (1. I d'eira ün silip, 2. Fila, fila, 3. Buna saira, mattans, 4. Chantar, chantessa, 5. Mattans lain ir a chasa, 6. Da quai chi sa tratta).

248 G. A. Derungs: «Fünf Schweizer Volkslieder», op. 84a, für Singstimme und Streichorchester (1. Anneli, wo bisch geschter gsi?, 2. Schätzeli, was trurisch du?, 3. 's ploggelet Mandli, 4. Schönster Abendstärn, 5. Es het e Buur es Töchterli). Op. 84b und c sind Bearbeitungen von jeweils fünf Volksliedern aus der «Consolaziun» für Solostimmen, Soloinstrumente und Orchester (1982 beziehungsweise 1995).

249 G. A. Derungs: «Suita sursilvana», op. 76b. Sechs rätoromanische Volkslieder für Oboe, Fagott und Streichorchester, 1979.

250 www.gionantoniderungs, [16. 1. 2017].

ten Fassung (von 1978).²⁵¹ Die erste Fassung von 1973 (op. 51)²⁵² des ursprünglich szenischen Opernballetts für drei Solisten, Chor und grosses Orchester hatte Derungs aufgrund «unvorhersehbarer», aber nicht weiter explizierter «Schwierigkeiten»²⁵³ in eine konzertante Fassung für Soli, Chor und 11 Instrumentalisten umschreiben müssen.²⁵⁴ Für die «dramatische Anordnung»²⁵⁵ dieser zweiten Fassung gliederte der Dichter Gion Deplazes das Werk in die Teile «Werden», «Sein» und «Vergehen» und verfasste neue Texte für einen kommentierenden Chor.

Das «in Szene gesetzte Volkslied» der Sontga Margriata

Im Zentrum des Opernballetts «Sontga Margriata» steht die Legende der «Sontga Margriata», der heiligen Margarete, die als Zusenn verkleidet sieben Jahre auf einer Alp aushilft, vom Hirtenjungen aber als «zezna purschala» (jungfräuliche Zusennin) entlarvt wird und schliesslich die Alp über den Kunkelsspass (hinab ins Sarganserland) verlässt, woraufhin alles verdorrt und nichts mehr gedeiht. In diesem Kontext eines «vorchristlichen Fruchtbarkeitsmythos» aus Romanischbünden umschreibe der Begriff «heilig» darum eher eine «schauermächtige Kraft der Alpenfruchtbarkeit», erklärte der Bischof Christian Caminada 1961.²⁵⁶ Die Legende der heiligen Margaretha von Antiochien wurde im 9. Jahrhundert durch Abt Rabanus Maurus im «Martyrologium Romanum» niedergeschrieben und später versifiziert.²⁵⁷ Als eine der 14 Nothelfer war Margaretha im 14. Jahrhundert weitherum bekannt, so auch im Sarganserland, wo ihr der Mons Sanpans (St. Margarethenberg) und eine Kappelle gewidmet wurden.²⁵⁸ Um 1480 erschien die Legende auch im «Breviarium Curiense» als Lesung zwischen dem Psalmgesang.

Die Verchristlichung des Margaretaliedes erfolgte dabei durch die Hinzufügung der letzten beiden Verse, in denen die Glocken der Kirchen St. Georg und St. Gallus (Sarganserland) benannt werden.²⁵⁹ Eine exakte Datierung des Liedtextes ist allerdings schwierig: Die verschiedenen Fassungen aus dem Engadin und der Surselva lassen aber vermuten, dass die Urform des Liedes aus einer «Umschmelzung» von bekannten Sagenmotiven vor der Reformation im Rhein-

251 BZ, 11. 5. 1981.

252 G. A. Derungs: Sontga Margriata, op. 51, für gem. Chor, 3 Fl., 2 Ob., Engl.Hr., 2 Kl., Basskl., 2 Fg., Kontrafg., 4 Hr., 3 Trp., 3 Pos., Tb., Pk., Perk., Hf., Ssolo, Asolo, Str., 1973.

253 BZ, 6. 5. 1981.

254 G. A. Derungs: Sontga Margriata, op. 78, für S(T), A, B, gem. Chor, Fl., Ob. (Engl.Hr.), Kl., Fg., Hr., Perk., Str. (1978). UA 1981 Chur, EA 1981 Genf.

255 BZ, 6. 5. 1981. Gemäss Derungs ist es keine Dramatisierung, sondern eine Anordnung oder Aufstellung.

256 Caminada, Die verzauberten Täler, 1986 (1961), S. 245–300. Vgl. hier S. 271. Schon 1902 bemerkte Andrea Mohr zur ladinischen Margarethe-Sage: «Margarethe ersetzt eine antike Göttin, vielleicht Lucina» (Mohr, Litteratura ladina, 1902, S. 23).

257 Müller, Margaretha-Lied, 1962, S. 125–137.

258 www.pfaefers.ch, [3. 11. 2015].

259 «E cur ch'ella ei ida sut il zenn / de sogn Gieri e song Gagl / tuccavan ei d'ensem, / ch'ei dev'ò il battagl». («Sontga Margriata» op. 78, CPLP 1982).

31. Titelblatt des Programmhefts zur Uraufführung der «Sontga Margriata» (op. 78) von Gion Antoni Derungs, Chur 1981.



gebiet entstand und in Romanischbünden verbreitet wurde.²⁶⁰ Den Text sowie fünf Melodievarianten des Margaretaliedes publizierte dann Caspar Decurtins 1901 beziehungsweise 1902 in seiner «Chrestomathie».²⁶¹

1931 fand Hanns In der Gand im Auftrag des Schweizerischen Volksliedarchivs in Lumbrein (in der Val Lumnezia) eine Frau, die das Lied für eine Aufnahme vorsingen konnte.²⁶² In der Melodie des Liedes entdeckte Bischof Caminada eine offensichtliche Parallele zum liturgischen Rezitativ, bemerkte aber auch eine Umformung durch den «Volksmund».²⁶³ «Die Melodie ist so choralmäßig recitativ, dass sie sich leicht biegen lässt, ähnlich wie die volkstümlichen Vesperantiphonen, die im Bündner Land von jedem Sänger mit mehr oder weniger Geschick, dem

260 Vgl. A. Decurtins: Zur Entstehung des rätoromanischen St.-Margaretha-Liedes, in: SAV 58, 1962, S. 138–150.

261 Chrestomathie 2, 1901, S. 238 f. (Text), 3, S. 20 f. (Noten).

262 Vgl. Caminada, St.-Margaretha-Lied, 1937/38, S. 206 f.

263 Vgl. ders., S. 234 f. Iso Müller sieht im Hauptmotiv des Liedes auch eine Verwandtschaft zu lateinisch-deutschen Mischliedern, u. a. zu «In dulci jubilo». (Vgl. Müller, Margaretha-Lied, 1962, S. 135).

vorhandenen Text entsprechend angepasst werden können.»²⁶⁴ Wie im Passionsgesang der Karwoche wird das Lied deshalb von drei Personen vorgetragen: vom Erzähler, von der Sontga Margriata und dem «Paster petschen» (dem kleinen Hirtenknaben).

In Gion Antoni Derungs' Opernballett erscheint die Sontga Margriata im ersten Bild («Erwachen») und weckt die Natur, die Tiere und Menschen zu den Worten «Efeta»²⁶⁵ (Öffne dich). Ihr Hauptmotiv (aus der Initiums-Quarte) wird nach und nach geschichtet und geht über in einen fröhlich-ausgelassenen Tanz mit rhythmisch prägnanten Motiven. Doch der Chor singt prophezeiend: «Das Glück er ganz nur geniesse und er frage niemals warum!» Im zweiten Bild «Entdecken» beginnt, eingeleitet durch den Erzähler, das eigentliche Lied der Margriata. Englischhorn und Querflöte begleiten, kontrastieren und entwickeln instrumental den hitzigen Dialog zwischen Margriata und dem lebhaften «Paster petschen», der Margriata verraten will. Dabei verliert sich der spielerisch-fröhliche Charakter merklich, wird bittend und später drohend. Dazwischen kommentiert der Chor in einer Art rhythmisierter Rezitation das Geschehen und mahnt den Hirten, das Glück nicht herauszufordern. Nach sieben Drohungen wird der Hirt dann von Margriata in die Tiefe geschleudert. Das dritte Bild «Vergehen» beginnt schliesslich mit einem ausgelassenen Tanz, doch der Chor lässt nicht von seiner monotonen Warnung ab und Margriata nimmt bald Abschied, die Tänze ersterben allmählich wie die Natur. Am Ende resümiert der Chor zu rhythmischen Paukenschlägen diesen Lebenszyklus mit den Worten: «Öffne dich und wach auf, / erwache, lebe, / verdorre, erblasse: / Ein Werden, Sein und ein Vergehen» – und das Werk endet ohne instrumentales Nachspiel im Nichts.²⁶⁶

Die Uraufführung dieser zweiten Fassung am 10. Mai 1981 in Chur erhielt einen langanhaltenden, begeisterten Beifall: Mit einfachen Mitteln und Effekten jenseits von Alpen-Folklore sei eine «magische Sagenstimmung» beschworen worden und die «instrumentale Palette» sei dabei äusserst abwechslungsreich gewesen, schrieb der Rezensent der *Bündner Zeitung*. «Es herrschten allein Töne und Klänge.»²⁶⁷ Um das Lied der «Sontga Margriata» noch einem grösseren Kreis bekannt zu machen, produzierten Derungs und Sur Gieri Cadruvi 1982 im Rahmen ihrer Reihe CPLP eine Schallplatte mit den Interpreten dieser Uraufführung. Die Texte wurden hierfür auf Deutsch und Französisch übersetzt und durch ausführliche Kommentare von Cadruvi ergänzt. Des Weiteren wurde auf der Rückseite ein «mögliches Itinerarium der scheidenden Vegetationsgöttin» direkt auf eine topografische Karte des Taminatals gezeichnet.²⁶⁸ In seiner wissenschaftlichen Untersuchung zur «Sontga Margriata» erläuterte Manfred Lichtenthal an-

264 Caminada, St.-Margaretha-Lied, 1937/38, S. 231.

265 «Effata» (aramäisch hephatach) sagte Jesus gemäss Markusevangelium (7, 31–37) zu einem Taubstummen, der daraufhin wieder sprechen und hören konnte.

266 Vgl. «Sontga Margriata» op. 78, CPLP 1982.

267 Vgl. BZ, 11. 5. 1981.

268 Vgl. «Sontga Margriata» op. 78, CPLP 1982.

schliessend: «Das in Szene gesetzte Volkslied enthüllt Schimmer des Erahmens von der bislang verschlossen-verschollenen Wirklichkeit der Bündner Vorzeit». ²⁶⁹

Im Jahr 2003 verwendete Derungs einzelne Motive aus der «Sontga Margriata» für den zweiten Satz «mistico» seiner 8. Sinfonie mit dem Titel «Sein – Vergehen» (op. 158). In einem beigelegten Kommentar schrieb er dazu:

«Im alten rätoromanischen Lied der Sontga Margriata wird das Sein und das Vergehen besungen. Geheimnisvolle mystische Kräfte sind in allem Sein, in uns, in mir. Und ich fühle mich von ihnen getragen und behütet. In diesem zweiten Satz «mistico» habe ich auch Motive dieses Liedes eingeflochten.» ²⁷⁰

Der dritte Satz «festivo (quasi ritual)», in den Derungs auch Motive aus dem geistlichen Lied «Tei nies ver Diu» (Te Deum) aus der «Consolaziun» einfliessen liess, wurde zuletzt für den Komponisten zu einem «grosse[n] Ritual, ein[em] Gotteslob und Dank» ²⁷¹ dafür, dass auch er dem Zyklus «Sein und Vergehen» angehörte.

In dieses Bild von «Sein und Vergehen» passt schliesslich auch, dass die «Sontga Margriata» (op. 78) zu einer Art «Geburtstagsgeschenk» für Derungs wurde. Im Rahmen des Festivals «Menhir» in Falera (in der Surselva) fand zu seinem 70. Geburtstag im Jahr 2005 eine Aufführung mit Bündner Solisten ²⁷² und ukrainischen Instrumentalisten unter der Leitung von Simon Camartin statt. Und schliesslich war sie ebenso ein wesentlicher Bestandteil des Gedenkkonzertes zu Derungs' 80. Geburtstag im Jahr 2015, das dessen «starke Wurzeln in der Musikkultur seiner Heimat» ²⁷³ zeigen sollte und letztlich vom Publikum mit stehenden Ovationen verdankt sowie von der Presse als (des 2012 verstorbenen Komponisten) «würdiges» ²⁷⁴ Konzert bezeichnet wurde. ²⁷⁵

2.2 *Musica classica* zwischen Tradition und Moderne

War die Musikkultur Romanischbündens in Zeiten der Heimatbewegung noch von traditionellen Strukturen und einer klaren Funktion bestimmt, hielt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch hier «die Moderne» ²⁷⁶ langsam Einzug. Wie in der bündnerromanischen Literatur, ²⁷⁷ von deren Produktivität im lyrischen Bereich besonders die Chormusik wesentlich profitierte, wurde auch in der *musica*

269 Lichtenthal, La Canzun de Sontga Margriata, 1984, S. 181.

270 www.gionantoniderungs, [17. 1. 2016].

271 Ebd.

272 Stefania Huonder, Alvin Muoth, Christian Cantieni. (Vgl. LQ, 6. 9. 2005).

273 LQ, 8. 9. 2015.

274 BT, 8. 9. 2015.

275 Unter der Leitung von Clau Scherrer konzertierte die Kammerphilharmonie Graubünden, das Ensemble Cantus Firmus Surselva und den Solisten Ingrid Alexandre, Chasper C. Mani und Lena Kiepenheuer. Neben der «Sontga Margriata» erklang auch die «Suita sursilvana» op. 76b und das Werk für Sopran und Orchester «Desideri» op. 162.

276 Decurtins, Bündner Komponisten, 1985, S. 10.

277 Gion Deplazes spricht von einem «literarischen Umbruch in der pluralistischen Gesellschaft». (Vgl. Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 486–542).

classica – im Chorlied, in der Kantate, in der Oper – eine vorsichtige Öffnung hin zu neuen Formen sichtbar. Einige der kurz vor dem Krieg geborenen Komponisten versuchten nun, eine aktuellere Tonsprache zu finden und sich gleichzeitig mit den soziokulturellen Prämissen und Horizonten – und dazu gehörten nicht zuletzt die aufführungspraktischen (Un-)Möglichkeiten – zu arrangieren. Als Komponist in Romanischbünden müsse man deshalb «in einem gewissen Sinne konservativ» sein, meinte dazu Gion Antoni Derungs.²⁷⁸ Nur einzelne Komponisten lösten sich radikaler von musikalischen, literarischen und kulturellen Traditionen und komponierten auch ohne Auftrag. Allen Komponisten des 20. Jahrhunderts war aber gemein, dass sie in einem «Spannungsfeld von Moderne und Tradition»²⁷⁹ standen, welches die gesamte (Musik-)Kultur Romanischbündens prägte – und bis heute prägt.

2.2.1 Chorkomponisten und Chorlieder auf dem Weg in die Moderne

Gion Antoni Derungs und Gion Giusep Derungs sowie Benedetg Dolf bemühten sich schon früh um eine grössere Vielfalt in der Chorliteratur wie um innovative Chorlieder und machten mit musikalischen «Experimenten auf allen Ebenen»²⁸⁰ auf sich aufmerksamen. «Oft diskutierten wir auch, wie weit man hier dem «romanischen Geschmack» zu folgen habe, und ob im Interesse der Vielfalt auch andere Zugänge infrage kämen – auf die Gefahr hin, bei den Chören Irritationen auszulösen»,²⁸¹ erinnert sich Gion Giusep Derungs an die Gespräche mit seinem Lehrer Rudolf Moser, ein Reger-Schüler und Bach-Spezialist.²⁸² Zu diesem «romanischen Geschmack» gehöre, so Derungs, besonders die Vorliebe für Schönklang in Melodik und Harmonik, für Einfachheit in Struktur und Form, gewissermassen für das Lied im Volkston.²⁸³

Andere namhafte Komponisten der älteren Generation – später auch der jüngeren – arbeiteten gleichzeitig weiterhin mit traditionellen Formen und Stilen klassisch-(spät)romantischer Chormusik und «perfektionierten den Status quo».²⁸⁴ Sie führten fort, was gemäss Gion Antoni Derungs die Vokalmusik Romanischbündens auszeichnet: Eine einfache Tonsprache «ohne Schnörkel»,²⁸⁵ geprägt durch die bündnerromanische Sprache und ihren Duktus sowie die alpine Topografie.²⁸⁶ «Unser Chorgesang ist formal gesehen ein einfacher Gesang, im Rhythmus unkompliziert und im Tonmaterial primitiv (in einem guten Sinn)»,²⁸⁷

278 G. A. Derungs, 1986, zit. nach Rauch, *Il Cerchel magic*, 20. 10. 2011.

279 Vgl. den Titel des Beitrages von St. Thomas: «Zwischen Paris und Chur. Armon Cantienis Komponieren im Spannungsfeld von Moderne und Tradition», in: *BJ* 50, 2008, S. 148.

280 Hassler, Interview, 26. 11. 2015.

281 G. G. Derungs, zit. nach Thomas, *Gion Giusep Derungs*, 2012, S. 79.

282 Vgl. ebd., S. 82.

283 Vgl. ebd., S. 79.

284 Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

285 Derungs, Brief, 6. 3. 2012.

286 Vgl. G. A. Derungs, zit. nach Decurtins, Interview, 4. 11. 2015 und Venzin, Interview mit G.A. Derungs, 24. 4. 2011.

287 Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

32. Der Komponist und Pianist Armon Cantieni (1907–1962) an der Orgel.



meint auch Giusep Giuanin Decurtins. Nicht zu übersehen ist dabei eine Neigung zu romantisch-verklärender Natur-, Liebes- und Heimatlyrik; sie ist eine Konstante in der Chorliteratur Romanischbündens und findet sich in den Œuvres aller Chorkomponisten. Vor dem Hintergrund dieser musikimmanenten Gegebenheiten und dem Erwartungshorizont der Gesellschaft fand dennoch jeder Komponist seinen eigenen Zugang und Umgang mit dem Chorlied.

Armon Cantieni

Als ausgewanderter Engadiner, der nur in Jugendjahren in seiner Heimat (am Inn) gelebt hatte, sehnte sich der Komponist und Pianist Armon Cantieni (1907–1962) sein Leben lang ausgesprochen stark nach der «Engadiner Idylle» und dem Klang des «grünen» Inns, den er gern zu eigenen oder bestehenden Gedichten vertonte.²⁸⁸ «Dieser Kombination seines Schicksals verdanken wir Rätoromanen wahrscheinlich die intimen Lieder, die er uns geschenkt hat»,²⁸⁹ meinte der En-

²⁸⁸ «O En» op. 13 (gem. Chor), «A la riva da l'En» op. 83 (Suite für Klavier), «L'En» op. 106 im Liederbuch «Sper l'En» (1965) (gem. Chor). (Vgl. Cantieni, Werkverzeichnis, 1962/63).

²⁸⁹ Guidon, Prof. Armon Cantieni, 1963, S. 21.

gadiner Dichter Jon Guidon 1963. Nach seiner Ausbildung am Lehrerseminar in Chur erhielt Cantieni von 1926 bis 1927 Unterricht bei Alfred Cortot²⁹⁰ (Klavier) und Nadia Boulanger (Kontrapunkt/Harmonielehre) an der Ecole normale de Musique in Paris, daneben besuchte er privat den Klavierunterricht bei Ernst Lévy.²⁹¹ Obwohl die Eindrücke des Pariser Musiklebens und der Einflüsse französischer Musikpädagogen vorwiegend in Cantienis Instrumentalmusik greifbar werden, fliessen sie doch als lyrischer Ton auch in sein erstes Chorlied mit bündnerromanischem Text «Il clam da l'ura» (Der Ruf der Stunde/Uhr) op. 2 (1929) ein.²⁹² Ebenso zeugt das frühe Chorlied «La prümavair' as clama» (Der Frühling ruft euch) op. 4b von Cantienis Vorliebe für die romantische Natur- und Heimatlyrik.²⁹³

1937 wurde Armon Cantieni als Lehrer für Klavier und Orgel, Musiktheorie, Gesangsmethodik und Chorgesang an die Kantonsschule in Chur berufen. Hier konnte er eine rege Konzerttätigkeit entfalten und als Organist/Pianist sowie mit den Chören und dem Orchester der Kantonsschule eigene (auch grössere) Werke aufführen.²⁹⁴ Mit seinen zahlreichen Dorf- und Stadtchören²⁹⁵ präsentierte Cantieni seine Chorlieder regelmässig an den Gesangfesten: «Man sang in den Chören Cantienis mit sehr gepflegtem Chorklang, forcierte nie, man sang rein, rhythmisch klar, dynamisch überzeugend, schön. Man wählte gute, für die Chöre passende Lieder aus»,²⁹⁶ erinnerte sich Benedetg Dolf 1963. Als Mitherausgeber der Liederbücher für den Schul- und Chorgesang war Cantieni in den 1940er-Jahren auch die Möglichkeit gegeben, manche seiner eigenen Chorlieder (für gemischten Chor) zu publizieren.²⁹⁷

290 Alfred Cortot (1877–1962) war ein herausragender französischer Pianist und Pädagoge. Seine «Principes Rationnels de la Technique Pianistique» (Paris 1928) gehörten zur grundlegenden Literatur des Klavierunterrichts. Darüber hinaus hatte er bedeutende Editionen des klassischen Repertoires zum Gebrauch mit Kommentaren eingerichtet («Editions de travail»). (Vgl. auch Roger Nichols: Alfred Cortot (1877–1962), in: *The Musical Times*, 123/1677, 1982, S. 762 f.).

291 Vgl. Thomas, Armon Cantieni, 2008, S. 148 f.

292 Das Gedicht von Artur Caflisch vertonte Cantieni 1929 auch als Sololied für Sopran und Klavier. (Vgl. Cantieni, Werkverzeichnis, 1994).

293 Nach dem Gedicht des Engadiner Lyrikers, Publizisten und Bank-/Versicherungsfachmanns Gian Fadri Caderas. Vgl. auch die deutsche Fassung «Maienschein» op. 4a.

294 1946 wurde sein 146. Psalm für Chor und Orchester op. 50 mit dem gemischten Chor der Kantonsschule aufgeführt. (Vgl. Andrea Cantieni, Chur, 25. 9. 2007, in: «Armon Cantieni», *Art musical*, 18. 11. 2011). 1956 führte er mit den Kantonsschulchören das «Deutsche Requiem» von Johannes Brahms auf.

295 U. a. Gemischter Chor Felsberg, Frauenchor Buchs, Männerchor Buchs, Frauenchor Rezia Chur, Männerchor Flügelrad Chur und Gemischter Chor Landquart.

296 Dolf, Prof. Armon Cantieni, 1963, S. 157.

297 Schullieder u. a. im kantonalen Schulgesangbuch der Surselva «Grischun. Il giuven cantadur» 1–2 (1942) und im Weihnachtsliederbuch für Kinder «Dun da Nadal» (1933/1960). Cantieni schrieb auch das heute noch gebräuchliche Churer Schulschlusslied für alle Primarschulen «Zum Schulschluss» (1945) zu einem Text von M. Schmid. Chorlieder u. a. in den Sammlungen «Surselva V» (1932), «Guardia Grischuna» (1948), «La Filomela» (1944) und «Laudinella» (1948). (Vgl. Andrea Cantieni, *Opusverzeichnis*, Chur 1962/63).

Armon Cantienis Œuvre²⁹⁸ umfasst 153 Werke mit vorwiegend kleineren Formen der Vokal- und Tastenmusik, darunter auch kunstvoll gesetzte Chorlieder mit deutsch- und bündnerromanischsprachigen Texten. Zwei stilistische Tendenzen werden hier deutlich: Während die Vokalmusik auf die klassisch-(spät)romantische Tonsprache zurückgreift, sind die Instrumentalwerke (so die Klaviersuite «A la riva da l'En», op. 83) unter dem Eindruck des Pariser Aufenthalts komplexer und stilistisch reifer.²⁹⁹ Solche Einflüsse von Impressionismus oder Neoklassizismus sind in den Chorliedern, die deutlich und nachdrücklich die klassisch-romantische, manchmal spätromantische Tonsprache des 19. Jahrhunderts sprechen, nicht zu finden.³⁰⁰ Auch der Komponist Benedetg Dolf meinte dazu:

«Es ist zu sagen, dass Cantieni [...] zu typisch moderner Auffassung der Harmonik, des Rhythmus, der Polyphonie, der neuen Linearität wenig Beziehung hatte. Dies zeigt sich in seiner Kompositionsweise, in der Art, wie er seine Melodiezüge, seine Stimmen gestaltet. Dies zeigt sich auch dort, wo er zu kontrapunktischen Formen greift, die er im Sinne der klassisch-romantischen Tradition gestaltet.»³⁰¹

Den Wandel in der Chorkultur nach dem Zweiten Weltkrieg und die «moderne Auffassung»³⁰² von Chormusik spürte Cantieni nicht zuletzt bei der Suche nach neuen Gedichten für seine letzten Chorlieder, und dies, obwohl die bündnerromanische Lyrik bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein von der «alten Kantilene» eines «Bergvolkes» durchdrungen war, welche die Schönheit der Natur, die Heimatliebe und das Bauernleben besang.³⁰³ Solche Gedichte (von zeitgenössischen Poeten³⁰⁴) verwendete Cantieni für seine «Quindesch chanzuns per chor masdà»³⁰⁵ (1952), während seine letzten zehn Chorlieder³⁰⁶ von 1960/1961 auf eigene Texte entstanden. Sie geben Einblick in Cantienis tiefe Liebe für die Muttersprache und die Sehnsucht nach der alpinen Landschaft des Heimattals Engadin mit dem singenden, «grünen» Inn.³⁰⁷ «Deswegen musste er seinen Gefühlen in der Muttersprache Ausdruck geben»,³⁰⁸ schreibt Nuot Vonmoos, Cantienis Weggefährte. Gleichzeitig knüpfen Cantienis Gedichte aber auch an bestehende

298 Vgl. Cantieni, Opusverzeichnis, 1962/63 und Werkverzeichnis 1994.

299 Vgl. Thomas, Armon Cantieni, 2008, S. 148–153. Zur Klaviersuite schreibt St. Thomas: «Ein der Funktionsharmonik der klassisch-romantischen Epoche über weite Strecken entthobenes Farbenspiel beweist, dass ihm auch dieser Stilbereich zu Gebote stand, aber ebenso, dass er ihn durchaus für geeignet hielt, Eindrücke aus dem Engadin zu vermitteln.» (S. 152)

300 Ebd., S. 150.

301 Dolf, Prof. Armon Cantieni, 1963, S. 157.

302 Vgl. Arquint, Geburtstag, 2008, S. 145.

303 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 610.

304 U. a. Jon Guidon (1892–1966), Gian G. Cloetta (1874–1965), Tista Murik (1915–1992), Cristofel Bardola (1867–1935) und Victor Stuppan (1907–2002).

305 Cantieni, Quindesch chanzuns, 1952.

306 «Zehn Lieder für gemischten Chor von Armon Cantieni», 1960–1961, Manuskript. (Vgl. Cantieni, Opusverzeichnis, Chur 1962/63).

307 Vgl. zur Metapher des «grünen Inn» in der Lyrik auch die Gedichte von Andrea Bezzola: «Adieu a l'Engiadina» und Chasper Pult: «Idill engiadinais».

308 Vonmoos, in: Cantieni, Sper l'En, 1977.

6

1. L'En

Andante espressivo

Armon Cantieni

mf 1. Ta me-lo - di - - a tant pro-fuon-da, o En, sta-
f 2. A-ban-du-nâ vainsî da la sfe - ra suldüm'e
p 3. O me-lo - di - - a pre-di - let - ta, in chü-na

su - na tras la val, in ma cha - set - ta our' in
 frai as dan il man, ma sco cri - stals da l'a - sprâ
 pro meis prüm cri - dar, m'has dat cuf - fort sco ma mam -

Spuon - da so - len re - sun' il cling sa - -
 ter - - ra tas won - das glü - schan di ed
 met - - ta: „Dâ'm teis ma - nins, eu vögl chan -

cral. f In En-gia-din' es la fun-ta-na, pròl Piz Lon-an. *f* U-ni sco per-las in cha-dai-na ils lajs splen-tar. *mf* La me-lo-di-a tant pro-fuonda etern stra-

ghin quel quaid la-jet, sün lun-ga vi-a na in-du-ran mü-ra-vglius e cu-ra l'a-ua plü ru su-na tras la val, eir cur'in stü-va our'in

rit.
va-na la me-lo-di-a Dieu cre-et.
stai-na, o En, tejs chant es gran-di-us.
Spuon-da am cuer-na lam il nair sin-dal.
Armon Cantieni

Texttraditionen, an Heimweh- und Auswanderergedichte mit den beliebten Metaphern zur geliebten und verklärten Heimat(sprache) an.³⁰⁹

Das Strophenlied für gemischten Chor «L'En» (ca. 1960), das posthum von der Lia Rumantscha in der Liedersammlung «Sper l'En» (1965) publiziert wurde, ist ein Beispiel für diese bei Cantieni ausgeprägte, ja essenzielle Verbindung von klassisch-romantischem Kompositionsstil und romantisch-verklärender Heimat- und Naturlyrik. Seiner Verehrung für den Fluss, für dessen Klang und Bedeutung («Ta melodia tant profuonda, o En, (etern) strasuna tras la val»)³¹⁰ gibt Cantieni in tonmalerischen Wellenmotiven Ausdruck, die dem Chorlied insgesamt einen fließenden, weichen Charakter geben. Trotz einer anspruchsvollen Melodieführung und vereinzelter chromatischen Durchgängen bewahrt das Lied einen volkstümlich-schlichten Ton, einen «tun popular»,³¹¹ der «von Herzen kommt und zu Herzen geht».³¹²

Pragmatisch war die Wahl einer solchen Ton- und Textsprache indes nicht, denn Cantienis Chorlieder trennten (und trennen noch heute) aufgrund ihrer musikalischen und technischen Anforderungen innerhalb der bündnerromanischen Chorkultur durchaus «die Spreu vom Weizen».³¹³ Im kollektiven Bewusstsein ist und bleibt Cantieni dennoch der Komponist jener romantisch-volkstümlichen Chorlieder,³¹⁴ die dem von Romantik und Nationalismus geprägten Lebensgefühl der Weltkriegs-Generationen einen künstlerischen Ausdruck geben.³¹⁵

Gion Antoni Derungs

Den traditionell-volkstümlichen, klassisch-romantischen Chorliedern diame- tral gegenüber stehen die innovativen Chorlieder des Komponisten Gion Antoni Derungs, obschon auch er sich um eine «den Bedingungen der Aufführung angepasste Schreibweise»³¹⁶ bemühte. Die meist auf Auftrag entstandenen «kleinen Kompositionen» für Dorf- und Talchöre waren bewusst auf die «spezifischen, oft bescheidenen Verhältnisse[n] vor Ort» zugeschnitten. «Das Berücksichtigen gegebener Rahmenbedingungen – auf einer technischen, aber auch auf einer geis- tigen Ebene – betrachte ich nicht als künstlerischen Kompromiss, sondern das entspringt meiner Lebenshaltung»,³¹⁷ erklärt Derungs. Innerhalb des breitgefä-

309 Im Diskurs der Spracherhaltungs- und Heimatbewegung wird der Inn als Metapher für das Fortbestehen der Engadiner Sprache und Kultur und für die Heimatliebe der Engadiner (Auswanderer) betrachtet. (Vgl. dazu Coray, Sprachmythen, 2008, S. 281 und besonders 292–294.)

310 «Deine so tiefgründige Melodie, oh Inn, ertönt (auf ewig) durch das Tal». (in: Cantieni, Sper l'En, 1977, S. 6 f.).

311 Guidon, Prof. Armon Cantieni, 1963, S. 23, B. Cathomas, in: «Armon Cantieni», Artg musical, 18. 11. 2011 und Arquint, Geburtstag, 2008, S. 145.

312 N. Vonmoos, in: Cantieni, Sper l'En, 1977.

313 Vgl. Thomas, Armon Cantieni, 2008, S. 151.

314 U. a. «Il clam da l'ura», «Il cumün in silenzi», «Mai», «Prümavaira». (Vgl. Guidon, Prof. Armon Cantieni, 1963, S. 23).

315 Vgl. B. Cathomas, in: «Armon Cantieni», Artg musical, 18. 11. 2011.

316 Thomas, Gion Antoni Derungs, MGG, 2001, Sp. 848 f.

317 Derungs, zit. nach Thomas, Gion Antoni Derungs, 2011, S. 86 f.

cherten Œuvres³¹⁸ des Komponisten und Musikpädagogen Derungs, der sich selbst als «Freund der Stimme»³¹⁹ bezeichnete, nehmen die Werke für gemischten Chor einen gewichtigen Teil ein.³²⁰ Für die dominierende Chorkultur in Romanischbünden³²¹ schuf er ab den 1950er-Jahren einfache bis schwierigere Chorlieder und Volksliedbearbeitungen, die auf jeder musikalischen Ebene, auch in der einfachsten Form, in der schlichsten Melodie oder Harmonik, seinen Personalstil erkennen lassen. Daneben komponierte und bearbeitete er für sich und sein Quartet (dubel) grischun Lieder in einem «sehr progressiven Stil»,³²² die jedoch, wie viele seiner Chorlieder, meist nicht verlegt wurden. Im Vergleich mit den Instrumental- und den übrigen Vokalwerken, in denen Einflüsse und Anregungen aus zeitgenössischen Strömungen und Stilen deutlich werden, muss diese «Gebrauchsmusik» für Chöre daher unter anderen Vorzeichen betrachtet werden.

Unter dem Pseudonym «Simon Prau»³²³ komponierte Gion Antoni Derungs schon in den frühen 1950er-Jahren zahlreiche Chorlieder, von denen er aber während und nach dem Studium «unglücklicherweise», so sein nachträgliches Verdikt, einige wieder vernichtete.³²⁴ Unter den Verbliebenen befindet sich das durchkomponierte Chorlied «Sut steilas» (Unter Sternen) aus dem Jahr 1959. Viele Jahre stiess es aus unterschiedlichen Gründen bei keinem Dirigenten auf Interesse, heute zählt es aber dank zweier Referenzinterpretationen (1991/2002)³²⁵ und der darauffolgenden Aufnahme in das Liedrepertoire diverser (Schweizer) Chöre zu den beliebtesten Chorliedern von Derungs und der gesamten Chorliteratur Romanischbündens. Auch der Dichter von «Sut steilas», Gion Deplazes (1918–2015), gehört mit seinen zahlreichen vertonten Gedichten zu den bekannten und beliebten Autoren Romanischbündens.³²⁶ Er wurde von der modernen europäischen Lyrik beeinflusst, blieb inhaltlich jedoch weitestgehend der romantischen Liebes- und Naturlyrik verbunden.³²⁷ «Mit dem Bild der Natur kann man alles

318 Vgl. die Werkverzeichnisse von Th. Järman und G. A. Derungs. (<http://gionantoniderungs.ch/de/werke/>).

319 Derungs, Brief, 6. 3. 2012.

320 Gemäss Werkverzeichnis von Th. Järman sind es 135 Werke für gem. Chor a cappella, 99 Werke für Chor (auch einstimmig = Gemeinde) mit Begleitung von Tasteninstrumenten (auch ad lib.) und 44 Werke für Chor (auch einstimmig = Gemeinde) mit Begleitung von Instrumenten und/oder zusätzlichen Stimmen.

321 «Bei uns Rätoromanen trugen bis in die letzten Jahre hinein der Männerchor und der gemischte Chor einen grossen Teil der Gesangskultur. Unsere Gesangskultur war und ist heute noch sehr uniform.» (G. A. Derungs, in: Decurtins, Gion Antoni Derungs, 1995, S. 25).

322 G. A. Derungs, zit. nach Venzin, Interview mit G. A. Derungs, 30. 9. 2009.

323 Decurtins, G. A. Derungs, in memoriam (part 1), 9. 9. 2012.

324 Vgl. Järman, Ordnung im Kaleidoskop, 2015, S. 436. Für die verbliebenen Lieder siehe WV von Th. Järman und G. A. Derungs. (<http://gionantoniderungs.ch/de/werke/>).

325 Vokalensemble Schams-Heinzenberg-Domleschg: «Me anc en pintg mumaint», CD, Brambus Records, Chur 1991 und Cantus Firmus Surselva: «Sut steilas», CD, Romania, Laax 2002. Vgl. auch «Top Chors», vol. 1, 2006 und www.chorliteratur.ch.

326 Vgl. zu G. Deplazes' literarischem Oeuvre Bezzola, Litteratura, 1979, S. 571–578, 672–674. Seine Dissertation verfasste G. Deplazes zum Thema: Die Identität der Bündnerromanen in ihrer Literatur. (Publ. 1991).

327 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 672.

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

egls ed en-vi-dan pus-peï 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 sen-za pa-tar-la se-miein *p* dal-la ven-ti-ra ve-gnen-ta.

© Schott Music GmbH & Co. KG
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

dolce

13

p Crod' i - na stei - la bu - fatg en la stgi - ra - glia en - dri - da:

15

rit.

Us - sa gia - vi - scha gl'ei matg. Us - sa gia - vi - scha gl'ei matg.

ca. 1' 30"

Unter Sternen

Sterne über Sterne funkeln und entfachen das erloschene Licht.
 Wortlos geben wir Hand in Hand durch die schlafende Natur und träumen vom nahen Glück.
 Ein Stern fällt ins Dunkle - wünsche nun, es ist Mai!

malen und sagen»,³²⁸ so Deplazes. Im Gedicht «Sut steilas» sind es die (fallenden) Sterne, die den Liebenden in der nächtlich-idyllischen Atmosphäre einen Wunsch für das zukünftige Glück erfüllen mögen.

Diese Atmosphäre fing der damals 24-jährige Derungs mit einer schlichten Melodie über einem akkordisch-homophonen Satz ein, der jedoch bei näherer Betrachtung überraschende Wendungen zeigt. Schon nach den ersten *unisono*-Klängen spielt Derungs mit Dur- und Mollwendungen und Septakkorden, während im zweiten Teil mit akkordischen Parallelverschiebungen über Orgeltönen, Vorhalten und chromatischen Durchgängen die nächtliche Ruhe unter den Sternen und das Geheimnis des Liebesglücks eingefangen werden. Hier fällt auch ein Stern in die «angefachte Dunkelheit», in eine Mollterz-Stimmung, die mit einem plagalen Schluss endet. Die Kritik an einem «Volksliedton»,³²⁹ aufgrund dessen Derungs als Traditionalist kritisiert wurde, lässt sich hier also nur teilweise erhärten, obschon

³²⁸ «En memoria da Gion Deplazes 1918–2015», Noss chors, RTR, [25. 11. 2016].

³²⁹ Carsten Michels, SO, 6. 9. 2015.

der 6/8-Takt und die volksliedhaft-schlichte Melodik dazu Anlass geben könnten. Vierzig Jahre später bearbeitete Derungs in seinen «Chanzuns d'amur» op. 148 (1999) «sechs rätoromanische Volkslieder und ein eigenes über Freud und Leid» für Sopran, Bariton und Kammerorchester – und brachte damit «Sut steilas» auf eine musikalisch diskursive Ebene mit «wirklichen» Volksliedern.³³⁰

Beginnend mit der Bearbeitung von sechs Volksliedern aus der Surselva (1969) schuf Derungs dann in den 1970er-Jahren – insbesondere 1974–1976 – eine Vielzahl (weltlicher und geistlicher) Lieder und Sätze für gemischten Chor (o. O.).³³¹ Beachtenswert sind die 1976 entstandenen fünf Lieder³³² zu Gedichten des Engadiners Andri Peer (1946–1985), einer der bedeutendsten Lyriker der Neuzeit und «revolutionäre[r] Erneuerer»³³³ der bündnerromanischen Lyrik.³³⁴ Er habe mit einer im Geist der alten Bauern- und Schriftsprache erneuerten literarischen Sprache die bündnerromanische Lyrik in den europäischen Strom der futuristischen, surrealistischen und hermetischen Lyrik einschleusen wollen, schreibt Rudolf Bezzola.³³⁵ Sein Können in der freien Form des modernen Gedichtes zeigt Peer auch in den Gedichten «Aurora» und «Prümavaira dindetta» (Plötzlicher Frühling),³³⁶ in denen er in Metaphern die «innere Unruhe des heutigen Menschen» verbalisiert.³³⁷ Diese innere Unruhe vertont Derungs mit langen Melodiebögen und reduzierten harmonischen Bewegungen, gibt den variierten und durchkomponierten Strophenliedern damit eine scheinbare Ruhe und nutzt zugleich die Metaphern zur Motivgestaltung. Im zweiteiligen «Aurora» ist das lyrische Hauptmotiv also rhythmisch von den ersten Worten «ultimas stailas» (letzte Sterne) geprägt, während der neuntaktige Hauptteil variiert wiederholt wird. Mit geringfügigen Anpassungen giesst Derungs so die freie Form der Gedichte in einigermaßen regelmässige Satzstrukturen.

Ein auffallendes Wort-Ton-Verhältnis herrscht auch in der Vertonung von Peers Gedicht «Da candergì» (Talabwärts): Die Enge, welche das lyrische Ich auf der (Heim-)Reise im Zug gefangen hält, prägt auch Melodik und Harmonik, während Tempo und Rhythmik die Geräusche der nahen Fabrik erklingen lassen. Im mittleren Abschnitt gibt die Melodie eine Ahnung der Sehnsucht nach einer

330 Die Volkslieder «Stai si, o ti biala», «Eau sun üna giuvnetta», «Encarschadetgna», «Star se legher», «Bella di'm cu l'ais passeda», «Avant pudaiv' ir» (Vgl. Top Classic 3/4, 2010).

331 Vgl. das Werkverzeichnis von Th. Järmann, 2015, S. 25–27. Die vergleichsweise wenigen Chorwerke mit Opuszahl entstanden in regelmässigen Abständen zwischen 1970 und 2005. (Vgl. ebd., S. 15).

332 Die Chorlieder «Aurora», «Chanzun ferma», «Da candergì», «Mal d'amur», «Prümavaira dindetta». (Vgl. Berther/Gartmann, Bibliografia, 1986, S. 80–82).

333 Bezzola, Litteratura, 1979, S. 677.

334 Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 464. Auch der US-amerikanische Komponist und Pianist Warren Thew (1927–1984) schuf 1983 für den Coro masdà Sent mehrere Chorlieder zu Gedichten von Andri Peer (vgl. Spezialsammlungen der ZB); der Schweizer Komponist Paul Huber setzte 1972 Peers Gedicht «Stradun» für gemischten Chor (vgl. www.paul-huber.ch).

335 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 678.

336 In der Sammlung «Clerais» (1963), in: ASR 76, 1963.

337 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 689.

heimatlichen Idylle und gleichzeitig, dazu kontrastierend, stellen die übrigen Stimmen eine sozioökonomische Realität der Moderne, eine Fabrik, dar. Der Schluss, der das anfängliche Motiv wiederholt und dann im *pianissimo* abbrechen lässt, rückt so das vorgestellte, heimatliche Idyll in noch weitere Ferne.³³⁸ Das Gedicht «Mal d’amur» (Liebesschmerz) zeigt schliesslich den üblicherweise metaphorisch beladenen «lieben Inn» mit den «grünen Wellen» als konkrete Ansprechperson für ein von Liebesschmerz geplagtes Ich. Den «alten Stil»³³⁹ des Gedichtes betont Derungs dabei mit einem schlichten, volkstümlichen Strophenlied in F-Dur, das die zentralen Momente des Heimwehs und des Liebesschmerzes hervorhebt.

«Gion Antoni Derungs hat auf allen Ebenen experimentiert, aufmerksam gemacht und die Ohren geöffnet»,³⁴⁰ sagt heute Luzius Hassler, der in den 1980er-Jahren «Sut steilas» und weitere Lieder von Derungs uraufführte und sie damit, teilweise erst viele Jahrzehnte nach ihrer Entstehung, in die Chorkultur Romanischbündens einführte. Er sei wohl auch der einzige Komponist Romanischbündens gewesen, der im Bereich des traditionsreichen Chorliedes wirklich Neues komponiert habe. Das instrumentale Œuvre miteinbeziehend, meint auch Clau Scherrer: «Gion Antoni Derungs hat die Rätoromanen in die kompositorische Moderne geführt.»³⁴¹

Benedetg Dolf

Ein weiterer Komponist Romanischbündens, der sich um eine Erweiterung des traditionellen Chorliedsatzes bemühte, seine Werke jedoch erst spät der Öffentlichkeit übergab und eine Mehrheit des Œuvres nicht publizieren liess, war Benedetg (Benedikt) Dolf (1918–1985), der Sohn des angesehenen Volksliedsammlers, Chordirigenten und Komponisten Tumasch Dolf aus dem Schamsertal. Bis Benedetg Dolf 1948 für die Fortsetzung seines Musikstudiums nach Zürich zog, hatte er dort schon ein Theologiestudium absolviert und in der Surselva als Pfarrer sowie als Sprachlehrer gearbeitet. Die Arbeit an der Neuausgabe des Kirchengesangbuches für die Protestanten der Surselva liess in ihm aber den Wunsch reifen, Musiker zu werden.³⁴² Nach dem Diplom für Musiktheorie 1942 studierte er bis 1952 Klavier, Komposition und Schulgesang bei Paul Müller-Zürich, besuchte Vorlesungen von Paul Hindemith und wurde 1957, nach dem Konzertdiplom, als ordentlicher Klavier- und Orgellehrer am Lehrerseminar in Chur eingestellt.

Ungefähr 900 Werke für ganz verschiedene Besetzungen schuf Benedetg Dolf bis zu seinem Tod, davon über 400 Lieder für Chöre und manche für Sologesang. Bearbeitungen von Volksliedern für Chor, Soli und Instrumente schrieb Dolf dabei

338 Die Gedichtsammlung «Da cler bel di» (in: ASR 82, 1969), woraus dieses Gedicht stammt, kennzeichne insgesamt eine grössere «Ruhe und Heiterkeit» und ein natürlicher, direkter Stil ohne metaphorischen Überfluss, so Rudolf Bezzola. (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 692).

339 G. A. Derungs: «Mal d’amur. Chanzun in stil vegl», 1976.

340 Hassler, Interview, 26. 11. 2015.

341 C. Scherrer, zit. nach Höneisen, Gion Antoni Derungs, 2015, S. 58.

342 Vgl. Michael, Benedetg Dolf-Briner, 1986, S. 151 f.

über all die Jahre seiner Kompositionstätigkeit.³⁴³ «Benedikt Dolfs Musik ist geprägt von einem unerhörten Reichtum und einer imensen [sic] Vielfalt»,³⁴⁴ schreibt Luzius Hassler, der mit Benedetg Dolf manche Jahre zusammenarbeitete und zu den profunden Kennern seiner Musik gehört. Viele seiner Chorlieder seien für ganz bestimmte (Laien-)Chöre aus der Sur- und Sutselva entstanden und deshalb auf die Prämissen der dortigen Chorkultur zugeschnitten.³⁴⁵ «Er wusste schon, was diesen Chören zusagt, was sie leisten wollen.»³⁴⁶ Diese Lieder sprechen aber auch von der tiefen Verbundenheit des Komponisten mit der Muttersprache, der Heimat und dem bäuerlichen Leben, was gerade im Wort-Ton-Verhältnis vieler Lieder erkennbar wird: Die Musik dient durchwegs der Textinterpretation, sie ist bildhaft und sprechend.³⁴⁷

Dennoch ist Benedetg Dolfs Tonsprache vielseitiger und vielschichtiger als etwa diejenige seines Vaters Tumasch Dolf, der sich ebenfalls lange Jahre mit den Volkstraditionen und dem Liedgut der Val Schons (musikalisch und wissenschaftlich) auseinandersetzte. Bei Benedetg Dolf wird der soziomusikalische Einfluss der Singbewegung und der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung sowie, auf kompositorischer Ebene, derjenige der neoklassizistischen Chormusik deutlich. Allen Chorliedern gemein ist daher ein kunstvoll-schlichter, transparenter, aber dadurch anspruchsvoller Satz. Benedetg Dolf habe besonders die Schwere der (Männer-)Chöre aus der Surselva nicht gemocht, erinnert sich Luzius Hassler, er habe das Luzide und Leichte vorgezogen.³⁴⁸ Schon 1959 hatte Alfons Maissen seine «Gedanken» zu Benedetg Dolfs – damals neuartiger – Tonsprache und musikalischem Schaffen im *Calender Romontsch* formuliert:

«In seinen Kompositionen, instrumentalen und vokalen, findet der versierte Berufsmusiker neue und manchmal kühne Töne. Seine Lieder geben unseren Chören mitunter zu denken. Unter den bündnerromanischen Komponisten ist er wohl der modernste. Ein Schritt weiter auf diesem Weg schadet nicht, im Gegenteil!»³⁴⁹

Maissen grenzte hier also den Komponisten Benedetg Dolf bewusst von den bisherigen Lehrer-Komponisten ab, die mit mittelmässigen, aber doch ausreichenden Kenntnissen und Fähigkeiten zu «musikalischen Fahnenträgern» geworden waren.³⁵⁰ Von Dolf erhoffte sich Maissen besonders für den volkstümlichen Gesang noch viele wertvolle Kompositionen. In jener Zeit lagen in den Liederbüchern

343 1957/67 für Bariton und Klavier, 1965 für gemischten Chor «Il sot cun la mort. Volks-Lieder und -Tänze aus dem Engadin», bearbeitet für die «Saira grischuna» an der Expo 1964, und 1977 für Orgel. (Vgl. Berther/Gartmann, Bibliografia, 1986, S. 87).

344 L. Hassler, zit nach Michael, Benedetg Dolf-Briner, 1986, S. 151.

345 Hassler, Benedetg Dolf, 1992, S. 13.

346 Hassler, Interview, 26. 11. 2015.

347 Vgl. L. Hassler, zit nach Michael, Benedetg Dolf-Briner, 1986, S. 151 und LQ, 29. 11. 2016.

348 Hassler, Interview, 26. 11. 2015.

349 Maissen, Historia, 1998, S. 144.

350 Ebd.

«Laudinella» (1948) und «Guardia Grischuna» insgesamt acht «moderne» Chorlieder für gemischten Chor von Benedetg Dolf publiziert vor.³⁵¹

Schon während seines Studiums in Zürich schuf er eine Vielzahl weltliche Lieder für gemischten Chor a cappella und mit Instrumentalbegleitung auf deutsch- und bündnerromanischsprachige Texte naturbildhaft-idyllisierenden und patriotischen Charakters, darunter die «47 canzuns per chor mischedau» (1943/48), aber auch geistliche Chorlieder zu Texten von Johann Caspar Bachofen, Johannes Schmidlin, Gian Battista Frizzoni oder zu Texten aus der «Consolaziun».³⁵² 1977 komponierte er eine Serie von Liedern zu Gedichten des Churer Pädagogen Martin Schmid (1889–1971), der die «rätische Bergwelt»³⁵³ besang, sowie von Giatgen und Leza Uffer³⁵⁴ aus dem Oberhalbstein, die der Volkspoesie eng verbunden waren.

Eine grosse Anzahl Lieder schrieb Benedetg Dolf auf Gedichte von Gian Fontana (1897–1935), der schon Freund und Inspirationsquelle von Tumasch Dolf gewesen war. «Fontana findet in seinen Liedern den Volkston, den einfachen, klaren und wahren Ton, der unsterblich ist», so Tumasch Dolf 1937.³⁵⁵ In zahlreichen Gedichten beschrieb Fontana, inspiriert von der alpinen Natur, den Weg seiner Seele aus der erdgebundenen Enge in die befreiende Höhe (der Berge und des Sternenhimmels) hin zu Gott,³⁵⁶ so auch in seinem ersten Gedicht «La steila» (1919)³⁵⁷ und im Gedicht «Neiva, mo neiva» (1931).³⁵⁸ 1943 vertonte der tiefgläubige Benedetg Dolf dieses letztgenannte Gedicht als einfaches Strophenlied für gemischten Chor. Nur äusserlich scheint dieses Chorlied aber einem Volkston nachempfunden, denn schon nach der ersten zweitaktigen Phrase in F-Dur folgt eine viertaktige Modulation in die Subdominantenparallele, die mit harmonisch, rhythmisch und chromatisch überraschenden Wendungen das Bild des «warmen Schnees», der «die Traurigkeit bedeckt», beinahe madrigalesk einfängt. In der zweitaktigen Schlussphase steigt die Melodie schliesslich in engen (harmonischen und melodischen) Schritten zur Schlusskadenz – wie der Schnee zur Erde – herab. Im selben Jahr vertonte Benedetg Dolf auch Fontanas Beschreibung eines idyllischen Bergfrühlingsabends, «Sera primavauna», als einfaches Strophenlied für gemischten Chor. Auch dieses ist von einer durch alle Stimmen gehenden Linie,

351 «Vers prümavaira», «I vain saira», «Dorma», «La naivetta», La damaun», «La sera» in: «Laudinella», 1948, S. 120, 177–182, 195–197. «Malgiaretta» und «Tinetta», in: «Guardia Grischuna», 1948, S. 314–316.

352 Siehe dazu Kapitel I 2.1.2 und 2.1.3.

353 Georg Thürer: Der Bündner Poet und Schriftsteller Martin Schmid, in: BS 23/6, 1963–64, S. 205.

354 Der Romanist, Dichter und Sammler von Volksmärchen Leza Uffer (1912–1982) schuf die überregionale Schriftsprache «Interrumantsch». (Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 667 f.) Siehe dazu Kapitel IV 1.2.2.

355 Dolf, Gian Fontana, 1937, S. 22.

356 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 658 f.

357 Vgl. ebd.

358 Gian Fontana: Poesias, Chur 1931, S. 77.

einem stetigen Fluss in der Melodie- und Harmonieführung gezeichnet, weist aber ansonsten – ganz im Sinne des Gedichtes – keine innovativen Wendungen auf.

Die letzten zehn Jahre seines Lebens setzte sich Benedetg Dolf, gezeichnet von seiner Krebskrankheit, vertieft mit der Sprache und Kultur seines Heimatlandes auseinander und suchte für seine Lieder neue Texte im einheimischen Idiom Sutsilvan. Dabei schuf und bearbeitete er eine Vielzahl meist dreistimmiger Lieder für Schüler und Schülerchöre zu Texten bündnerromanischer Dichter.³⁵⁹ «Einfach, aber gehaltvoll. In der Stimmführung ausgezeichnet und sehr klangvoll», charakterisiert Hassler diese Lieder. Womöglich habe er damit ein pädagogisches Werk für die schwindende Sprache der Sutselva hinterlassen wollen.³⁶⁰

Naturstimmungen bei Gion Duno Simeon, Gion Balzer Casanova und Carli Scherrer

Zu den beliebtesten Chorliedern³⁶¹ aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehörten, wie Alfons Maissen schon anmerkte, weniger die innovativen Chorlieder, als solche volkstümlichen und romantisch-idyllischen Charakters. Dazu zählen auch die Lieder «Clera notg» (Sternklare Nacht) von Gion Duno Simeon und «La sera sper il lag» (Abend am See) von Gion Balzer Casanova sowie «Gl'unviern ei cheu» (Der Winter ist da) von Carli Scherrer. Diese Lehrer-Komponisten setzten sich als Primarlehrer, Organisten und Dirigenten in hohem Masse für ihre jeweilige Dorfkultur ein.

Der Oberhalbsteiner Gion Duno Simeon (1906–2000) arbeitete ab 1936 bis zu seiner Pension in Lantsch als Primarlehrer, präsierte für kurze Zeit auch den Bündner Lehrerverein und den Sprachverein Uniun rumantscha da Surmeir. Er initiierte und redigierte daneben die Zeitung *Pagina da Surmeir* und dirigierte noch während seiner Ausbildung den Chor rumantsch der Kantonsschule Chur, bald darauf auch die Männerchöre von Lantsch und Casti sowie die Männer-Talchöre Alvra und Surses.³⁶² Schon 1926 wurde er zum Organisten von Lantsch gewählt und ab 1933 komponierte er Schullieder und Chorlieder für alle Besetzungen, vor allem aber für seine Männerchöre:

«Ich habe auch – im Laufe der Zeit – angefangen, diesen oder jenen Text zu komponieren. Und in erster Linie habe ich das aus Not getan, weil wir keine romanischen

359 Vgl. Nachlass B. Dolf, 1996.

360 Hassler, Interview, 26. 11. 2015. Diesem Bedürfnis diametral entgegen steht Benedetg Dolfs Unwille zur Publikation und das ausdrückliche Kopier-Verbot seiner Werke. Erst Luzius Hassler erhielt in Benedetg Dolfs letzten Lebensjahren Zugang zum Chorwerk und heute leistet auch Christian Klucker wertvolle Arbeit mit der Transkription und Aufführung seiner Chorlieder. (Vgl. LQ, 29. 11. 2016 und Hassler, Interview, 26. 11. 2015).

361 Vgl. Rating chors tar RTR, 24. 1. 2016.

362 Mit dem damals hervorragenden Chor viril Alvra trat er 1939 an der Landi sowie 1948 am eidgenössischen Gesangfest in Bern auf. Für das Radio Beromünster nahm er mit diesem Chor 1939 und 1942 Chorlieder auf.

Lieder hatten, v. a. für Schüler keine, und als ich in der Kommission für das Schulliederbuch war, musste ich schauen, dass wir auch Lieder auf Surmiran hatten.»³⁶³

Zusammen mit der Lia Rumantscha bemühte sich Simeon auch anderweitig um neue Gedichte und Chorliedsätze für das Liedgut des Oberhalbsteins; er schrieb Anfragen an Duri Sialm, Robert Cantieni und Tumasch Dolf und bat Deutschschweizer Komponisten um Vertonungen von neuen Gedichten, so Otto Kreis, Joseph Gallus-Scheel und Ernst Broechin.

Simeons Chorlied-Œuvre umfasst ungefähr 150 Werke, daneben schuf er auch sechs Lieder für Sologesang und Klavier/Orgel sowie wenige lateinische Motetten. Charakteristisch für Simeons Chorlieder, die vorwiegend die alpine Bergwelt und die Heimat besingen – so auch «Clera notg» aus dem Jahr 1978 – sind die sanglichen Linien, die einfache, klare Harmonik und Struktur und oft ein hymnischer Ton, die an Chorlieder von Felix Mendelssohn und Franz Schubert denken lassen. Er habe Schubert und Mendelssohn verehrt, sagt sein Sohn Urs Simeon, und seine eigenen Lieder immer über längere Zeit mit sich herumgetragen, bis sie wirklich zur Herausgabe bereit waren: Oft schrieb er auch mehrere Versionen eines Liedes für diverse Besetzungen.³⁶⁴ Alfons Maissen bezeichnete Simeon nicht zuletzt aufgrund der rhythmischen Kraft, der grossen Musikalität und der geschlossenen, konzisen Form seiner Chorlieder als den «Dolf der *canzun surmirana*».³⁶⁵

«Innig, gemütvoll und wohlklingend»³⁶⁶ sind auch die Chorlieder Gion Balzer Casanovas (*1938) aus Laax. Casanova arbeitete nach dem Lehrerseminar in Chur bis zu seiner Pensionierung als Primarschullehrer, Organist und Dirigent in Laax. Auch er schrieb viele seiner Lieder für seine Schüler und Dorfchöre sowie im Auftrag der Chöre der Surselva. Aus Angst vor einem (Vor-)Urteil als Traditionalist habe er seine Lieder erst spät publiziert, sagt Casanova. Er selbst empfinde seine Musik dagegen als «grundehrlich».³⁶⁷ Auch Luzius Hassler meint, dass Gion Balzer Casanova so viel musiziert und gesungen habe und so viel Gesanglichkeit in sich trage, dass es «gar nicht anders herauskommen»³⁶⁸ konnte. Wie Gion Duno Simeon schrieb auch Casanova zu vielen Liedern, die als Schullieder entstanden waren, verschiedene Versionen für diverse Besetzungen, so auch zum Chorlied «La sera sper il lag». Das Gedicht von Flurin Camathias (1871–1946), dessen Zeilen an der Hauswand des Laaxer Schulhauses geschrieben stehen, inspirierte Casanova zu einem Lied für zwei (Schüler-)Stimmen und Klavier (1997), später zu einer Version für gemischten Chor (2003).

Sowohl das Gedicht «Clera notg» von Peder Cadotsch als auch «La sera sper il lag» von Flurin Camathias zeichnen eine nächtliche Atmosphäre unter

363 «Gion Duno Simeon 1906–2000», Noss chors, [17. 11. 2016].

364 U. Simeon, in: «Omagi al cumponist Gion Duno Simeon», 1. part, 10. 4. 2011 [17. 11. 2016].

365 Maissen, *Historia*, 1998, S. 144.

366 Hassler, Interview, 26. 11. 2015.

367 G. B. Casanova, zit. nach «Purtret da Gion Balzer Casanova», RTR, [18. 11. 2016].

368 Hassler, Interview, 26. 11. 2015.

La sera sper il lag

Chor mischedau

Ag 905/972

Text: Flurin Camathias
Musica: Gion B. Casanova

Ruasseivel

1. So lem ru aus, ru aus cheu sin la ri va, d'um bri va
2. E giu da tschiel, da tschiel las stei las bia ras, mi gei vel

ru da aus, sin la ri va, ras
da tschiel stei las bia ras

stat il lag cur claus, il bi su legi cun si a glich tar
mi ran giu el, stgir, miu cor tgei aunc, miu cor tgei aunc em-

il bi su legi tar-
miu cor tgei aunc em-

di-pia va, da vos ils cuolms ei se sba saus. Il bi su
ras, va e ra ti tier dutsch dur mir. Miu cor tgei

di-pia va ras, Il bi su
Miu cor tgei

legi cun si a glich tar di-pia va, da vos ils cuolms ei se sba saus.
aunc, miu cor tgei aunc em- ras, va e ra ti tier dutsch dur mir.

legi tar- di-pia va,
aunc em- ras,

GFC 29-3-97



klarem Sternenhimmel, in der die Seele und das Herz (in Gottes Hand) zur Ruhe kommen wollen. Beide Dichter haben, trotz unterschiedlicher Generationszugehörigkeit, eine grosse Affinität für die Natur-, Heimat- und Liebeslyrik der Romantik. Zahlreiche Liedtexte für Chorlieder entstammen ihrer Feder und ihre Gedichte finden sich in vielen Œuvres und Repertoires wieder.³⁶⁹ Cadotsch wird von Gion Deplazes gar als «Meister der Liedertexte» bezeichnet, während Camathias gemäss Bezzola zu den «populärsten Dichtern der Surselva» gehört. Beide Dichter sind empfindsame, friedliche Beobachter, Camathias zutiefst religiös und Cadotsch melancholisch gestimmt, ihre Verse sind «wohlklingend gereimt» und «rhythmisch gut gebaut».³⁷⁰

Nicht erstaunlich ist deshalb, dass beide Vertonungen eine (variiert) strophische Anlage, eine kantable, meditative Melodie und eine schlichte, volksliedhafte Harmonik aufweisen. Als Charakteristikum weist «Clera notg» einen abwechslungsweise dreistimmigen und männerhörigen Mittelteil mit entsprechendem Klangeffekt auf, während «La sera sper il lag» seine klangliche Eigenheit aus den prominent, aber mit Bedacht gesetzten Vorhaltsakkorden in den Mittelstimmen gewinnt. Dies kann auch als Zugeständnis an die Zeit verstanden werden, denn die Chöre Romanischbündens sind den Stilmitteln und klanglichen Effekten der zeitgenössischen Popmusik für Chor nicht abgeneigt. «Sie treffen die Seele des Sängers und gehen dem Zuhörer zu Herzen»,³⁷¹ sagt Giusep Giuanin Decurtins über beide Chorlieder. Aufgrund ihres Entstehungskontextes sind sie auf die Chöre der Rumantschia zugeschnitten und geniessen dort hohes Ansehen.³⁷² ««La sera sper il lag» ist zu einem wahrhaftigen «Klassiker» im Repertoire der *chanzuns rumantschas* geworden»,³⁷³ schreibt RTR in seinem Porträt zu Gion Balzer Casanova.

Der Lehrer-Komponist Carli Scherrer (*1938) seinerseits gehört zu jenen produktiven Komponisten, die keine neuen Wege gehen, jedoch mit (zahlreichen) Liedern das Chorliedrepertoire wesentlich bereichern und erweitern. «Carli Scherrer hat viel wertvolle Literatur für seine Chöre und die weiteren Talschaften geschrieben», sagt Luzi Hassler. «Er schuf damit neue Literatur, obwohl sie im Stil nicht sehr neu war. Es war aber gute Musik.»³⁷⁴ Scherrer war neben seinem Lehrberuf auch Dirigent diverser Chöre und Blasmusikgesellschaften sowie «Kultur animator»³⁷⁵ der Lia Rumantscha. Heute gilt er als bedeutender Förderer des musikalischen Lebens in der Surselva.³⁷⁶ Scherrers vier Töchter und sein Sohn Clau Scherrer bildeten in den 1980er-Jahren die berühmte Gruppe Soras Scher-

369 Vgl. Berther/Gartmann, Bibliografia, 1986, S. 246.

370 Bezzola, Litteratura, 1979, S. 436 f.; Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 509.

371 G. G. Decurtins, in: «Omagi al cumponist Gion Duno Simeon», I. part, 10. 4. 2011 [17. 11. 2016].

372 Siehe dazu Kapitel V 1.2.3.

373 «Purtret da Gion Balzer Casanova», RTR, [18. 11. 2016].

374 Hassler, Interview, 26. 11. 2015.

375 Siehe dazu Kapitel IV 1.2.1.

376 Vgl. «Purtret da Carli Scherrer», RTR, [8. 12. 2016].

rer³⁷⁷ und sind heute selbst wegweisende Musiker in Graubünden und über die Grenzen hinaus.

Carli Scherrer spielte schon Ende der 1950er-Jahre mit der Blasmusik von Trun, die als beste Musik der Surselva galt, Dixieland-Jazz. «Er war modern»,³⁷⁸ erinnert sich Bernard Cathomas. In Trun, Scherrers Heimatgemeinde, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen grossen, aktiven Männerchor, einen Kirchenchor und eine Blasmusik besass, kam Scherrer früh mit der Musik in Kontakt. In den 1960er-Jahren fehlte es aber an Schulliedern, sodass er begann, für seine Primarschüler, später auch für Chöre und (am liebsten) für Kirchengesangbücher Lieder zu schreiben. So entstanden beinahe 100 Lieder – Scherrer bezeichnet sich selbst aber als «Schönwetterkomponisten», denn er könne nicht auf die Instrumente eines Komponisten zurückgreifen, sondern müsse auf die Intuition aus der Tiefe warten.³⁷⁹

Wie Gion Balzer Casanova und Gion Duno Simeon schreibt auch Carli Scherrer schlichte, aber gehaltvolle Melodien, die aufgrund ihrer Eingängigkeit und ihres Wohlklangs bei Sängern und Zuhörern auf Anklang stossen. «Carli war in seinen besten Momenten quasi ein Mozart», meint Bernard Cathomas und verweist damit insbesondere auf die Popularität seiner Chorlieder. Scherrers Kompositionsstil ist von einer (neo)romantischen Tonsprache geprägt, die mit unterschiedlichen Mitteln Atmosphären kreiert. Als Beispiel kann das Strophenlied für gemischten Chor «Gl'unviern ei cheu» aus dem Jahr 1987 nach einem Gedicht von Gion Cadieli betrachtet werden. Hier sorgen insbesondere die ruhige, oft sequenzierte Melodie im Sopran, die dissonanten Vorhaltstöne der unteren Stimmen sowie tonmalerische Motive für eine winterlich-frostige Stimmung, durch die der einsame Wanderer schreitet.

Das Lied wurde 1989 erstmals von den Soras Scherrer interpretiert, dann 1993 innerhalb der Reihe «Ediziun Chanzuns (per chor maschadà)» herausgegeben und 2002 in die erste CD des gemischten Talchores Cantus Firmus Surselva³⁸⁰ (unter der Leitung von Clau Scherrer) aufgenommen. Seither gehört es, wie auch «La davosa steila» (Der letzte Stern), zum Liedrepertoire zahlreicher Bündner Chöre. 2016 interpretierte die Gruppe um Corin Curschellas, La Triada, das Lied «Gl'unviern ei cheu» neu und publizierte es als *chanzun populara* in ihrem Liederbuch «La Grischa» (2016).³⁸¹

Gion Giusep Derungs

Mit (neo)romantischen Stilmitteln arbeitet auch der Komponist und Musikpädagoge Gion Giusep Derungs (*1932). In seinen Chorliedern, so etwa in

377 Siehe dazu Kapitel V 2.4.3.

378 Cathomas, Interview, 26. 2. 2016.

379 Vgl. Gieri Venzin: «Ei vegn in temps» (Porträt von C. Scherrer und G. B. Casanova). (Vgl. «Purtret da Carli Scherrer», RTR, [8. 12. 2016]).

380 Siehe dazu Kapitel V 2.4.3.

381 Siehe auch Kapitel V 2.1.

«Lunsch da casa benedida» (Weit weg vom guten Heim), findet er so eine freiere Form und erweiterte Tonalität, obgleich er durchaus auf die literarische Vorgabe und auf das Zielpublikum Rücksicht nimmt.³⁸² «Das Wort ist Impuls und Wegweiser. Nicht das Wort allein, wohl aber der Gedanke, die Atmosphäre auch, die es verströmt.»³⁸³ Gion Giusep Derungs gilt in Romanischbünden als einer der bedeutendsten heutigen Komponisten mit einem erkennbaren Personalstil, der die Öffnung hin zu einer innovativeren Musiksprache in *chanzuns rumantschas*, besonders im Männerchorlied, mit angestossen und mitgetragen hat. Seine Praktik, behutsam neue Töne in das herkömmliche Liedrepertoire seiner Chöre einzuführen und mindestens ein Werk innovativeren Charakters in die Jahreskonzerte zu integrieren, hat zu diesem Erfolg beigetragen und das Interesse anderer Chöre an avancierteren, anspruchsvollen Kompositionen geweckt.³⁸⁴ «[...] ich wollte die Sänger doch ein wenig spüren lassen, in welche Richtung die Entwicklung geht, und dass unser Ohr nicht a priori gegen Neuerungen eingestellt ist»,³⁸⁵ sagt Gion Giusep Derungs. Auch Dirigenten wie Umberto Camathias (Chor viril Laax) und Clau Scherrer (Cantus Firmus Surselva) bezeichnen seine Kompositionen als anspruchsvoll und interessant und nehmen sie immer wieder in Konzertrepertoires auf.³⁸⁶

Gion Giusep Derungs schloss in Chur das Lehrerseminar ab, arbeitete kurzzeitig als Primarlehrer in Cazis und absolvierte anschliessend eine Ausbildung zum Sekundarschullehrer in Fribourg. 1958 entschied er sich, am Konservatorium in Basel Gesang bei Walter Sterk, Klavier bei Walter Kamlet, Harmonielehre beim Max Reger-Schüler Rudolf Moser und Chorleitung beim Kirchenmusiker Paul Schaller zu studieren. Nach seinem Studium arbeitete er bis zu seiner Pension als Musiklehrer an der Bündner Kantonsschule und leitete diverse Chöre, darunter den Männerchor Ligia Grischa (1985-1999), den Männerchor Surses und den gemischten Chor Surmeir. Er amtierte ebenso als Experte an Gesangfesten und war Mitglied mehrerer Musikkommissionen im Kanton und ausserhalb, gab darüber hinaus auch Liederbücher für Schulen³⁸⁷ heraus.

Gion Giusep Derungs sang selbst schon früh in diversen Chören seines Heimattals Lumnezia (Lugnez) sowie in den Kantonsschul- und Lehrerseminarchören in Chur. «Der Chor gehört zu mir», sagt Derungs heute.³⁸⁸ Als Schüler von Walter Sterk und Rudolf Moser lernte er am Konservatorium in Basel auch zeitgenössische Vokalwerke kennen und komponierte selbst erste Chorlieder. Im Unterricht für Klavierimprovisation lernte er darüber hinaus, Volkslieder

382 Vgl. Thomas, Gion Giusep Derungs, 2012, S. 84.

383 G. G. Derungs, zit. nach ebd., S. 85.

384 Vgl. Thomas, Gion Giusep Derungs, 2012, S. 82 f.

385 G. G. Derungs, zit. nach ebd., S. 83.

386 Zit. nach «Gion Giusep Derungs festivescha ses 80avel natalizi», RTR, 14. 2. 2012, [18. 11. 2016]. Vgl. das Repertoire des Männerchor Laax am Konzert «La notg dils chors» (26./27. 11. 2016) sowie die CD «Ragischs» (2017).

387 U. a. das Schulliederbuch «Cantagn», Chur 1982.

388 G. G. Derungs, zit. nach Thomas, Gion Giusep Derungs, 2012, S. 79.

zu «variieren, auch zu verfremden».³⁸⁹ Dieses am Konservatorium vermittelte, traditionelle Repertoire wurde nach dem Studium dank Massenmedien und Konzerterlebnissen durch moderne und zeitgenössische Musik des 20. Jahrhunderts ergänzt und Derungs' persönliches musikalisches Weltbild bedeutend erweitert.³⁹⁰

Gion Giusep Derungs' Œuvre umfasst mehr als 500 Werke für diverse instrumentale und insbesondere vokale Besetzungen,³⁹¹ darunter zahlreiche (Wett-) Lieder für Gesangsfeste und Aufträge von Chören beziehungsweise Dirigenten. So komponierte er auch für den gemischten Chor Suraua (in der Val Lumnezia) das Wettbewerbslied «Val Lumnezia sulegliva» (Sonniges Lugnezertal) nach einem Text des Lugnezer Schriftstellers Toni Halter (1914–1986). Obschon der Titel auf ein traditionelles Loblied auf die idyllische Heimat hindeutet, stehen hier die Abwanderung der Jugend, der «Ausverkauf» der Heimat und der Identitätsverlust der bäuerlichen Gesellschaft im Zentrum. Dazu schreibt Gion Giusep Derungs ein variiertes Strophenlied mit einfacher Melodie- und Rhythmusstruktur, das sich an der Sprachmelodie orientiert und formale, rhythmische wie harmonische Freiheiten zulässt. Aufgrund seines Kunst- und Realitätsanspruchs gilt das Lied als «Ausnahme» unter den Schweizer Heimat- und Ortsliedern, wie Christine Burckhardt-Seebass in ihrer Untersuchung der populären Liedkultur in der Schweiz schreibt:

«Das kritische, direkt an die lokalen Probleme gehende Lied ist von der Intention und deren textlicher wie musikalischer Umsetzung her eine Ausnahme unter den Ortsliedern: weil Kunst und nicht bloss Gebrauchsware, und dabei doch hautnah an den lokalen Problemen! [...] Die Leute [...] assoziierten mit dem Beschriebenen ihre individuelle Lebensumwelt und ihre eigenen Erfahrungen.»³⁹²

Zu verdanken haben «die Leute» dies nicht zuletzt der aussergewöhnlichen Beobachtergabe des Lehrers und Dichters Toni Halter, seiner «intimen Kenntnis der surselvischen Menschen, ihrer Kultur und Wirtschaftsweise»,³⁹³ die in seiner Prosa und Lyrik deutlich werden.³⁹⁴ Halters humoristisch-satirisches Gedicht «Il vitg semidau» (Das veränderte Dorf), das die Vor- und Nachteile der Modernisierungen in den Dörfern anspricht, wurde von Gion Antoni Derungs in einen volkstümlich-humoristischen Chorliedsatz (für Männer- und gemischten Chor) gekleidet.

Flurin Camathias' Gedicht «Lunsch da casa benedida» aus der Gedichtreihe «Suns e accords» (1907)³⁹⁵ thematisiert hingegen das Heimweh und die Melancholie des Emigranten. Es verklärt die verlassene Heimat, die Bergnatur und das Dorf als Idylle mit einem trauten Heim und lieber Familie, während in der Fremde (in

389 G. G. Derungs, zit. nach ebd., S. 80.

390 Vgl. G. G. Derungs, ebd., S. 82.

391 Vgl. das Werkverzeichnis von G. G. Derungs in: Schweizer Chor-Komponisten, 1999, S. 95–98.

392 Burckhardt-Seebass, Populäre Liedkultur in der Schweiz, 1993, S. 46.

393 Deplazes, Die Rätoromanen, 1991, S. 317.

394 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 564–571 und 776–778.

395 F. Camathias: «Suns e accords», in: ASR 21, 1907, S. 103–144 (hier S. 111).

der Stadt?) «Fallstricke» lauern. Genesen kann die «emigrierte Seele» jedoch nur bei einer Rückkehr. Zu diesem Heimweh-Gedicht schreibt Gion Giusep Derungs ein Strophenlied mit schlichter, solistischer geführter Melodie zu einem durchaus modernen, mit rhythmischen und harmonischen Stilmitteln der Popmusik versetzten Satz für die unteren Stimmen. Während diese unteren Stimmen im Call-and-response-Muster mit leeren Intervallen und unaufgelösten Dissonanzen die Melodie im ersten Teil begleiten, werden sie in den homophonen und polyphonen Abschnitten des zweiten Teils unterschiedlich gestaltet. Im Überblick zeigt sich so ein mehrfacher Wechsel zwischen (neo)romantischer Tonsprache und Formen der neueren US-amerikanischen Popmusik.³⁹⁶

Im Kontext von Derungs' Sprach- und Textgebundenheit lässt sich also auch das Gedicht unter heutigen Vorzeichen lesen, als sehr pathetisches Heimatlob zwar, aber doch auch als Ausdruck einer allgegenwärtigen Sehnsucht nach Heimat in all ihren Facetten und der steten Suche nach Identität. Einen «romanischen Kern» werde man wohl stets in seinen Kompositionen finden können, sagt Derungs selbst. Er empfinde eben immer «romanisch», selbst wenn er deutschsprachige Texte vertone. So versteht der Komponist seine Chorlieder auch als Beitrag zur heutigen Chorkultur Romanischbündens und zur Bildung von Gemeinschaft.³⁹⁷

2.2.2 Duri Sialm: «Allas steilas» (1953)

Ungeachtet seiner Qualifikationen als Pianist, Organist und Komponist entschied sich Duri Sialm, ebenso wie Armon Cantieni, nicht für eine (inter)nationale Karriere, sondern für ein Leben als Musikpädagoge, (Chor-)Dirigent und Experte in der Bündner Provinz.³⁹⁸ Obwohl sich Sialm zu Beginn seiner Lehrtätigkeit, um 1937, gegen Hans Erni und seine Liederbände, gegen Tumasch Dolfs beliebte Lieder im Volkston und auch gegen seinen Lehrerkollegen Armon Cantieni behaupten musste, machte er sich bald mit seinen Chorliedern und Oratorien als Förderer des traditionellen *chant rumantsch* einen Namen. Entscheidend für den Schritt in ein traditionsreiches, aber provinzielles Musikleben war sicherlich auch Sialms Vorliebe für eine retrospektive Musiksprache, die sein Werk durchzieht und dem in Graubünden unerlässlichen Pragmatismus entgegenkam.³⁹⁹ «Ein spätromantischer Fels in der Brandung der Moderne», titelte die *Südoschtweiz* zum 50. Todestag des Komponisten, der «die Pfade tonaler Harmonik» nie verlassen habe.⁴⁰⁰ Sialm orientierte sich also vorwiegend an den alten «Meistern», am Klangideal der Romantik und Spätromantik, und liess sich nicht von zeitgenössischen Strömungen beeinflussen, obwohl ihn die moderne Musik durchaus interessierte.⁴⁰¹ «Lieber

396 Vgl. Kramarz, Pop-Musik, 2013, S. 50.

397 Vgl. G. G. Derungs, zit. nach Thomas, Gion Giusep Derungs, 2012, S. 85 f.

398 Vgl. G. G. Decurtins, zit. nach Duri Sialm, Ovrás, 1991, Booklet.

399 Ebd.

400 SO, 17. 12. 2011.

401 Vgl. Maissen, Prof. Duri Sialm, 1963, S. 142.

schaute er rückwärts und verbesserte das Bestehende»,⁴⁰² sagt Giusep Giuanin Decurtins.

In den 1940er-Jahren hatte Sialm begonnen, neben Werken für Tasteninstrumente im Geiste Johann Sebastian Bachs⁴⁰³ auch Messen, Oratorien und geistliche Kantaten zu schreiben.⁴⁰⁴ In den darauffolgenden Jahren bis zu seinem Tod 1961, besonders nach der wissenschaftlichen Erforschung und Herausgabe der «Consolaziun», konzentrierte sich Sialm dann besonders auf die sakrale Vokalmusik (zu lateinischen und bündnerromanischsprachigen Texten).⁴⁰⁵ Sein Neffe Gion Antoni Derungs erklärte dies rückblickend folgendermassen:

«Die barocke Polyphonie und die strengen Formen packen ihn [Duri Sialm] mehr und mehr, ich meine vor allem Bach. Er komponiert Fugen, Präludien, Passacaglien und andere ähnliche Arten. Es ist ein typisches Zeichen eines reifen Lebens, das einen strengen Weg gefunden hat, das die Gedanken packt, und wo die Ideen klare und gut durchdachte Konturen haben.»⁴⁰⁶

«O schei vus caras steilas»

Diese «Konturiertheit» der musikalischen «Ideen», die Sialms Spätwerk charakterisiert, zeigt sich beispielhaft in der geistlichen Kantate «Allas steilas»⁴⁰⁷ (An die Sterne) von 1953 für Chor, Sopran-Solo und Klavier zum bekannten Gedicht von Alfons Tuor «Allas steilas».⁴⁰⁸ Drei wesentliche (kompositorische) Elemente prägen die Kantate: eine spätromantische Klavierbegleitung, die barocke Fugentechnik und der romantische Chorliedsatz. Aufgrund des musikalischen Aufbaus kann ferner eine Verbindung zur Kantate in freier lyrischer Dichtung aus dem 18. Jahrhundert hergestellt werden. Darüber hinaus bieten der Inhalt und die Form des Gedichtes auch dramatische Momente: Der Gegensatz von Himmel und Erde und der «asymmetrische Dialog»⁴⁰⁹ zwischen dem lyrischen

402 Vgl. G. G. Decurtins, zit. nach Duri Sialm, Ovrás, 1991, Booklet.

403 Vgl. Sialm, Nachlassverzeichnis, 1991, S. 1 f. Besonders die Komposition von 25 Fugen und Präludien, die unter dem Namen «Iris cantatrix» (1961) herausgegeben wurde, ist hier zu nennen.

404 Gemäss Nachlassverzeichnis die «Missa in honorem Sancti Lucii» für Männerchor, Orgel/Harmonium (1944), lateinische Gebetsvertonungen (Ave Maria, Ave Regina coelorum etc.) für gem. Chor oder Männerchor a cappella (1945) und die Kantate «Da pacem, Domino» für Chöre, Klavier und Trompeten (1946). Ein Totentanz «Il saltar dils Morts» für verschiedene Soli, Chöre, Klavier und einige Instrumente wird ohne Jahreszahl aufgeführt. (Vgl. Sialm, Nachlassverzeichnis, 1991).

405 U. a. 1953 die «Missa festiva in honorem Sanctorum Martyrum quattuor vocibus inaequalibus conscripta – organo comitante», 1959 die «Missa in honorem Sti. Josephi quattuor vocibus inaequalibus conscripta – organo comitante», 1959 das Oratorium «Musica» (Text von G. Deplazes) und 1961 ein Kyrie für dreistimmigen Chor und Orgel. (Vgl. Sialm, Nachlassverzeichnis, 1991, S. 9 und 14).

406 G. A. Derungs, in: «Musica moderna», Il patnal, 1. 8. 1971.

407 Vgl. Sialm, Allas steilas, 1953, S. 28, unten: «Finiu a Cuera ils 17 de settember 1953» (In Chur am 17. September 1953 beendet).

408 Vgl. Caduff, Alfons Tuor. Poesias, 2015, S. 459–462. (Siehe zu T. Dolfs Vertonung Kapitel III 2.3.2).

409 R. Caduff: Variantas ellas poesias dad Alfons Tuor, Lizenziatsarbeit, Universität Fribourg 2004, S. 174.



36. Der Komponist, Organist und Pianist Duri Sialm (1891–1961) am Flügel.

Ich und den angerufenen Sternen – die Sterne antworten nicht – sind hier in Form von rezitativischen und ariosen Abschnitten, Chorstellen und instrumentalen Zwischenspielen dargestellt und szenisch gedacht.

Diese Möglichkeit einer szenisch-dramatischen Perspektive und kompositorischen Herangehensweise ist nicht zuletzt dem «Heimweh-Dichter»⁴¹⁰ Alfons Tuor zu verdanken, der gemäss Rudolf Bezzola als «bester lyrischer Dichter» der Surselva im 19. Jahrhundert gilt, aber auch als «Dichter des Leidens, der Sehnsucht und der Resignation».⁴¹¹ Der für die surselvische Lyrik des 19. Jahrhunderts neue, persönliche Ausdruck einer sensiblen Seele, insbesondere die Frage nach dem menschlichen Leiden und dem Trost im Glauben an Gott, sprechen direkt aus der Dichterbiografie⁴¹² und müssen in Sialm wohl einen tiefen persönlichen und künstlerischen Eindruck hinterlassen haben. Die Vorstellung einer idealen, harmonischen und schmerzfreien Welt jenseits des realen Alltags wird im Gedicht

410 Deplazes, Funtaunas 3, 1990, S. 91.

411 Vgl. Bezzola, Litteratura, S. 445 und LIR «Alfons Tuor».

412 «Eine solches Schicksal erklärt bis zu einem gewissen Punkt sein Werk. Der Charakter seiner Poesie wird verständlicher, wenn man bedenkt, dass dieser Mensch, der ein solches Schicksal ertragen musste, eine besonders sensible Natur besass.» (Bezzola, Litteratura, 1979, S. 445).

«Allas steilas» zwar nicht konkret gezeichnet, aber sie bleibt doch als Frage sichtbar im Raum stehen und verspricht Erlösung im (religiösen) Glauben.⁴¹³

Diese beiden inhaltlichen Schwerpunkte des Gedichtes nehmen in der dreiteiligen Kantate einen zentralen Raum ein: Der erste und der letzte Teil widmen sich dem körperlichen Leiden und dem erlösenden Jenseits, während im Mittelteil die göttliche Macht im Fokus steht. Die impliziten Handlungsträger der Kantate erhalten dabei mit ausgeprägter Wort-Ton-Beziehung, Tonartencharakteristik und Tonmalerei einen dramatischen Charakter. Innerhalb dieser drei Abschnitte verwendet Sialm verschiedene Formen, Sätze und Stile, die stets auf das lyrische Hauptthema «O schei vus caras steilas» (O sagt ihr lieben Sterne) Bezug nehmen, sich gewissermassen daraus entwickeln.

Der erste Abschnitt, die Frage an die Sterne nach dem Sinn des menschlichen Leidens, besteht aus einer dreiteiligen Klaviereinleitung mit einer ersten Nennung des lyrischen Hauptthemas im Mittelteil und einrahmenden, an die virtuose Salonmusik erinnernden *Maestoso*-Abschnitten. Darauf folgt das Hauptthema und dessen melodische und harmonische Variationen in einem dreiteiligen Satz für Klavier und Sopran. Nach einer Klavierüberleitung wiederholt der Chor in diversen Besetzungen das Hauptthema. Bezeichnend für den ganzen Klavierpart ist die musikalische Darstellung der Gegensätze zwischen Himmel und Erde, Erlösung und Leiden.

Im polyphonen Mittelteil mit dem Thema der vierten Strophe «Tgi lai cun tonta gloria vus tarlischar» (Wer lässt euch mit so viel Ruhm leuchten) verarbeiten die insgesamt drei imitatorisch-fugierten Chorabschnitte das Hauptthema und werden dabei von instrumentalen Zwischenspielen (die an Orgelzwischenspiele erinnern) und von rezitativischen Solostellen unterbrochen. Dieser Teil schliesst mit einem choralartigen Abschnitt, der *colla parte* begleitet wird. Das anschließende Klavierzwischenspiel mit einer Variation des Themas leitet in den dritten Teil mit dem Erlösungsthema der letzten Strophen über.

Auch im dritten Teil folgt nach einem imitatorisch-fugierten Abschnitt für den Chor ein choralartiger (*religioso*) A-cappella-Chorsatz sowie ein weiterer Dialog zwischen Chor und Sopran mit Variationen des Hauptthemas. Die Sterne, die den Weg zum Göttlichen zeigen («sur vus en tschiel leu vivan ils spérts beai»), werden dabei von zwei Klavierzwischenspielen (*quasi celesta*) tonmalerisch umgesetzt. Die Kantate endet in einer von den vereinigten Stimmen besungenen Apotheose der Sterne.

Was diese Kantate also auszeichnet, ist das bewusste Zusammenfügen von volkstümlichen Chorliedsätzen mit (für Romanischbünden neuen) barocken Formen der Fuge und des (begleiteten) Rezitativs sowie mit dem romantischen Sololied und der Musik für Tasteninstrumente. Aufgrund solcher sakraler Vokalwerke (im Volkston) wurde Sialm schliesslich auch als Komponist wahrgenommen, der die Tradition der Lieder aus der «Consolaziun» in den Bereich der Kunstmusik

413 Vgl. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 448.

einführte und damit auch im Konzertsaal wiederbeleben konnte. Laut Gion Antoni Derungs waren es aber ohne Zweifel «Kompositionen für das gesamte Volk».⁴¹⁴

2.2.3 Die ersten Opern: «Il cerchel magic» (1984) und «Il president da Valdei» (1988)

Die Uraufführung der Oper «Il cerchel magic» (Der magische Kreis) von Gion Antoni Derungs erregte 1986 Aufsehen: Hier wurde nicht weniger als die erste durchkomponierte Oper in bündnerromanischer Sprache, «l'emprima opera rumantscha»,⁴¹⁵ präsentiert und gleichzeitig das breite, internationale Opernpublikum mit der Schweizer Minderheitensprache Bündnerromanisch sowie mit der Sing- und Erzähltradition Romanischbündens bekannt gemacht.⁴¹⁶ «Il cerchel magic» verband dabei musikalisch und inhaltlich Tradition mit Innovation und gleichzeitig war es die erste (und einzige) umweltpolitisch konnotierte «grüne Oper»⁴¹⁷ Romanischbündens. Damit wurde sie zu einem Meilenstein in der Geschichte der Musik und der kulturellen Identitätsfindung Romanischbündens. Nicht weniger innovativ, dabei aber weitaus weniger rezipiert, war die 1988 geschaffene Kammeroper «Il president da Valdei» (Der Präsident von Valdei) des Musikers und Musikwissenschaftlers Robert Grossmann. Der schweizerisch-amerikanische Doppelbürger, der im Engadin zur Komposition zurückfand, hatte hier ein wortwörtlich brandaktuelles Thema in einem Musikdrama aufgefangen, dessen Libretto in einer ebenso aktuellen und kontrovers diskutierten, bis dahin aber für musikdramatische Genres vernachlässigten Sprache verfasst war, in Rumantsch Grischun.

Gion Antoni Derungs: «Il cerchel magic»

Den thematischen Kern der Oper «Il cerchel magic» von Gion Antoni Derungs nach einem Libretto von Lothar Deplazes (1939–2015) bildet die Sage «La dunschala dil casti da Friberg da Siat» (Das Jungfräulein der Burg Friberg in Siat, Val Lumnezia), die ihrerseits auf die ältere Sage «Il scazi piars» (Der verlorene Schatz) aus Siat zurückgeht: Eine vom Teufel verdamnte Jungfrau muss für ihre Erlösung von einem Dorfjungen drei Prüfungen verlangen, die er innerhalb eines Kreises überstehen soll. Der Teufel aber überlistet ihn und das Mädchen ist für immer verloren.⁴¹⁸ Für die Opernhandlung erweiterte der Dichter Lothar Deplazes diese Erzählungen mit weiteren Sagenmotiven aus der mündlichen Erzähltradition, aktualisierte und kombinierte sie mit frei erfundenen Szenen.

414 G. A. Derungs, in: «Musica moderna», Il patnal, 1. 8. 1971. Diese Messe ist von Esther Sialm nicht verzeichnet worden.

415 Vgl. Programmheft «Il cerchel magic», 1986, Titelblatt.

416 Nach der zweiten Oper «Il semiader» (Der Träumer) op. 125 (1996) sprach ein Review von «artistic regionalism». (Vgl. Peter Palmer: Review, in: Tempo, New Series Nr. 202, 1997, S. 38). Für diese Oper mit einem Stoff aus dem städtischen Milieu hatte Derungs allerdings (wieder) eine innovativere Tonsprache angewandt.

417 «Il cerchel magic», Or da l'archiv, 13. 10. 2011.

418 Derungs, Entuorn las ruinas de Surcasti, 1938, S. 161–164.

Dieses mythologische Substrat diente als Ausgangspunkt für eine Thematisierung grundlegender Fragen und Probleme der Gesellschaft, sodass die Oper zu einer Art Parabel wurde. Auch für den Komponisten Gion Antoni Derungs war die Aktualität und Differenziertheit eines Opernlibrettos ein zentraler Punkt:

«Es sind Probleme, die uns heute bewegen und wir wollen keine fiktive Literaturwelt oder eine idyllische Welt erfinden. Wir wollen davon reden, was uns heute bewegt.»⁴¹⁹

Zu den grundlegenden Fragen und «Problemen» der 1980er-Jahre gehörte der Umgang des Menschen mit seiner (natürlichen) Umgebung, und in Romanischbünden verdichtete sich diese Problematik im (engen) Verhältnis der Dorfbevölkerung zur alpinen Natur, besonders zum (bedrohten) Bergwald. Diese Verbindung verstand Derungs als Kernelement einer bündnerromanischen Identität:

«Wir Rätoromanen sind sicherlich immer mit der Natur verbunden. Von klein auf habe ich das in unserer Tradition miterlebt. Die Natur hat bei uns immer eine grosse Rolle gespielt.»⁴²⁰

Zentrales Moment der Opernhandlung ist folglich die Rodung des Bannwaldes, ein Motiv, das Deplazes für das Libretto in die erwähnten Sagen integrierte: Aus Geldgier hatten sich die Dorfbewohner des spätmittelalterlichen Bergdorfes entschieden, dem Roten Fürsten ihren Bannwald zu verkaufen; der Waldkönig aber verflucht das Dorf. Die *dunschala* versucht nun vergebens, anhand einer alten Sage über die Gründung des Dorfes und des Bannwaldes die Bewohner zu warnen – ohne Nachsicht befiehlt der Waldkönig der Lawine und dem Wildbach, das ungeschützte Dorf zu zerstören. Die *dunschala* bietet sich deshalb als Opfer an, aber sie muss dafür einen Liebhaber finden, der in einem Kreis sieben Prüfungen zu durchlaufen hat.

Mit einem Zeitsprung in «Jahrhunderte später»⁴²¹ wird dieses «Waldfrevel-Motiv» in den letzten beiden Akten der Oper aktualisiert. Nun ist es eine Metapher für die wirtschaftlichen Probleme der Bündner Berggemeinden – für deren Abhängigkeit von der Waldwirtschaft –, aber auch für die Problematik von Industrie und Tourismus im Bergkanton sowie für Fragen von Umweltzerstörung und Naturschutz. In ihrer Gier nach Wohlstand und in ihrer Masslosigkeit brechen nämlich die Dorfbewohner das alte Dorfgesetz: «Lasst den Wald stehen, rodet ihn nie ganz, [und] nie im steilen Hang!» Dieser Zeitsprung soll aber auch die Konstanz menschlichen (Fehl-)Verhaltens durch die Zeit und deren Niederschlag in Märchen und Erzählungen zeigen. Deplazes erklärte zur Uraufführung 1986:

«Verändert haben sich die Mittel der Zerstörung, nicht die Menschen, die ihre Umwelt häuslich einrichten oder vernichten können. Aktualität und Kostüme bedeuten noch

⁴¹⁹ G. A. Derungs, in: «Il cerchel magic», Or da l'archiv, 13. 10. 2011.

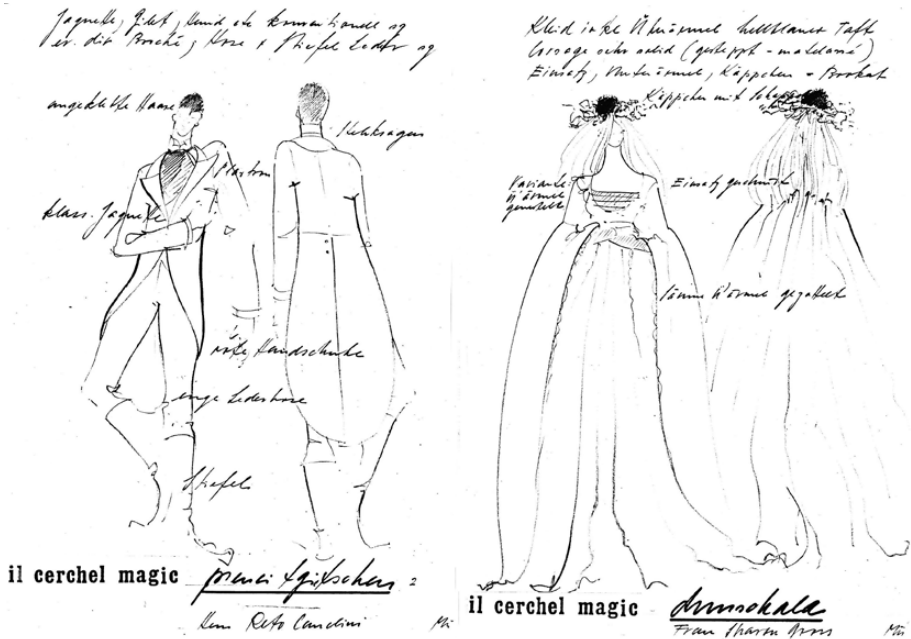
⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Das Libretto setzt den 3. und 4. Akt im 17. Jahrhundert an, während für die UA 1986 eine heutige Zeit gewählt wurde. (Vgl. «Il cerchel magic», Libretto, 1986, S. 52–54).

37. Szene aus der Uraufführung der Oper «Il cerchel magic» (op. 101) von Gion Antoni Derungs, Chur 1986.



38. Kostüme für die Uraufführung der Oper «Il cerchel magic» (op. 101) von Gion Antoni Derungs, Chur 1986, gezeichnet von Alex Müller.



keine Zeitnähe. Sagen und Märchen können «aktueller» sein, weil sie zeitlos gültige Bilder seelischer Erfahrungen offenbaren.»⁴²²

Aber auch auf musikalischer Ebene zeigt die Oper, wie sich die natürliche, alpine Umgebung mit der bündnerromanischen Gesellschaft und ihrer Gesangstradition verbindet. Der Gesangsstimme und der Kantabilität wird nämlich ein wichtiger Platz eingeräumt: Die musikalische Ausgestaltung folgt dem bündnerromanischen Sprachduktus, während die verschiedenen Abstufungen des Gesangs zwischen Sprechen, *parlando*, Rezitativ und *arioso* dem dramatischen Ausdruck dienen; im Orchester schreitet gleichzeitig die Handlung voran. Jede Figur ist dabei, je nach ihrer moralischen Zuordnung, mit einem Instrument und einem charakteristischen Motiv verbunden: Das «Böse», repräsentiert durch den Roten Fürsten, basiert auf einer ausgeprägten Rhythmik, instrumentalen Effekten, schnellen Tempi und der Verwendung von Quinten, während das «Gute», aus den Motiven der Feen gebildet, sich durch eine lineare, ausgesprochen melodiose Behandlung des Tonmaterials mit eher langsamen Tempi auszeichnet. «Die Feen haben auch diese Quinten, aber mit einem anderen Charakter, mit einem weichen und positiven Charakter, quasi als Gegenpol zum Teufel»,⁴²³ so Derungs. Auch nach dem erwähnten Zeitsprung in der Handlung, der durch ein Intermezzo mit kammermusikalischem Spiel instrumentaler Soli dargestellt wird, sind die Personen von der Märchenwelt beeinflusst, und die Verbindung zwischen der heutigen Zeit und der Sagenwelt wird dabei durch die Verwendung verschiedener Volkslieder und Volksliedmotive hergestellt.

Neben den solistischen Stimmen sind aber auch die verschiedenen mehrstimmigen Besetzungen von grosser Bedeutung. Derungs geht hier über die traditionelle Kommentarfunktion des Chores hinaus und gibt den Dorfbewohnern eine entscheidende, handlungstragende Funktion. Auch die chorischen Teile unterliegen deshalb der leitmotivischen Entwicklung: «Das Dorfvolk präsentiert sich von verschiedenen Seiten. Wenn der Teufel den Wald verkaufen will, wenn das Volk folglich vom Teufel beeinflusst ist, singen sie zuerst in Quinten.»⁴²⁴ So schafft es Derungs, auch die Tradition des Chorgesangs Romanischbündens in die Oper zu integrieren. «Im Übrigen wächst sich das Werk gelegentlich zu einer echten Choroper aus. Derungs versteht, wirkungsvolle Chöre zu schreiben»,⁴²⁵ heisst es nach der Uraufführung 1986.

Nicht zuletzt spielen auch die Instrumente eine zentrale Rolle für die leitmotivische Behandlung der Figuren. Neben der üblichen Bläser- und Streicherbesetzung zeichnet ein obligates Schlagwerk mit verschiedenen Trommeln, Holzblöcken, Glocken, Xylophon, Vibraphon und einer Windmaschine für die rhythmische Prägnanz der Motive verantwortlich. Darüber hinaus werden die Figuren und Szenen durch Instrumentencharakteristik, Motivik oder Tonmalerei

422 L. Deplazes, zit. nach Programmheft «Il cerchel magic», 1986.

423 G. A. Derungs, in: «Il cerchel magic», Or da l'archiv, 13. 10. 2011.

424 Ebd.

425 «Il cerchel magic», Or da l'archiv, 13. 10. 2011.

unterstützt und gezeichnet. Dabei spielen auch die instrumentalen und vokalen Effekte eine bedeutende Rolle in der Illustration innerer und äusserer Vorgänge der Personen und Szenen.

Trotz einer thematischen Aktualität ist die musikalische Sprache dieser durchkomponierten Oper jedoch bewusst nicht «kühn avantgardistisch»,⁴²⁶ sondern will für das Publikum in Romanischbünden mit seinen spezifischen Hörgewohnheiten zugänglich sein. Die tonale Musiksprache und die formale Einheit bleiben darum erstrangig. Dennoch weist die Oper eine Vielfalt an musikalischen Stilen und Techniken, darunter Aleatorik, Klangflächen, Cluster und Polytonalität, auf. Der Dirigent der Uraufführung, Peter Rechsteiner, schrieb für das Programmheft allerdings: «In seiner ersten Oper ging er, was die musikalischen Mittel anbelangt – hauptsächlich aber in Gesangslinie und Harmonik – einen Schritt zurück.»⁴²⁷ Nicht als Schritt zurück, sondern als Schritt in die richtige Richtung beschrieb hingegen Derungs seine Tonsprache, denn nach dem Fortschrittsglauben der 1950er- und 1960er-Jahre habe er erkannt, dass er nun auf den richtigen Weg zurückkommen müsse, auch in musikalischer Hinsicht.⁴²⁸ Auch der Dirigent Simon Camartin sieht in Derungs' Tonsprache, die aus der Synthese von Innovation und Tradition gewonnen wird, ein grosses Potenzial. Die Integration des Liedguts Romanischbündens in die Kunstmusik beurteilt er als «Leistung» mit «mehr als nur nationaler Bedeutung»:

«Gion Antoni Derungs hat die Enge der Mauern seiner Herkunft überwunden, aber ohne auf die elementaren Impulse zu verzichten, die in der rätoromanischen Musiktradition liegen. Die Öffnung nach aussen durch das Brechen des beengenden Panzers eines Minderheitengeistes ist der beste Dienst, den Gion Antoni Derungs für die Rumantschia leisten konnte.»⁴²⁹

Robert Grossmann: «Il president da Valdei»

Auf diese erste, politisch und ökologisch aktuelle Oper aus der Surselva folgte 1988 die erste Oper in Rumantsch Grischun (RG), die gesellschaftskritische Kammeroper «Il president da Valdei» von Robert Grossmann (*1953) nach der gleichnamigen Novelle von Gian Fontana.⁴³⁰ Der in San Diego (CA) geborene Gitarrist, Lautenist und Musikwissenschaftler⁴³¹ hatte Kompositionsunterricht bei John Adams genommen und Meisterkurse bei Ernst Krenek, Aaron Copland und Leonard Bernstein besucht. In den 1980er-Jahren war er in Samedan als Musikleh-

426 G. A. Derungs, ebd.

427 Rechsteiner, *Il linguatg*, 1986.

428 Vgl. G. A. Derungs, in: «Il cerchel magic», *Or da l'archiv*, 13. 10. 2011.

429 Camartin, *Laudatio*, 1995, S. 35.

430 Die Novelle «Il president da Valdei» erschien 1932. Zu Gian Fontana siehe auch Kapitel IV 2.1.2.1 und 2.2.1.

431 Promotion 1983 mit einer Dissertation zu Bachs Suite für Laute in g-Moll BWV 955 (cum laude) an der Indiana University, Bloomington (IN). (Vgl. zur Biografie auch <http://chorleiter.ch/navi-r-chorliteratur/portraits/robert-grossmann/>, [5. 1. 2017]).

rer tätig und gab die Handschriftenreihe «Musica veglia in Engiadina»⁴³² heraus. Hier lernte er das Oberengadiner Idiom *Puter* und liess sich von der Natur und der Sprache wieder zum Komponieren anregen – es entstanden zwei Madrigale zu Gedichten der Engadinerin Irma Klainguti.⁴³³ «Als ich ins Engadin gekommen bin, hat es mich tief beeindruckt, dass ein Schüler von <a-munt> und <a-val> sprach bei einer steigenden oder sinkenden Melodie»,⁴³⁴ sagt Grossmann. Diese von ihm bewunderte sprachliche Verbindung der Bündnerromanen mit der Natur und deren Schönheit – «die Engadiner Luft und das Engadiner Licht»⁴³⁵ – versuchte Grossmann anschliessend für die Bühne musikalisch umzusetzen. Musiktheater sei in jedem Fall ein bevorzugtes Genre, meint er, und innerhalb dieses Genres liebe er ganz besonders die Opern von Mozart und Puccini.⁴³⁶ Auch die frühe Moderne und deren Exponenten betrachtet Grossmann als Vorbild für sein Komponieren.⁴³⁷

In den 1970er-Jahren fand Robert Grossmann in der englischsprachigen Anthologie bündnerromanischer Literatur «The Curly Horned Cow»⁴³⁸ die Novelle «Il president da Valdei» aus dem Spätwerk des Schriftstellers Gian Fontana. Damit schrieb er das Libretto für seine erste Kammeroper in zwei Akten für fünf Sänger und Kammerorchester.⁴³⁹ Benedetto Vigne bearbeitete und übersetzte das Libretto daraufhin auf RG. Diese Schriftsprache betrachtete Grossmann als neutrale Sprache, mit der ohne Bindung an eine literarische Tradition geschrieben und Neues versucht werden konnte.⁴⁴⁰ 1988 wurde die Oper mit Unterstützung der Lia Rumantscha im Rahmen der *Scuntrada* «50 onns rumantsch lingua naziunala» in Scuol (UA), Samedan, Davos, Ilanz und Chur aufgeführt. Nach der Uraufführung in Scuol sei der grosse Förderer von RG, Tista Murk, ausser sich zu ihm gekommen, erzählt Grossmann. Er habe die Oper als Vulkanexplosion von Gefühlen und Ideen erlebt und ihren grossen Wert für die Verbreitung der neuen Schriftsprache RG erkannt.⁴⁴¹

«Il president da Valdei» erzählt vom fiktiven Bauerndorf Valdei, dessen Ruhe durch ankommende Fremde – Kesselflicker – gestört wird, abbrennt und wieder aufgebaut werden muss. «Valdei a quels da Valdei» («Valdei gehört den

432 Hg. durch die Stiftung Engiadinaisa, Sils i. E. 1988. Bd. 1 «Die Samedaner Lautenhandschrift von 1563» und «Die Wiesel-Handschrift für Tasteninstrumente von 1616», Bd. 2 «Die von Salis-Handschrift für Streichinstrumente von 1681» und «Die von Planta-Gitarrenhandschrift von 1804». (Vgl. dazu die Artikel von Robert Grossmann in den ASR 101 (1988) und 103 (1990)).

433 Grossmann, Interview, zit. nach SO, 4. 9. 2012.

434 Grossmann, Interview, 16. 11. 2015.

435 Zit. nach Thomas, Robert Grossmann, 2017, S. 105.

436 Vgl. Grossmann, Interview, 16. 11. 2015.

437 Vgl. Thomas, Robert Grossmann, 2017, S. 106.

438 Reto Bezzola (Hg): *The Curly-Horned Cow. Anthology of Swiss-Romansh Literature*, London 1971.

439 Claudio Danuser (Bariton), Alvin Muoth (Bariton), Valeria Dudas (Sopran), Siegfried Verhounig (Tenor), Gion Jäger (Tenor); Kammerorchester Opera Mobile Basel, Leitung: Adrian Stern.

440 Vgl. «Il president da Valdei», 1991, Booklet, S. 4.

441 Vgl. Grossmann, Interview, 16. 11. 2015. Zu RG siehe Kapitel IV 1.2.2.

Valdeiern»⁴⁴²) und kein Fremder darf sich hier niederlassen, lautet die Maxime der festen Dorfgemeinschaft mit ihren überlieferten Werten und Traditionen. Mit dem Ausspruch dieser Maxime durch den Dorfpräsidenten Gieri an der Gemeindeversammlung beginnt die Oper. Risch, der ständig betrunkene, aber scharfsichtige Zuzüger, der eine Einheimische geheiratet hat und dessen Sohn in die Fremde gezogen ist, verkauft aber sein Haus an diese Kesselflicker. Zwei selbsternannte Sittenwächter verlangen deshalb, dass dieses Haus abgebrannt werden soll. Im Traum scheint der Dorfpräsident Gieri (im zweiten Akt) dann zur Brandstiftung angeregt zu werden – und tatsächlich brennt daraufhin das ganze Dorf nieder. Der ankommende Sohn des inzwischen verstorbenen Risch verspricht aber, das Dorf im Zeichen der Liebe und des Friedens wieder aufzubauen. Gieri, der Präsident, erkennt zuletzt zwar die Fehler der Vergangenheit, findet sich aber in der neuen Welt nicht mehr zurecht.

Dieses «Drama der entgegengesetzten Ideen und Gefühle», die auch in der heutigen Gesellschaft zu finden sind, faszinierte Grossmann.⁴⁴³ Fontana habe aber keine Moral in die Geschichte gelegt, sondern mit seiner scharfen Beobachtungsgabe die bäuerliche Gesellschaft in Romanischbünden so dargestellt, wie sie sich ihm gezeigt habe, meint der Komponist und weiter:

«Die Geschichte hatte mich einfach bewegt, und als Amerikaner fand ich auch die ganze Geschichte des Zusammenlebens in der Schweiz zur Zeit von Gian Fontana interessant: Welche Konfession man hatte, in welchem Tal man lebte, zu welcher sozialen Schicht man gehörte.»⁴⁴⁴

Ein zentrales Motiv der Oper ist deshalb der menschliche Hass gegen alles Fremde und Neue und dessen Folgen: «Der Hass zerstört am Schluss die, die hassen», so die Moral. Auf das Objekt des Hasses, die fremden Kesselflicker, hat dies aber keinerlei Auswirkungen. Ein neuer Anfang für die zerstörte Gemeinschaft bietet sich schliesslich durch die verbotene Liebe zwischen der Tochter des Präsidenten und dem ausgewanderten Sohn des fremden Störenfrieds, der gewillt ist, das Dorf unter neuen Voraussetzungen wieder aufzubauen. Diese Grundelemente der Novelle versuchte Grossmann im Libretto zu fassen, ohne den Inhalt zu banalisieren. Die szenische Aufteilung ermöglichte ihm darüber hinaus eine Strukturierung des Dramas sowie einen differenzierten Einsatz musikalischer Mittel.⁴⁴⁵

Die Musik der Oper ist dabei willentlich «im Volkston, einem konservativen, nostalgischen Stil»,⁴⁴⁶ gehalten und gründet auf Motiven, die symbolische Bedeutung haben. So stehen gewisse Intervalle für die alpine Topografie und deren Schönheit, einzelne Töne für moralische und emotionale Elemente. «Viele dieser Symbole sind verborgen und Teil einer Dialektik zwischen Intellekt und Imagination», so Grossmann, «nach meiner Ansicht das Wesentliche in Musik-

442 Libretto, «Il president da Valdei», 1991, Booklet, S. 5.

443 Vgl. ebd., S. 4.

444 Grossmann, Interview, 16. 11. 2015.

445 Vgl. «Il president da Valdei», 1991, Booklet, S. 4.

446 Zit. nach Thomas, Robert Grossmann, 2017, S. 105.

kompositionen.»⁴⁴⁷ Eng mit der musikalischen Komposition verbunden ist gemäss Grossmann die Mathematik: «Es ist eine Suche nach einer eleganten Lösung für eine unglaublich komplizierte Frage oder ein Problem.»⁴⁴⁸ Die wesentliche Frage und die Schwierigkeit der Kompositionsarbeit liegt deshalb in der Abfolge und im Gleichgewicht der Töne; hinzu kommt die «dialektische Beziehung zwischen Fundament und Verzierung», zwischen der harmonischen Basis und der Verkleidung oder Aufdeckung der Struktur, auf der jede Komposition basiert.

Die Kammeroper «Il president da Valdei» wurde schon im Vorfeld von den Medien mit der Oper «Il cerchel magic» von Gion Antoni Derungs verglichen, die in Chur zwei Jahre zuvor eine «vielbeachtete Uraufführung» erlebt hatte.⁴⁴⁹ Laut *Bündner Zeitung* wurden die Erwartungen an die Kammeroper von Grossmann aber nicht erfüllt, denn die Oper stellte grosse Anforderungen an die Beteiligten und verlangte eine professionelle Unterstützung. Nach der Klavierhauptprobe hiess es: «Die Musik scheint in ihrer Substanz und Schreibart gehörig ambitiös.»⁴⁵⁰ Trotz kurzfristigen Entlassungen und Neubesetzungen⁴⁵¹ erhielt die Oper an der Uraufführung dennoch grossen, «demonstrativ enthusiastischen» Beifall. Der Komponist verstehe sich auf den musikalischen Satz, obschon die Kammeroper zu einem Oratorium tendiere, so die *Bündner Zeitung* in ihrer Rezension. Verglichen mit dem «Cerchel magic» sei die Inszenierung jedoch wenig ausgereift gewesen und man habe sich an «die gewiss auch vorhandenen Qualitäten der Musik» halten müssen.⁴⁵² Von der Textsprache RG, die 1988 schon kontrovers diskutiert und durchaus angefeindet wurde, war jedoch in keinem Bericht die Rede.

2.3 Noss chors: Populäre Chormusik

2.3.1 Noss chors im Fokus der Kultur- und Sprachpolitik der 1930/40er-Jahre

Am 11. Februar 1938 erschien in der *Zürcher Illustrierten* «als Beitrag zur Abstimmung» über das Bündnerromanische als vierte Landessprache eine Fotoreportage über einen zehntägigen «Streifzug» durch Romanischbünden.⁴⁵³ Das Titelblatt dieses Beitrags zierte zwei Oberengadinerinnen in der Sonntagstracht, die auf einer steilen Bergflanke stehend über das Bergpanorama blickten. Im Vorwort schrieb Rudolf Tönjachen, die Bündnerromanen vermieden eigentlich das Rampenlicht, doch an diesem Festtag würden sie aufstehen und sich für die Anerkennung ihrer Muttersprache einsetzen: «Stai si, defenda, Romontsch, tiu vegl lungatg! Risguard

447 Vgl. «Il president da Valdei», 1991, Booklet, S. 4.

448 Grossmann, Interview, 16. 11. 2015.

449 BZ, 6. 8. 1988.

450 Ebd.

451 Der Regisseur Reto Willi wurde wegen Unstimmigkeiten kurzfristig entlassen, die Tänzerinnen sowie die Sopranistin mussten aufgrund dieses Wechsels ersetzt werden. (Vgl. BZ, 6. und 11. 8. 1988).

452 BZ, 11. 8. 1988.

453 Staub, *Il rumantsch*, 1938, S. 170–175.

pretenda per tiu pertratg».⁴⁵⁴ Diese ersten Zeilen aus dem Gedicht von Giacun Hasper Muoth wurden als Motto und Titel des Bildberichts eingesetzt.

Die Bilder der Reportage zeigten Szenen aus dem Schul- und Arbeitsalltag im Engadin und in der Surselva, reichgeschmückte Sonntagstrachten, schmucke Häuser, traditionelles Handwerk, bärtige Jäger, Porträts von bedeutenden Männern aus Kultur und Politik und dazwischen die blinde «Dunna Maria Petschen» aus Disentis, die den Volksliedsammlern 300 Lieder mit allen Strophen vorgesungen hatte und deshalb als «lebendiges Archiv des rätoromanischen Volkslieds»⁴⁵⁵ bezeichnet wurde. Den Chorgesang erwähnte die *Illustrierte* hingegen weder in Wort noch in Bild und seine Bedeutung für die Erhaltung der Sprache und Kultur wurde (noch) ebenso wenig bemerkt. Es war das *Volkslied*, beziehungsweise das volkstümliche Lied Romanischbündens, *la chanzun populara*, das im Zuge der Heimatbewegung und auf Initiative von Peider Linsel an verschiedenen folkloristisch-kulturellen Anlässen vor und besonders nach dem Ersten Weltkrieg in der ganzen Schweiz bekannt geworden war.⁴⁵⁶

Überaus gern wurde an solchen Anlässen eine Spinnstube nachgespielt, an der Trachtenfrauen zur Spinnarbeit Liebes-, Natur- und Heimwehlieder sangen – besonders beliebt war Tumasch Dolfs «Stiva da filar».⁴⁵⁷ Solche Veranstaltungen, die vom Heimatschutz und von der Helvetischen Gesellschaft mitgetragen wurden, leisteten der Folklorisierung des Bündnerromanischen enormen Vorschub. Auch in musikwissenschaftlichen Kreisen verbreitete sich die Kunde dieser «eigentümlichen» Bauernbevölkerung, deren «uralte Gebräuche» noch immer weiterlebten.⁴⁵⁸ Der bekannte Musikwissenschaftler und Gründer des Musikwissenschaftlichen Instituts in Zürich, Antoine-Elisée Cherbuliez,⁴⁵⁹ veröffentlichte schliesslich in den 1930er-Jahren Beiträge zum Volkslied Graubündens in einschlägigen Fachzeitschriften⁴⁶⁰ und stellte im Vorfeld der Abstimmung den Lesern der NZZ in einen mehrspaltigen Artikel die «Musik in Romanisch-Graubünden»⁴⁶¹ aus kompositionsgeschichtlicher und musiksoziologischer Perspektive vor.

454 «Steh auf, verteidige, / Romane, deine alte Sprache, / Rücksicht erheische / Für dein Denken!» (Übersetzung aus Deplazes, *Die Rätoromanen*, 1991, S. 123).

455 Staub, *Il rumantsch*, 1938, S. 175.

456 U. a. am Engadinerfest des Lesezirkels Hottingen 1910 in der Zürcher Tonhalle, 1916 an einem Trachtenfest im Casino St. Pierre in Genf, oder am Trachten- und Volksliedfest 1925 in Bern. (Vgl. Valär, *Rätoromanische Heimatbewegung*, 2011, S. 100–102).

457 Siehe dazu Kapitel IV 2.1.2.1.

458 Cherbuliez, *Volkslied*, 1937, S. 5.

459 Cherbuliez war von 1921 bis 1941 Musikdirektor in Chur und Arosa und Hauptlehrer an der Musikschule Chur (Klavier, Cello, Theorie, Musikgeschichte). Er war zudem als Musikkritiker bei der Neuen Bündner Zeitung tätig. 1930 gründete er das Musikwissenschaftliche Seminar in Zürich und war bis 1958 ordentlicher Professor sowie Institutsleiter. (Vgl. ZB, *Nachlässe*, Cherbuliez).

460 Cherbuliez, *Musikpflege*, 1931; *Quellen und Materialien*, 1937; *Volkslied*, 1937.

461 Cherbuliez, *Musik in Romanisch-Graubünden*, 13. 2. 1938.

Noss chors im Dienst der Propaganda für die «quarta lingua naziunala»

Für die Propaganda zur Anerkennung der vierten Landessprache 1937/38 betraute man schliesslich auch diverse Bündner Chöre mit der Einstudierung und Präsentation beliebter *chanzuns popularas*. Bald gehörten «Volkslieder, Trachtenfrauen, Kunsthandwerk und Vaterlandsgedichte»⁴⁶² zur typischen Ausstattung dieser Propagandaveranstaltungen. 1937 reisten die Kommissionen des National- und Ständerats unter der Leitung von Bundesrat Philipp Etter nach Graubünden, um «die Rätoromanen und Rätoromaninnen sowie die rätoromanische Sprache und Kultur»⁴⁶³ kennenzulernen. In Chur, Zuoz, St. Moritz, Savognin, Lenzerheide und in Disentis brachten ihnen die jeweiligen Chöre (in der Sonntagstracht) Ständchen mit *chanzuns rumantschas* dar, welche die Kommissionsmitglieder offenbar zu Tränen rührten.⁴⁶⁴ «Das romanische Nationallied ‹Chara Lingua› wurde [in St. Moritz] gemeinsam stehend gesungen»,⁴⁶⁵ berichtete die *Neue Bündner Zeitung* am 7. Juli 1937. Und in Disentis verschönerte zuletzt der Chor mischedau Mustér das gemeinsame Mittagessen im Disentiserhof.

Auch das Radio Beromünster brachte im Vorfeld der Abstimmung zusätzlich zur vierteljährlichen Radiochronik aus Romanischbünden wöchentlich eine Sendung für die vierte Landessprache, in der sich Predigten, Sprachkurse⁴⁶⁶ (mit Reto R. Bezzola), Liedvorträge und Beiträge über die Sprache und Kultur abwechselten.⁴⁶⁷ Besonders der Chorgesang war für die Propaganda über Radiowellen von zentraler Bedeutung; Aufnahmen aus Romanischbünden gab es aber nur vereinzelt, unter anderem die Grammophonplatte von His Master's Voice London (1930) mit den beiden Männerchorliedern «Car lungatg de mia mumma» (Liebe Muttersprache) und «O cara mumma patria» (Liebe Mutter Heimat), gesungen vom Männerchor Ligia Grischa unter der Leitung von Robert Cantieni.⁴⁶⁸ Man bot deshalb die Bündnerromanisch sprechenden Chöre vor Ort für eine Aufnahme auf – mit Vorliebe den Chor viril grischun Turitg, der schon 1937 die Versammlungen des Komitees Pro Quarta Lingua eingerahmt hatte.⁴⁶⁹

Dieser Chor viril grischun Turitg, der nach eigenen Angaben mehrheitlich aus «s-chet Rumantschs» (reinen Bündnerromanen) bestand, pflegte die *chanzun rumantscha* seit der Chorgründung 1933 im Unterland und repräsentierte die Chorkultur Romanischbündens an den Schweizer Gesangfesten. 1937 erklärte

462 Valär, Rätoromanische Heimatbewegung, 2011, S. 196.

463 Ebd. S. 207.

464 Ebd.

465 NBZ, 7. 7. 1937.

466 «Romanisch – Einführung in die Landessprache». Reto R. Bezzola, Privatdozent der Universität Zürich, 15 Lektionen, jeweils Montag 19:25–19:40 (Vgl. Schweizer Radio-Zeitung, 15/3, 1938).

467 Schon 1925 war ein erster Beitrag des Radio Rumantsch auf dem Sender «Höngerberg» zu hören gewesen und 1927 widmete das Radio der Uniun rumantscha da Turitg eine Abendsendung auf Bündnerromanisch. Die ersten Predigten folgten 1935. (www.rtr.ch, [29. 8. 2016]).

468 R. Cantieni: «Car lungatg de mia mumma» (= «Lingua materna» in der Fassung für Männerchor, übersetzt von Gian Fontana); I. Heim: «O cara mumma patria» (Text: J. Caduff). (Vgl. www.swissbib.ch, [19. 1. 2017]). Siehe dazu Kapitel II 2.3.2.

469 Vgl. Fögl d'Engiadina, 13. 7. 1937 und «Chronik für den Monat Januar», BM 3, 1939, S. 92.

der Chor im *Fögl d'Engiadina*, dass er den Kontakt mit den Chören Romanischbündens suche und sich gern für die Propaganda zur Verfügung stelle: «Das Lied wird zu diesem Zweck das beste Mittel sein, um auf Bündnerromanisch zu unseren anderssprachigen Landsleuten sprechen zu können».⁴⁷⁰ Diesen Einsatz für die bündnerromanische Sache vonseiten des Chores und dessen Dirigenten Otto Schreiber würdigte Hans Erni 1938 mit seinem Männerchorlied «Cantei Romontschs»,⁴⁷¹ einem Aufruf an alle Bündnerromanen, die Sprache und Kultur singend zu erhalten.

Auch Gesellschaftsabende, «seradas romontschas», mit Musik und Tanz aus verschiedenen Bündner Dörfern wurden am Radio übertragen und für die Schweizer ZuhörerInnen in deutscher Sprache zusammengefasst.⁴⁷² Die *Schweizer Radio-Zeitung* informierte die Zuhörer mit weiteren Informationen und Bildern. Diese «Regionalen Sendungen» oder «Heimatsendungen» hatten zum Ziel, das Bild eines «vielfältigen Vaterlandes und seines Volkslebens» zu zeigen und dessen «innere Verbundenheit» trotz sprachlich-kultureller, gesellschaftlicher und politischer Vielfalt zu demonstrieren.⁴⁷³ Der Brückenbau zwischen den Landesteilen stand ganz zuvorderst: «Es handelt sich ja nicht darum, dieses wundervolle Instrument, das der Radio [sic] ist, einfach in den Dienst irgend eines heimatlichen Singsanges zu stellen, sondern in den Dienst des grossen Gedankens, Menschen, Mitbürger verschiedener Landesteile und verschiedener Regionen, einander näher zu bringen.»⁴⁷⁴

1938 wurde der Coro mixt Engiadina eingeladen, auf der Propagandareise «Pro Quarta Lingua» durch die Schweiz die Reden und Vorträge mit Liedern einzurahmen. Erster Halt dieser Konzertreise, an der die Sängerinnen verpflichtet waren, in ihren «leuchtenden Engadinertrachten»⁴⁷⁵ zu reisen, war das Radio Studio Zürich, anschliessend folgte ein Konzert an der Mustermesse Basel, das auch vom Radio Studio Basel⁴⁷⁶ übertragen wurde. Im Ständeratssaal des Bundeshauses gab der Chor ein Ständchen für den Bundesrat. Bevor der Chorpräsident seinen Dank an den Bundesrat aussprach und ihn «der Treue und guten vaterländischen Gesinnung der Bündner»⁴⁷⁷ versicherte, sang der Coro mixt die «Lingua materna» von Robert Cantieni und nach der bundesrätlichen Rede folgten weitere Lieder. In Solothurn fand die «patriotische Feier» mit Ansprachen und Liedern schliesslich in einem überfüllten Saal statt: «Unsere Lieder wurden mit rauschendem Beifall aufgenommen»,⁴⁷⁸ berichtete Hans Fontana-Perini, Sänger und Chronist des Chores. Am 14. Februar, eine Woche vor der Abstimmung, veranstaltete auch die Neue Helvetische Gesellschaft eine «Manifestation publique en faveur de la

470 Fögl d'Engiadina, 13. 7. 1937.

471 Siehe auch Kapitel III 2.3.1.

472 Vgl. Schweizer Radio-Zeitung, 15/17 und 26, 1938.

473 Vgl. Protokoll PKB 2. 11. 1938, S. 14 f.

474 Ebd.

475 Fontana-Perini, Gesangsentwicklung im Oberengadin, 1949[1950], S. 68 f.

476 Vgl. Schweizer Radio-Zeitung, 15/43, 1938.

477 Fontana-Perini, Gesangsentwicklung im Oberengadin, 1949[1950], S. 68 f.

478 Ebd.

4ème Langue Nationale», an welcher der Chœur mixte Helvétia Ignaz Heims «A Trun sut igl ischi» sowie für Chor gesetzte Volkslieder von Emmanuel⁴⁷⁹ und Otto Barblan vortrug.

«Chant rumantsch» für die Geistige Landesverteidigung

Nach der gewonnenen Abstimmung 1938 und besonders 1939 verstärkte sich die Präsenz des bündnerromanischen Chorgesangs in Radio, Presse und an Gesellschaftsanlässen zusehends. Zur «Schweizerischen Eigenart» gehörte nun auch die Kultur Romanischbündens und das Radio stärkte die Geistige Landesverteidigung durch die Darstellung der Schweiz als Willensnation. Beromünster sendete vermehrt «Liedersträusse» aus Romanischbünden, die von grösseren Talchören und Schulchören vorgetragen und mit Einführungen zu den sprachlichen und kulturellen Eigenheiten ergänzt wurden.⁴⁸⁰ Die Liedvorträge des Chor viril grischun Turitg am Radio Beromünster wurden ebenso von Ausführungen zu Komponisten und Dichtern eingerahmt.⁴⁸¹

Zur Verbreitung des *chant rumantsch* ausserhalb Graubündens und als Dank für die «ungeteilten Sympathien» der Schweizer für die Bündnerromanen veröffentlichte der in Zürich lebende Musiker und Komponist Peider Campell (1891–1958) aus Ardez (im Unterengadin) 1939 sein Liederheft «Chant rumantsch. Alte und neue Lieder der Rätoromanen für gemischten Chor».⁴⁸² «Die Romanen sind ein recht sangesfrohes Völklein, sie haben von jeher den Volksgesang, mitunter sogar den schweren Kunstgesang eifrig gepflegt»,⁴⁸³ hiess es im Vorwort. Das Heft enthielt neben Robert Cantienis bekannten Chorliedern, Theodor Gauglers «Adieu a l'Engiadina» und Otto Barblans «Inno alla patria» deshalb auch beliebte Lieder aus der Sur- und Sutselva wie Ignaz Heims «La Ligia Grischa», Tumasch Dolfs Heimwehlieder und Hans Ernis «Il temps legreivel» (Die fröhliche Zeit). Für ein besseres Verständnis der Lieder wurden den originalen Liedtexten selbstredend neue «sangbare» Texte beigefügt. Zahlreiche Volkslieder aus dem Engadin setzte Peider Campell darüber hinaus neu. Wenn man diese Lieder auch in der

479 Der Sänger, Komponist und Chorleiter (u. a. des Chœur mixte Helvétia) Emmanuel Barblan (1882–1960) aus Genf, Bruder der berühmten Sängerin, Komponistin und Musikerin Lydia Opienska-Barblan (1890–1983), übersetzte zahlreiche deutschsprachige Chorlieder auf Französisch, u. a. auch von O. Barblan. (Vgl. RISM).

480 Vgl. Die vierte Schweiz. Aus dem Tal der Albula und Julia, Radio Beromünster, 29. 1. 1939. «Ein Liederstrauss, dargeboten vom Chor viril dell'Alvra und dem Schülerchor der Oberschule Lenz. Leitung: G. D. Simeon, Lehrer, Lenz.» U. a. vorgetragen wurden R. Cantienis «La Guardia grischuna» und «Lungatg matern» (Männerchor).

481 Vgl. Romanische Lieder, Radio-Studio Zürich, 10. 1. 1939, 21:15, gesungen vom Chor Viril Grischun Turitg, Leitung: Otto Schreiber. U. a. Hans Ernis «Il pur suveran» und «Cantei Romontsch».

482 Campell, Chant rumantsch, 1939. Peider Campell vertonte auch gern Gedichte von Men Rauch, die dieser dann in seine Liederhefte aufnahm. (Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1).

483 G. R. Mohr: Vorwort, in: Campell, Chant rumantsch, 1939.

übrigen Schweiz singe, so würden sich auch die Bündnerromanen als «gute und treue Eidgenossen» verhalten, versprach das Vorwort.⁴⁸⁴

An den «Bündner Tagen» der Landesausstellung (Landi) in Zürich 1939 erhielt die Musik aus Romanischbünden eine noch bedeutendere Plattform. Am Wochenende vom 24. und 25. Juni fanden im Rahmen dieser Bündner Tage verschiedene Anlässe statt: ein «Dreisprachenkonzert» im Kongresshaus, ein Festumzug vom Hauptbahnhof zur Festhalle am rechten Seeufer, ein offizieller Empfang in der Festhalle und zum Abschluss «Das Bündner Spiel» im Kongresssaal.⁴⁸⁵ Am Dreisprachenkonzert präsentierten ausgewählte Chöre aus Graubünden, unterstützt durch das Radio-Orchester Zürich, einen «bunt abwechselnden Einblick und Querschnitt» durch die Bündner Chormusik. Antoine-Elisée Cherbuliez erläuterte im Einführungstext: «Der Chorgesang ist im Bergland Graubünden der eigentliche Träger der Volks- und Kunstmusik». Selbst an Orten, an denen die Instrumentalmusik, besonders die Blasmusik, gepflegt werde, bestimme der Chorgesang die Musikkultur. Mit verschiedenen Sprachen, Konfessionen, Chorgattungen und Leistungsklassen sei diese Chorkultur aber so «vielgestaltig» wie die Bewohner und die Berge des Kantons.⁴⁸⁶ Angesichts dessen konnte an diesem Konzert folglich nur ein Einblick in das Repertoire der Chöre, in deren Fähigkeiten und die von einheimischen Komponisten geschaffene Literatur gegeben werden.

Das Konzert begann mit dem Vortrag von Otto Barblans «Freiheits- und Siegesgesang» aus dem «Calvenspiel» von 1899 (mit Orchester) und Emil Töndurys «Mia matta» durch den gemischten Gesamtchor unter der Leitung von Ernst Schweri sen. Zwischen den Einzelvorträgen der Chöre⁴⁸⁷ sang der Männergesamtkor «Nationalhymnen» und vaterländischen Lieder, darunter Duri Sialms «La Ligia Grischa» (mit Bläsern), Hans Ernis «Il pur suveran» und Robert Cantienis «La guardia grischuna». Der Vortrag dieser Lieder durch mehrere Hundert Sänger bedeutete für die Komponisten – selbst für die schon bekannten und populären – eine effektvolle und nachhaltige Werbung. Zum Abschluss trugen alle Beteiligten Otto Barblans «ernsthaften Anwärter auf eine wirkliche schweizerische Landeshymne», den Schlusschor aus dem «Calvenspiel» «Heil dir, mein Schweizerland», vor.⁴⁸⁸ Im Kontext der Geistigen Landesverteidigung wurde dieser Schlusschor, der die schweizerisch-bündnerische Solidarität (im Krieg gegen fremde Grossmächte) feierte, zur Hymne auf die «urschweizerischen» Werte und Konstanten der gesamtnationalen Identität.

Die Auswahl und Zusammenstellung der beteiligten Chöre und Lieder bot aber nicht nur einen Einblick in die Vielfältigkeit der Bündner Musikkultur, sie

484 Ebd.

485 Vgl. Fest-Programm, 1939.

486 Vgl. Cherbuliez, Dreisprachenkonzert, 1939, S. 1.

487 Beteiligt waren der Chor viril dell'Alvra, der Cor masdo Zuoz, der Cor viril Engiadina, der Cor masdo Samedan, die Ligia Grischa, der Männerchor Davos, der Männerchor Chur, der Coro misto Poschiavo und der Caecilienverein Chur. Siehe zu den Beiträgen und Liedtexten: Fest-Programm, 1939, S. 5–22.

488 Siehe dazu Kapitel II 1.1. und 2.4.2.

gab auch Aufschluss über die musikalisch-kulturelle Identität der einzelnen Chöre. Die Liedauswahl musste wohlüberlegt und deren Vortrag an einem Anlass dieses Ausmasses und Gewichtes gut vorbereitet sein. Für einige Chöre Romanischbündens bedeutete dieses Konzert eine regelrechte Popularisierung in Graubünden, so für den Chor viril dell'Alvra,⁴⁸⁹ andere waren schon früher ausserhalb der Gesangsfeste in der Schweiz aufgetreten, wie der Cor mixt Samedan.⁴⁹⁰ Dieser trug auch als einziger ein Werk eines einheimischen Komponisten in bündnerromanischer Sprache vor: «Saira al mar» (op. 9b), ein frühes, anspruchsvolles Chorlied des damals 32-jährigen Armon Cantieni, des Sohns des «Volkskomponisten»⁴⁹¹ Robert Cantieni und Musiklehrers an der Kantonsschule Chur.⁴⁹² Der Cor masdo Zuoz verwies mit dem Vortrag des 136. Psalms von Jan Pieterszoon Sweelinck in bündnerromanischer Sprache auf die lange Tradition protestantischer Kirchenmusik im Oberengadin und den berühmten Zuozer Kirchenchor, der seit dem 17. Jahrhundert polyphone Werke niederländischer und italienischer Meister im Repertoire hatte.⁴⁹³ Auch die Ligia Grischa präsentierte nach ihrer Usance das Werk eines ihrer Dirigenten, hier war es Hans Lavaters «Levada dil sulegl» (Der Sonnenaufgang).⁴⁹⁴

Ab 1940 erhielt die «vierte Schweiz» ihre eigene Radiochronik, die *Rätoromanische Chronik*, die ab 1943 unter der Zuständigkeit von Adolf Ribi regelmässig am ersten Freitag des Monats gesendet wurde. In diesem Jahr startete auch die *Sendung für die Rätoromanen* mit Alfons Maissen, Jon Semadeni und weiteren Exponenten der Kulturelite. Jon Pult,⁴⁹⁵ der schweizweit bekannte Philologe und Kulturvermittler aus Sent, fasste für die Chronik regelmässig auch das musikalische Geschehen zusammen. Über die musikalische Einrahmung der Rede Reto Bezzolas an der Verfassungsfeier in Bern 1948⁴⁹⁶ und deren Bedeutung für die kulturelle Identität Romanischbündens berichtete Pult:

«Die romanischen Gesamtchöre sangen Hans Ernis «Il pur suveran» und Otto Barblans «Imna a la patria» und ernteten den grössten Beifall des Tages von den Tausenden von Zuhörern, unter denen sich alle Bundesräte eingefunden hatten. [...] Wenn auch die romanischen Laute den meisten Miteidgenossen fremd sind, so konnte man immer wieder fühlen und hören, welche Freude sie an unserem besonderen Volkstum und unserem Gesang haben. Das bedeutet für uns sehr viel. Das stärkt in unseren eigenen Reihen das Gefühl für die Pflege und Erhaltung von Volkstum und Sprache.»⁴⁹⁷

489 Vgl. Schnöller, *Chronica*, 2005, S. 10.

490 Siehe dazu Kapitel III 2.2.

491 Cherbuliez, Dreisprachenkonzert, 1939, S. 3.

492 Siehe dazu Kapitel IV 2.2.1.

493 Siehe dazu Kapitel I 2.2.1.

494 Siehe dazu Kapitel II 2.3.2.

495 Vgl. Arquint, *In memoria a Jon Pult*, 1992, S. 219–225.

496 Vgl. dazu auch Fontana-Perini, *Gesangsentwicklung im Oberengadin, 1949[1950]*, S. 85 und Vincenz, *Fiasta federala*, 1948.

497 Pult, *Rätoromanentum*, 1955, S. 68.



BÜNDNER TAGE
 an der Schweizerischen Landesausstellung
 24. und 25. Juni 1939
FEST-PROGRAMM

50 Rp.

39. Titelblatt des Festprogramms für die «Bündner Tage» an der Schweizerischen Landesausstellung vom 24. und 25. Juni 1939 in Zürich.

Auch der Bündner Jurist Erwin Durgiai (1913–1964)⁴⁹⁸ berichtete in seinen Radiosendungen (1944–1951) von der Chorkultur Romanischbündens, von Gesangfesten und Chorjubiläen, Liederbuchausgaben und Komponisten, die den deutschschweizerischen Chorgesang in «echt romanische Bahnen» gelenkt und der Heimatbewegung wichtige Impulse gegeben hatten.⁴⁹⁹ Er führte Gion Antoni Bühler, den Brückenbauer, an und ebenso Georg Schmid von Grüneck, den ersten «markanten» Chorkomponisten «rätoromanischer Prägung», der die «einengende Mauer deutscher Beeinflussung» durchstossen habe.⁵⁰⁰

Am genannten eidgenössischen Sängersfest von 1948, das gleichzeitig zur Verfassungsfeier mit rund 12 000 Sängern in Bern stattfand, nahmen dank der Initiative von Ernst Schweri sen. insgesamt 13 Bündner Chöre, davon neun aus Romanischbünden teil. «Die bündnerromanischen Chöre haben die Aufmerksamkeit erregt und die Bewunderung unserer Landsleute eingebracht, und [sie haben] unserem Kanton, unseren Dörfern, unserer Kultur Ehre gemacht»,⁵⁰¹ hiess es in der *Gasetta Romontscha* zum Gesangfest. Besonders Hans Erni, der beim Vortrag seiner Freiheitshymne im Publikum sass, war nun, nach vielen Jahrzehnten grossen Engagements für die Sprache und Musik Romanischbündens, zum «Vater der *canzun romontscha*»⁵⁰² aufgestiegen und seine Lieder wurden von «Tausenden» Bündnerromanen «mit Stolz und Ergriffenheit»⁵⁰³ gesungen. Der Chorgesang war schliesslich «zum allgemeinen Kulturgut» geworden und hatte sich tief im Bewusstsein der Bevölkerung verankert.⁵⁰⁴

2.3.2 *Noss chors* in der Erneuerungsbewegung der 1970/80er-Jahre

Beinahe 50 Jahre nach der *Zürcher Illustrierten* präsentierte die Monatszeitschrift *Terra Grischuna* 1989 unter dem Titel «Musikalisches Graubünden» einen Überblick über die «Vielfalt des musikalischen Geschehens» in Graubünden, das sich nun nicht mehr auf die Tourismusorte mit ihren Kurkonzerten konzentrierte. Selbst in abseits gelegenen Dörfern und Tälern würden regelmässig Abendkonzerte, Musikwochen und internationale Festivals geboten, daneben zeugten Festspiel- und Opernaufführungen, Jahreskonzerte von Chören, Dorfmusiken, Orchestervereinen oder Jodelclubs sowie eine rege Liedermacher- und Rockszene von einem «aktiven einheimischen Musikschaffen». Zu verdanken sei dies

498 Vgl. Casaulta, Erwin Durgiai, 1965, S. 150–158.

499 Ebd., S. 47.

500 Ebd., S. 129, 179.

501 Vincenz, *Fiasta federala*, 1948, S. 2.

502 Ebd. vgl. auch Pfister, Sängervater Hans Erni, 1962, S. 173–175.

503 Pult, *Rätoromanentum*, 1955, S. 133. Pult berichtete hier auch von der neuen wissenschaftlichen Ausgabe der «*Consolaziun*», von einer Aufführung der Kantate «*Allas steilas*» von Duri Sialm, von A. Cantienis Klavierwerken und von T. Dolfs «*Stiva da filar*». Er stellte ferner den Komponisten Robert Cantieni und die «Lieblingslieder des ladinischen Volkes» vor: «*Chara lingua da la mamma*», «*La guardia grischuna*» oder «*Ajò co chi boffa*». (Ebd. S. 153–155).

504 Durgiai, *Rätische Erde – Romanisches Erbe*, 1952, S. 46.

alles den besseren Ausbildungsmöglichkeiten für Musiker und den verschiedenen Musikschulen in allen Regionen.⁵⁰⁵

Zum Zeitpunkt des Erscheinens dieser Ausgabe hatte die Musikkultur in Graubünden eine regelrechte Konjunktur erlebt, worin ganz unterschiedliche Faktoren eine entscheidende Rolle gespielt hatten. In der Chorkultur zeigte sich diese Konjunktur in einer Zunahme an neuer Chorliteratur durch organisierte Kompositionswettbewerbe und einer Wiederbelebung des Laienchorgesangs durch zahlreiche Gesangsfeste, Festivals, *Scuntradas* und Singabende. Der Bündner Kantonalgesangverband (BKGV), die Lia Rumantscha und die Radiotelevision Svizra Rumantscha (RTR) setzten sich mit der Herausgabe von Chorliteratur (Liederbüchern), mit Radiosendungen und der Organisation von Wettbewerben und Anlässen verstärkt für eine Förderung des kollektiven, gemeinschaftsbildenden Gesangs ein. Im Bereich der «lavor rumantscha»⁵⁰⁶ (der Lia Rumantscha) für eine (sprachliche) Einigkeit der Rumantschia erhielt die Vokalmusik, besonders der Chorgesang, die gewichtige Aufgabe, das Wir-Gefühl innerhalb der Bevölkerung zu beleben und zu stärken.⁵⁰⁷ In den Jahren 1970/80 erschienen zudem zahlreiche Publikationen, welche die Musikkultur Romanischbündens noch mehr ins Zentrum rückten, darunter eine erste Bibliografie der Vokalmusik (1562–1986),⁵⁰⁸ Jubiläumsschriften diverser Männerchöre,⁵⁰⁹ Beiträge über die Alte Musik und den Kirchengesang in Romanischbünden,⁵¹⁰ Artikel über Komponisten⁵¹¹ sowie – beinahe zeitgleich mit der Schweizer Musikethnologie⁵¹² – auch Betrachtungen und eine Dissertation⁵¹³ zum (geistlichen und weltlichen) Volkslied («canzun populara»)⁵¹⁴.

Erhalt der traditionellen Kultur auch im «kleinsten Bergdorf»

Der wirtschaftliche Aufschwung der 1960/70er-Jahre beeinflusste die kulturelle Aktivität und Identität der Dorfgemeinschaft nachhaltig, wobei die neue Lebensweise mit vielfältigen Möglichkeiten und mehr Freizeit die traditionelle

505 Vgl. Markus Joos, in: «Musikalisches Graubünden», TG 48/6, 1989, S. 3.

506 Siehe dazu Kapitel IV 1.2.1.

507 Vgl. Derungs-Brücker, *Bewegungen*, 1988, S. 14.

508 Berther/Gartmann, *Bibliografia*, 1986.

509 Pfister, Ligia Grischa, 1977; Collenberg, *Chor Viril Lumnezia*, 1978; Cathomen/Camenisch, *Chor viril Laax*, 1984.

510 Grossmann, *Musica veglia*, 1988, S. 67–124; Gaudenz, *La Philomela*, 1985; Jecklin, Johann Caspar Bachofen, 1985, S. 57–65.

511 Cherbuliez, Otto Barblan, 1970, S. 305–319. Zu Tumasch Dolf: PMG 50, 1972, S. 104–118 (Gieri Foppa, Steafan Michael, Gion Duno Simeon, Gion Christ Demarmels et al.). Wanner, *Churer Domkantoren*, 1989, S. 40–43.

512 V. a. Max Peter Baumann: *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, Winterthur 1976; Ders.: *Hausbuch der Schweizer Volkslieder*, Wabern 1980; Ders.: *Bibliographie zur Ethnomusikologischen Literatur der Schweiz*, Winterthur 1981.

513 Collenberg, *Wandel im Volkslied*, 1986.

514 Dietrich, *Kirchlicher Volkslied*, 1952, S. 197–203 und 1952, S. 221–229; Decurtins, *Observazioni*, 1983, S. 75–93.

Gesangskultur aber unauffhaltsam verdrängte.⁵¹⁵ Hinzu kam die drohende Überalterung der Chöre, denn die Jugend wandte sich im «Zeitalter der Radio- und Schallplattenmusik» vermehrt der internationalen Popular- und Popmusik aus aller Welt zu.⁵¹⁶ Allerdings sahen viele Musikpädagogen gerade die Schallplatte als eine Möglichkeit, «Kultur auch bis ins kleinste Bergdorf» zu bringen.⁵¹⁷ Am kantonalen Gesangsfest in Domat/Ems 1968 wurde deshalb der Ruf nach Reformen und einer Anpassung der Formen an die «heutige Lebensweise»⁵¹⁸ laut. Die *Bündner Zeitung* berichtete ihrerseits von der einseitigen Liedwahl, dem «scharfen und gepressten Tonklang» und der unreinen Intonation der teilnehmenden Chöre dieses Gesangsfestes.⁵¹⁹ Um dieser Entwicklung entgegenzusteuern, weitete der Verband daraufhin seine Aktivitäten hinsichtlich der Ausbildung von Dirigenten und der Förderung der Jugendmusik (mit Konzerten, Gesangsfesten und Chorwochen) beträchtlich aus und verstärkte seine Präsenz in den Volksschulen wie im Bündner Lehrerseminar.⁵²⁰

Im Bündner Lehrerseminar in Chur konnten die angehenden Primarlehrer wichtige musikalische Erfahrungen sammeln, denn ein Lehrer musste im Dorf auch die Stelle des Chordirigenten und des Organisten übernehmen.⁵²¹ Neben Gion Antoni Derungs, der seit 1962 am Lehrerseminar als Klavierlehrer tätig war, vermittelte auch der Musiklehrer und Dirigent Ernst Schweri⁵²² diesen angehenden Kulturträgern der Dörfer Kenntnisse im musikalischen Bereich. 1970 gründete Schweri den Freiwilligen Chor des Lehrerseminars sowie ausserschulisch den ersten Projektchor Graubündens, den Bündner Singkreis. Während dieser «Elite-Chor» sich grösseren Werken der Musikkultur⁵²³ widmete, sang der Freiwillige Chor sowohl «einfache Bündner Volkslieder»⁵²⁴ als auch Uraufführungen⁵²⁵

515 Vgl. E. Collenberg, in: Wanner, 150 Jahre BKG, 2002, S. 9.

516 Vgl. «Plaid sin via», in: «Da cumpignia», 1996 und Collenberg, Menschen zum Chor, 2002, S. 60.

517 Hassler, Der BKG, 2002, S. 80.

518 Vg. Armin Tschupp, zit. nach Wanner, Chronik, 2002, S. 32.

519 Paul Ragetti, zit. nach ebd.

520 Vgl. E. Collenberg, in: Wanner, 150 Jahre BKG, 2002, S. 9.

521 Vgl. Decurtins, Interview, 4. 11. 2016.

522 Ernst Schweri (1925–2000) erwarb Diplome in Harmonie- und Formenlehre, Gehörbildung und Musikgeschichte sowie Lehrdiplome für Cello und Schulgesang an der Musikakademie Zürich, studierte am Musikwissenschaftlichen Institut, absolvierte einen Dirigierkurs in der Internationalen Sommer-Akademie in Salzburg (Igor Markevitch) sowie bei Helmut Rilling in Stuttgart.

523 U. a. 1970 L. van Beethovens «Messe in C-Dur», 1973 W. A. Mozarts «Requiem», 1977 L. van Beethovens «Missa Solemnis», 1980 G. Verdis «Requiem», 1982 A. Bruckners «Messe Nr. 3 in f-Moll», 1983 O. Barblans «Calvenmusik», 1986 H. Berlioz' «Requiem» op. 5. (Vgl. BJ 43, 2001, S. 161).

524 U. a. 1975 für die Schallplatte «Graubünden singt. Volkslieder aus den drei Sprachkulturen Rätiens» (Leitung Ernst Schweri) in der Schallplatten-Reihe CPLP, hg. von G. A. Derungs und G. Cadruvi.

525 G. A. Derungs schrieb 1972 in Auftrag von E. Schweri die Kantate op. 44 «Für junge und jung gebliebene gemischte Chöre und Instrumentalisten nach Texten aus Lyrische Hausapotheke von Doktor Erich Kästner».

moderner Musik. Schweri arbeitete mit diesem Chor «ausserordentlich gründlich, rhythmisch sehr spannend und auf saubere Intonation achtend»; seine Proben waren «streng, intensiv und psychologisch sehr geschickt aufgebaut», bereiteten den Sängern aber «Freude und Genugtuung», erinnerte sich Derungs.⁵²⁶ «Seine Arbeit [...] hat viele Junglehrer und -lehrerinnen musikfreundlich geprägt und so der Kultur im Kanton unschätzbare Dienste erwiesen», würdigte er Schweris Einsatz für den Schul- und Chorgesang.⁵²⁷ Zu seinem Tod im 2000 meldete auch das *Bündner Tagblatt*, Schweri habe das «Chor- und Schulmusikwesen im Kanton Graubünden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wesentlich geprägt».⁵²⁸

Auch die Singschule Chur unter der Leitung von Lucius Juon (1913–2015) sah sich seit 1948 für die chorische und die Einzelstimm- und Blockflötenbildung für Schulkinder und Jugendliche, für den Unterricht im Blockflötenspielspiel sowie für die Vermittlung von musiktheoretischen Kenntnissen⁵²⁹ zuständig. Singen als schulisches Unterrichtsfach zu erklären und den Kindern damit eine umfassende und systematische Musikerziehung anzubieten, wurde damals allerdings als «risikoreich»⁵³⁰ betrachtet. Dass das Singen gesund sei, erklärte aber auch der Luzerner Komponist Hansruedi Willisegger (*1935)⁵³¹ in seiner Anleitung «zum richtigen und schönen Chorsingen».⁵³² Diese Chorschule, die Willisegger 1973 herausgab, richtete sich an die Sänger jeglicher Chorgattungen und ermutigte sie, durch «bewusstes und stetes Üben» zusammen mit körperlichen Bewegungen zu einem besseren Chorklang beizutragen. Deutsche und österreichische Ärzte und Experten für Stimm- und Atemtechnik hatten kurz zuvor wegweisende Werke für die chorische Stimm- und Atembildung veröffentlicht, die auch an den Schweizer Musikkonservatorien Beachtung fanden.⁵³³ «Man hat gemerkt, dass man auch mit Laiensängern wirksame Stimm- und Atembildung machen kann – nicht nur mit Solosängern», sagt Luzius Hassler, der damals in Zürich Chorleitung, Orgel, Schulmusik II und Sologesang studierte.⁵³⁴

Im Zuge der schweizerischen Musikschulbewegung⁵³⁵ der 1970er-Jahre entstanden dann in allen grösseren Regionen Romanischbündens von der Öffentlichkeit mitgetragene Musikschulen, die der Landbevölkerung auch einen Zugang zum

526 Vgl. Derungs, Ernst Schweri, 2001, S. 161 f.

527 Ebd. Auch der damalige Abt von Disentis, Pankraz Winiker, wies auf die positive Auswirkung «unzähliger» Lehrkräfte und Sänger hin. (Zit. nach BT, 15. 1. 2000).

528 BT, 15. 1. 2000.

529 In der Singschule Chur wird die Methode der «Latonisation» gelehrt, des absoluten Tonnamensystems nach C. Eitz. (Siehe auch Kapitel III 2.1.2).

530 www.singschule-chur.ch, [2. 11. 2016]. 1983 besuchten insgesamt 870 Schüler (rund 20% der Stadtschüler) in 45 Klassen den Singunterricht der Singschule. (Vgl. Lily Schmidt-Ardüser: Bündner Musiker und Komponisten, in: BJ 25, 1983, S. 133 f.).

531 Vgl. <http://musinfo.ch>, [2. 11. 2016]. Auch andere Schweizer Musiker wie Willi Gohl, Joseph Röösl, Willi Gremlich und Edwin Villiger hatten grossen Einfluss auf die Schweizer Chorkultur.

532 Vgl. Willisegger, Kleine Chorschule, 1973, S. 1.

533 U. a. H. Coblenzer/F. Muhar: Atem und Stimme. Anleitung zum guten Sprechen, 20. Auflage, Wien 2006; Julius Parow: Funktionelle Stimmschulung. Organische Grundlagen des gesunden Tones, Stuttgart 1967.

534 Vgl. Hassler, Interview, 26. 11. 2015.

535 1973 wurde der VMS (Verband Musikschulen Schweiz) gegründet. Vgl. HLS «Musikschulen».

Instrumentalspiel eröffnen sollten.⁵³⁶ Die pädagogische Arbeit der instrumentalen Musikverbände mit den Musikkollegien und Militärmusiken ging nun partiell auf die Musikschulen über. Auch der BKGV stellte die Weiterbildung der Musikpädagogen und das Kurswesen vermehrt ins Zentrum: Die Dirigentenkurse und die neuen Mappen mit Literatur für verschiedene Besetzungen und Niveaustufen fanden weitestgehend guten Anklang.⁵³⁷ Immer mehr Bündnerromanen bildeten sich anschliessend an Schweizer Konservatorien aus, was für das Chorwesen eine gewisse Professionalisierung mit sich brachte. Chöre, die nun von ausgebildeten Dirigenten geleitet wurden, darunter die Männerchöre Ligia Grischa, Engiadina Bassa, Alvra und Surses, wurden ihrerseits zu eigentlichen Ausbildungsstätten – «academias canticas» – für Sänger und Laiendirektoren.⁵³⁸ Mit den hier erworbenen Fähigkeiten hoben diese Sänger sodann auch die kleinsten Dorfchöre auf ein neues Niveau.

Die chorische Stimmbildung erlaubte es den ausgebildeten Dirigenten schliesslich, mit den Chören zielgerichteter zu arbeiten und das Gesangsniveau zu heben, sowohl anspruchsvolle als auch volkstümliche Lieder «besser» zu singen. Mit der Aussicht auf eine Verbesserung der eigenen Stimme und des gesamten Chorklangs sowie einer Erweiterung des Repertoires verbreitete sich die systematische Stimmbildung dann zusehends.⁵³⁹ Auch die Anforderungen an die (Laien-)Dirigenten erhöhten sich und die Musikkommissionen der Verbände mussten mit (Weiterbildungs-)Kursen und Prüfungen für Dirigenten sowie neuer Chorliteratur den Erfordernissen nachkommen.⁵⁴⁰ Nicht zuletzt waren es auch die regelmässigen Gesangsfeste und Wettbewerbe, die als Motivation wirkten. Am 19. Kantonal-Gesangsfest in Davos 1974 setzte man schliesslich neue Massstäbe: Das neue Kongresshaus wurde für Proben und Einsingen zur Verfügung gestellt und erstmals fand auch ein Jugendkonzert mit einheimischen Jugendchören sowie ein offenes Singen statt. Trotz Dirigentenmangel und Mitgliederschwund konnte dann das Fest in Disentis/Mustér 1980 eine Rekordbeteiligung mit 88 Chören und 9 Jugendchören sowie 7000 Zuhörern aufweisen.

Eine neue «Ära» leitete der BKGV 1986 mit sommerlichen Basiskursen für Dirigiertechnik, praktische Chorarbeit und Programmgestaltung nach den Vorgaben der Schweizerischen Kommission ein. Weiterbildungswochenenden komplettierten diese Kurse mit thematischen Angeboten zu Unterhaltungsmusik, Musik und Bewegung, Stimmbildung oder Interpretationskunde. Daneben bot der BKGV auch Stimmbildungs- und Ensemblekurse für Dirigenten. «Das Eigenerlebnis in Stimmeinsatz, Interpretation, Hören etc. sollte den DirigentInnen eine breitere Grundlage und Erfahrungswerte liefern, um mit sicheren und

536 Vgl. muf.ch/wp-content/uploads/2015/01/20150119TextMUF.pdf, [2. 11. 2016]. Scola da musica Grischn Central 1979, Scola da musica Surselva, Scola da musica Domat 1975, Scoula da musica Engiadina bassa/Val Müstair 1977, Scoula da musica Engiadin'Ota 1968, Musikschule Viamala 1976. (www.vsmg.ch, [1. 11. 2016]).

537 Vgl. Hassler, *Der BKGV*, 2002, S. 85.

538 Vgl. Decurtins, *Interview*, 4. 11. 2016.

539 Vgl. Hassler, *Interview*, 26. 11. 2015.

540 Vgl. ebd. und *Der BKGV*, 2002, S. 84.

fundierten Hinweisen den Chor auf fortschrittliche Art weiter zu fördern»,⁵⁴¹ so Luzius Hassler. Die Schweizerische Chorvereinigung (SCV) lobte daraufhin den Pioniergeist Graubündens und sprach dem Chorleitermodell eine Vorreiterrolle zu.⁵⁴²

Dass auch bei der Jugend ein «vitaler Musikinteresse» vorherrschte, zeigte das Gesangsfest in Scuol 1986 mit einem anspruchsvollen Jugendkonzert am Samstagabend. Die Mehrheit der an diesem Gesangsfest teilnehmenden Chöre stammten aus Romanischbünden.⁵⁴³ Sieben Jahre später fand auf Initiative des BKGK das erste Bündner Jugend- und Schülergesangsfest – als erstes seiner Art in der Schweiz – mit 38 Chören statt. Besonders hervorgehoben wurde das Sprach-, Generations-, Geschlechter- und Konfessionsgrenzen überwindende gegenseitige Verständnis im Akt des gemeinsamen Singens.⁵⁴⁴

Kompositionswettbewerbe und Liedersammlungen für ein neues Repertoire

Der Wettbewerbsgedanke solcher kantonalen Gesangsfeste, die Konkurrenz-situation innerhalb der Chorkultur, aber auch die Initiative der Lia Rumantscha zusammen mit RTR generierten in den 1980er-Jahren schliesslich neue Chorliteratur. In Scuol trug 1986 eine Mehrheit der Chöre Lieder von zeitgenössischen Komponisten aus Romanischbünden vor. Obwohl viele Chöre weiterhin am traditionellen Repertoire beliebter Chorlieder (u. a. von Tumasch Dolf und Hans Erni) festhielten und diese allenfalls mit neuen Liedern im traditionellen Stil von Eduard Lombriser (1917–2008), Gion Duno Simeon oder Giusep Maissen (1906–1963) ergänzten, fanden nach und nach auch anspruchsvollere Werke in einem «unkonventionellen Kompositionsstil»⁵⁴⁵ von Gion Giusep Derungs, Gion Antoni Derungs und Benedetg Dolf in die Chorrepertoires Eingang. Auf Anfrage von Chören, Chorleitern und von RTR schufen diese Komponisten in den 1970er- bis 1980er-Jahren zahlreiche Chorlieder für neue Liederbücher⁵⁴⁶ und für die regelmässig stattfindenden Kompositionswettbewerbe.⁵⁴⁷ Gleichzeitig wurde auch eine jüngere Generation von

541 Vgl. Hassler, *Der BKGK*, 2002, S. 87.

542 Vgl. ebd. S. 88.

543 An diesem Fest nahmen 47 bündnerromanische (von insgesamt 83) Chören teil. 1989 waren 119 Chöre mit rund 5000 Mitgliedern dem BKGK angeschlossen, davon 71 bündnerromanische Chöre. (Vgl. Kaspar Jörgler, in: «Musikalisches Graubünden», TG 48/6, 1989, S. 28). Zu den besten Chören zählten: Chor dils Larischs, Chor masdo Surmeir, Rudé da chant engiadina, Chor mischedau dalla Surselva, Ils Cantins, Vokalensemble Schams-Heinzenberg-Domleschg, Chor da concert grischun. Diese Chöre wurden von Komponisten und Musikern wie Gion Giusep Derungs, Curdin Janett oder Alvin Muoth geleitet.

544 Vgl. Wanner, *Chronik*, 2002, S. 36.

545 Decurtins, *Bündner Komponisten*, 1985, S. 10.

546 U. a. «Juhè. Cudisch de canzuns per la giuvenetegna romontscha», Trun 1961/74; «Il Grisch. Cudisch da canzuns», Trun 1977; «Chanzuns da cumpignia», Samedan 1979; «Chanzuns da cumpignia», Schlarigna 1992/97; «Da cumpignia. Cudisch da canzuns popularas», 1996/97/2009; «Igl cumpogn. Codesch da canzungs», Savognin 1987.

547 U. a. «Cantei Romontschs canzuns...», 1984 und 1987 von der LR und von RTR gemeinsam organisiert. Zu den Produktionen von RTR siehe auch Kapitel V 1.2.1.

(Lehrer-)Komponisten gefördert.⁵⁴⁸ Trotz unterschiedlicher (handwerklicher) Voraussetzungen arbeiteten nun alle genannten Komponisten vorwiegend im «Dienste der Chöre» und beeinflussten so die Chorkultur entscheidend mit.⁵⁴⁹

Neben den Gesangfesten waren es auch die *Scuntradas*, die überregionalen Treffen der Bündnerromanen, welche die kompositorische Tätigkeit förderten und vorantrieben. Hier wurden neben dem aktiven Musikmachen auch Musikurse und Musiklager für jedermann sowie Tagungen für Sänger und Dirigenten angeboten.⁵⁵⁰ Für die Jubiläums-*Scuntradas* 1985 und 1988 erschien jeweils ein Liederbuch, das neben älteren Volks- und Chorliedern auch Siegerlieder der Kompositionswettbewerbe enthielt.⁵⁵¹ Für das Jubiläum «50 Jahre Nationalsprache» entstand 1988 das Lied für gemischten Chor «50 onns lingua naziunala» von Carli Scherrer zu einem Text auf Rumantsch Grischun von Curò Mani.⁵⁵² Während der Text von der jungen Schriftsprache Gebrauch machte, blieb die Komposition allerdings der traditionell romantischen Tonsprache der *chanzuns rumantschas* verpflichtet. Ebenso im Auftrag der Lia Rumantscha schuf Gion Antoni Derungs das Gemischtchorlied «En cumpignia (chanzun da saut)», ein Arrangement des instrumentalen Menuetts aus der Oper «Don Giovanni» von W. A. Mozart zu einem Text in Rumantsch Grischun. Es erschien 1985 im *Scuntrada*-Liederbuch «Chantai, Rumantschs, chantai! 2000 onns Retoromania» und wurde an diesem Anlass von einem Ad-hoc-Chor gesungen. In die verschiedenen Idiome übersetzt, erklang es im Anschluss an weitere *Scuntradas* und wurde – trotz Kontroversen um Rumantsch Grischun⁵⁵³ – ein beliebtes Chorlied.⁵⁵⁴

1989 initiierte die Lia Rumantscha eine Reihe mit neuen (und teilweise auch älteren) Chorliedern unter dem Titel «Ediziu CHANZUNS».⁵⁵⁵ Damit wollte die Dachorganisation sowohl den Chören die Suche und Beschaffung von Literatur erleichtern als auch die Dirigenten, Musiker und Chorleiter in ihr Gebäude «locken».⁵⁵⁶ «Ich musste den Komponisten immer wieder Briefe schreiben, sie anrufen, dann auch die Chöre informieren», erinnert sich Bernard Cathomas. «Aber die Dirigenten kamen und die Lieder wurden gesungen». Die ersten Ausgaben für Männer- und gemischten Chor mit Liedern jüngerer und älterer KomponistIn-

548 U. a. Alvin Muoth, Jachen Janett, Curò Mani, Armin Caduff, Urs Simeon, Claudio Simonet und Giusep Tschuor.

549 Vgl. Decurtins, Bündner Komponisten, 1985, S. 10.

550 1985 u. a. eine Werkstatt für Improvisation und moderne Aufnahmetechnik, ein Musiklager für Kinder und ein Jugendmusiklager. (Vgl. Cathomas, *Unitad dat forza*, 30. 7. 1985). Siehe dazu Kapitel IV 1.2.1.

551 «Chantai, Rumantschs, chantai! 2000 onns Retoromania», 1985. «Rumantsch(a) en cumpagnia. 50 onns lingua naziunala 1938–1988», 1988.

552 Ediziu chanzuns per chor maschadà, 1989.

553 Siehe dazu Kapitel IV 1.2.2.

554 Vgl. Cathomas, E-Mail, 11. 11. 2016.

555 Ediziu chanzuns chor maschadà/chor viril, 1990–2003 (jeweils 9 Ausgaben).

556 Vgl. Cathomas, Interview, 25. 2. 2016.

nen(!)⁵⁵⁷ wiesen also noch eine grosse Variationsbreite in den Liedtexten und -themen, in den musikalischen Stilen und Formen sowie in der kompositorischen Qualität auf. Ab 1993 beschränkte sich die Auswahl dann auf ein paar wenige Namen, darunter Gion Antoni Derungs und Gion Giusep Derungs, Peter Appenzeller, Benedetto Dolf, Curdin Janett (*1953) und Carli Scherrer.

Die Reihe «Ediziun Chanzuns» kann insofern als Spiegel der erneuerten Chorbewegung und besonders der musikalischen Vorlieben einzelner Exponenten betrachtet werden. Bezeichnend war dabei das «Vorherrschen des Volksliedes»: «Die meisten unserer Lieder sind einfach geschrieben und dem Ohr gut zugänglich. Recht oft tragen sie auch eine Art von Schwermütigkeit»,⁵⁵⁸ erklärte Albert Decurtins 1985. Daneben schätzte man die einfache Sprache und die thematische Offenheit.⁵⁵⁹ Zu den einheimischen Volksliedern mit den immer noch beliebten Themen «Heimatlob» und «Naturstimmung» kamen aber vermehrt auch internationale Lieder hinzu und in den Vorträgen an den Gesangfesten zeigte sich mit den Jahren eine gewisse Offenheit für Neues. Gleichzeitig hielt man beharrlich am traditionellen Repertoire fest.⁵⁶⁰ In das Liederbuch «Da cumpignia» (1996) wurden deshalb neben einheimischen Volksliedern und Chorliedern auch populäre Lieder der *chantauturs* sowie Hits und Evergreens des internationalen Liedrepertoires aufgenommen. Damit, so die Herausgeber, könne der gemeinschaftliche Gesang der älteren wie der jüngeren Generation animiert und «wiederbelebt» werden.⁵⁶¹

2.4 *Musica populara moderna*: Popmusik in der Muttersprache

2.4.1 *Chantauturs* mit Gitarre und Protest

Die Liedermacherszene, die Szene der *chantauturs*, widerspiegle «den Stand der (rätoromanischen) Dinge nur allzugut», meinte der Journalist und Musiker Benedetto Vigne 1985. Die «Bewegung rätoromanischer Populärmusik» gefalle zwar in der Region, sei aber immer noch ein Exotikum und nach aussen hin nicht konkurrenzfähig. Die jüngere Generation könne sich noch nicht durchwegs damit identifizieren – anders als die ältere Generation mit der Chormusik.⁵⁶² Vignes Kommentar zur Popmusik als Spiegelbild der damaligen Musikkultur Romanischbündens war Teil eines längeren Berichtes, den der Zürcher *Tages-Anzeiger* Romanischbündens und seiner Musik widmete. Der längere Hauptbeitrag von RTR-Redaktor Arnold Rauch war mit «Chara Lingua, aber anders als gewohnt» betitelt und spielte auf Paulin Nuotclàs Anfänge als *chantautur* an, als dessen

557 Anny Roth-Dalbert ist in dieser Reihe zu Beginn der 1990er-Jahre bei den Männerchor- wie bei den Gemischtchorliedern vertreten.

558 Decurtins, Bündner Komponisten, 1985, S. 11.

559 Collenberg, Menschen zum Chor, 2002, S. 60.

560 Vgl. ebd., S. 61.

561 «Da cumpignia», 1996, S. 5–7.

562 Vgl. Vigne, Spiegelbild, TA, 11. 5. 1985, S. 57 f.

«Verhunzung» der Engadiner Hymne «Lingua materna» das «noch nie Dagewesene»⁵⁶³ einleitete: Nuotclà sang nämlich den originalen Liedtext zur Melodie des afroamerikanischen Spirituals «When The Saints Go Marching In».⁵⁶⁴

Für die jüngere Generation galt Robert Cantienis «Lingua materna» als Nationalhymne der Alten und als Sinnbild für den «Selbstbetrug» der Sprachgemeinschaft: «Das Rätoromanische ist eine bedrohte Sprache, das wissen die Romanen selbst am besten, sollte man meinen», schreibt Rauch. «Gleichzeitig aber fördern sie den Tourismus mit erstaunlichem Ideenreichtum [...]» Diesen Sprachstolz bei gleichzeitiger Schicksalsergebenheit im Angesicht der notwendigen, aber sprachbedrohenden Wirtschafts- und Tourismusförderung könne deshalb ein «schönes, traurig-sentimentales» Chorlied wie die «Lingua materna» oder der «Pur suveran» bestens zum Ausdruck bringen – es bekunde eine «Einigkeit im Schmerz».⁵⁶⁵ Nuotclàs Lieder hingegen stärkten das Sprachbewusstsein der (jüngeren) Bündnerromanen, denn sie zeigten, dass diese «alpinbäuerliche Sprache» sich auch zu anderem eignete als bloss zur «Idealisierung der vergangenen Idylle».⁵⁶⁶ Sie war nämlich ebenso für eine Kritik der Gegenwart geeignet – wenn nötig auch für den Protest – und liess sich gar in popmusikalischen Genres einsetzen. Seit der Rock Revolution standen diese für die Möglichkeit, mit der Gitarre in der Hand die Welt zu verändern.⁵⁶⁷ Nuotclà zeigte folglich, dass es möglich war, «in der eigenen Sprache, von den eigenen, aktuellen Problemen zu singen und dies noch in einer aktuellen Form».⁵⁶⁸ Die kritische Haltung, das Jedermann-auf-die-Füsse-treten, wurde aber bald zu einer gewissen «Sucht» der *chantauturs*.⁵⁶⁹

Gegen Ende der 1980er-Jahre gehörten die teilweise recht kritischen Lieder der *chantauturs*, die als «Ausdruck des Zeitgeistes» verstanden wurden, aber schon zum traditionellen Liedgut und damit zur Kultur Romanischbündens.⁵⁷⁰ Bei jedem ihrer Auftritte und Aufnahmen wurde die Gesellschaft schliesslich an die Existenz der Sprache erinnert und die Künstler damit zu «Botschaftern der romanischen Sprache».⁵⁷¹ Dass die jungen *chantauturs* auch Tonträger produzieren und eine grosse Anzahl davon verkaufen konnten, war besonders dem einheimischen (jungen) Publikum zu verdanken, das die wenigen einheimischen Tonträger mehrheitlich gern kaufte.⁵⁷² Von dieser offenen und wohlwollenden Zuhörer- und Käuferschaft profitierte nicht zuletzt auch der Künstler Luis Coray (*1954), der mit «Sendas orascha», einer sehr freien Adaptation des US-amerikanischen Jazz-Standards «Autumn Leaves» zu einem

563 Cla Biert hatte allerdings schon in den 1950er-Jahren mit seiner Cabaret-Truppe «La culissa» die «Lingua materna» zu «verjazzen» versucht.

564 Vgl. Rauch, Chara Lingua, TA, 11. 5. 1985, S. 57.

565 Ebd.

566 Ebd.

567 Vgl. Wicke, Rock und Pop, 2011, S. 7.

568 Rauch, Chara Lingua, TA, 11. 5. 1985, S. 57.

569 Vgl. Live al festival, Battaporta spezial, 8. 8. 1984.

570 «Botschafter der romanischen Sprache», TG 48/6, 1989, S. 34.

571 Vgl. ebd.

572 Vgl. Rauch, Chara Lingua, TA, 11. 5. 1985, S. 58.

psychedelischen Gedicht von Felix Giger 1984 einen Hit landete und damit eine Karriere als schrulliger, aber stets präsenter *chantatur* startete.⁵⁷³

Der «Idealist»⁵⁷⁴ Paulin Nuotclà aus Ftan war indes ein *chantatur*, der es wagte, die Liedtexte der bündnerromanischen «Nationalhymnen» als Grundlage für zeitgenössische Popmusik zu nehmen. Er hatte schon Erfahrung mit Beatmusik aus den 1960ern⁵⁷⁵ und kam zu Beginn seines Studiums in Basel auf die Idee, Folksongs mit bündnerromanischsprachigen Texten zu schreiben. Daneben spielte er die populären Lieder zu Gitarre von Men Rauch, die 1925/1950 sowie ²1976 in zwei Liederbüchern⁵⁷⁶ herausgekommen waren. Diese Lieder mit volkstümlichen, aber gesellschaftskritischen Texten waren im Engadin seit ihrer Entstehung äusserst beliebt und weitherum bekannt, sie waren populär und schon beinahe Volkslieder. Und Men Rauch, der auch im Naturschutz aktiv gewesen war und gegen den «Ausverkauf der Heimat»⁵⁷⁷ protestiert hatte, wurde in dieser Rezeption durch die Liedermacher rund um Nuotclà zum «ersten trubadur»,⁵⁷⁸ zum «Volkssänger»⁵⁷⁹ und zum «FenoMen».⁵⁸⁰

Der trubadur Men Rauch

Der ausgebildete Bauingenieur⁵⁸¹ Men Rauch (1888–1958) aus Scuol, der auch als Politiker, Laien-Historiker, Journalist, Dichter, Erzähler, Schauspieler, *trubadur* und Kabarettist⁵⁸² tätig war, interessierte sich vorwiegend für das einfache,

573 Vgl. www.luiscoray.com. «Sendas oranscha» erschien auf der Kompilation «Porta la Tatta» (1994) und auf der CD «Standards of Rumantsch» (2004).

574 P. Nuotclà, in: «65 onns Paulin Nuotclà», Magazin da cultura, 11. 11. 2016.

575 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.3.

576 Rauch, Chanzuns umoristicas, 1925/1950, hg. als Chanzuns per guitarra, 1976.

577 Siehe dazu Kapitel IV 1.1.

578 Tscharner, Pled sün via, 1976, S. 2. Arnold Rauch bezeichnete ihn als «erste[n] und bisher einzige[n] Liederschreiber und Sänger gleichzeitig» (Rauch, Chara Lingua, TA, 11. 5. 1985).

579 «Poet e chantatur da la cumünanza rumantscha» («Il poet cun la guitarra», RTR (1959), 2. 8. 2010).

580 «Il leger chantatur, il capo cumün, il cabaretist, l'hom dal pövel, il framassun, il chapitani, la fuorcha, l'ami, il scriptur, l'hom religius, il criticaster, il cumpogn al tavulin, il pes-chader, il redactor, il commember da la Lia Naira, il rumantsch, il chatschader, dit cuort, il Feno-Men-Rauch (1888–1958).» (Bardill, «Omagi a Men Rauch», MC, 1988). Das Wortspiel «Feno-Men» geht auf den Dichter Chasper Po zurück.

581 Studium an der ETH Zürich (1908–1919), unterbrochen durch den 1. WK (Oberleutnant) und ohne Diplom abgeschlossen. Ab 1919 als Geometer und Ingenieur im Unterengadin und im Kanton Wallis tätig. (Vgl. LIR und HLS sowie Rauchs gereimte Autobiographie von 1955, in: Rauch, Ouvras, 1992, S. 39–42).

582 Er war Gemeindepräsident von Scuol (1926–1938) und Grossrat in Chur, Redaktor der Gazetta Ladina (1922–1939) und des Fögl Ladin (1945–1958), Initiant und Mitbegründer des Museum d'Engiadina Bassa in Scuol (1956). Daneben schrieb er u. a. Jagdgeschichten in volkstümlichem Stil («In bocca d'luf», 1941), Anekdoten («Fanzögnas da Calögnas», 1955), humorvolle und satirische Gedichte («Il battaporta», 1944), die zweiteilige Biografiesammlung «Homens prominents ed originals» (1935/1951), Programme für das Kabarett «La Panaglia» (1951) und «La travaglia dal docter Panaglia» (1954), das Freilichtspiel «La chanzun da la libertà» (1952) und diverse Übersetzungen von deutschen Theaterstücken. (Vgl. R. Bezzola, Litteratura, 1979, S. 490 f., 618–621).

ein- bis zweistimmige Volkslied in der Muttersprache, für «la chanzun populara ladina». ⁵⁸³ Diese leicht nachsingbaren Melodien, die man ohne Dirigent oder Auswendiglernen von Texten sang, hätten ihm sehr am Herzen gelegen, schrieb sein Freund, Schriftsteller und selbst passionierter Sänger, Cla Biert (1920–1981) in seinem Nachruf 1959. ⁵⁸⁴ Rauch, der in den 1910er-Jahren in Zürich studiert hatte, war dort wohl mit der «Singbewegung», ⁵⁸⁵ den Studentenliedern und der Jugendbewegung «Wandervogel» mit ihren Liederbüchern («Lieder zur Gitarre. Wandervogel-Album» ⁵⁸⁶) in Kontakt gekommen.

Diese Wandervogel-Bewegung mit ihrem Interesse für «alte» Volkslieder hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch in der Schweiz Fuss gefasst. ⁵⁸⁷ «Einfaches, «natürliches», nicht kunstvolles Singen zur Begleitung der Gitarre avancierte zum Musizierideal der damaligen Jugend, brachte ihr neues Lebensgefühl zum Ausdruck.» ⁵⁸⁸ Im Engadin setzte sich Rauch anschliessend mit seinen einfachen Liedern, die von den Wandervogel-Liedern beeinflusst waren, für das Singen in der Muttersprache und besonders gegen die «chanzun stramoderna» (das übermoderne Lied), also gegen den tirolischen Schlager oder «schnadahüpferl» ⁵⁸⁹ ein, der an den Gesellschaftsabenden mit Tanz von den einheimischen Bauern gesungen wurde – in Lederhosen und grünen Hosenträgern. ⁵⁹⁰ Sein «Intraguidamaint per sunar la guitarra» (Anleitung für das Gitarrenspiel) schrieb Rauch deshalb gezielt für diese Bauern mit ihren «steifen Händen, die daran gewöhnt sind, die Sense und den Rechen zu führen». ⁵⁹¹

In den Jahren der musikethnologischen Feldforschungen in Romanischbünden wuchs auch Rauchs Interesse für das einheimische Volkslied. ⁵⁹² Sein Engagement galt aber weniger der Konservierung von überlieferten Traditionen als vielmehr deren Wiederbelebung und Anpassung an die Zeit – unter anderem revitalisierte er den Brauch des Wintervertreibens in Scuol mit einem Schullied über den «Hom Strom» (Strohmann, eine Art «Böögg»). «Vom Alten das Beste zu retten und es mit dem Neuen in eine wahrhafte Form für die Menschen von heute zu giessen, das war sein Ziel», ⁵⁹³ so Cla Biert. Rauch antizipierte insofern auf seine eigene Art die spätere Schweizer Folk-Bewegung und deren eigene musikalische Auseinander-

⁵⁸³ Tschärner, Pled sün via, 1976, S. 2.

⁵⁸⁴ Vgl. Biert, Per memüergia da Men Rauch, 1959, S. 100.

⁵⁸⁵ Siehe dazu Kapitel III 2.1.2.

⁵⁸⁶ Adolf Häselser (Hg): «Lieder zur Gitarre. Wandervogel-Album», Hamburg 1914.

⁵⁸⁷ 1907 wurde der Schweizerische Verein «Wandervogel» gegründet. Allerdings hatte sich die Bewegung der Naturfreunde schon 1905 und 1906 in Chur, Davos, Zürich und Vevey etabliert. (Vgl. HLS «Wandervogel»).

⁵⁸⁸ Stockmann, Zweites Dasein, 1992, S. 431.

⁵⁸⁹ Mit «Schnadahüpferl» sind die im Alpenraum beliebten kurzen, improvisierten Scherzlieder und Spottgedichte in deutscher Sprache, auch «Gstanzl» genannt, gemeint, die statt mit einem Refrain mit einem Jodel abschliessen. (Vgl. Biert, Per memüergia da Men Rauch, 1959, S. 99).

⁵⁹⁰ Vgl. Rauch, Chanzuns per guitarra, 1976, S. 4.

⁵⁹¹ Ebd., S. 8.

⁵⁹² Siehe dazu Kapitel III 2.1.1.

⁵⁹³ Biert, Per memüergia da Men Rauch, 1959, S. 100.

setzung mit der überlieferten Volksmusik. Er sammelte aber nicht nur Volkslieder und komponierte neue Lieder im Volkston zu seinen eigenen Gedichten, er sang sie auch bei jeder Gelegenheit, besonders gern in Gemeinschaft. «In diesen Jahren [als die Schnadahüpferl dominierten] begann er mit seiner Gitarre herum zu gehen und «La sfranzinella», «La storta da Crusch» und «La chanzun da Vienna» zu singen.»⁵⁹⁴ Seine Anwesenheit, sein Gesang und sein Humor hätten dabei einen «Frohsinn» verbreitet, der die Menschen vereinte.⁵⁹⁵ Obwohl seine Gesangsstimme offenbar nicht sehr «schön» war und er sich oft nicht an die Noten hielt, prägte er diese Lieder, veränderte sie und produzierte sie singend.⁵⁹⁶

Von den genannten Liedern steht besonders «La chanzun da Vienna» (Das Wiener-Lied) für Rauchs Witz und seine Fähigkeit, die Mentalität seiner Zeit treffend zu beschreiben. Hier bricht ein gewisser Jon Tais – ein Hans Feist und Dummkopf – nach Wien auf, wie «alle unsere Leute», und genießt dort allerlei kulturelle und kulinarische Angebote. Zu Hause angekommen singt er dann, krank und angeschlagen, den Refrain: «O Vienna, o Vienna, tü bella cità ...» (Oh Wien, du schöne Stadt).⁵⁹⁷ Dieser Refrain im 3/4-Takt ist mit «Valser» überschrieben und verweist auf den «Wiener Walzer» als Gesellschaftstanz, während die Melodie mit grossen Intervallsprüngen und chromatischen Durchgängen die Wiener Salonmusik imitiert.

Nicht weniger beliebt war das Lied «La storta da Crusch» (Die Kurve bei Crusch/Sent), das im zweiten Liederband von 1950 erschien und heute als *melodia populara* gilt. Hier fährt ein (junger) Mann um die Kurve («storta») bei Crusch und an der Wirtschaft vorbei und sieht ein Mädchen im Fenster, das ihn zum Weintrinken einlädt. In ihrer und des Weins Gesellschaft findet der junge Mann dann den (rechten) Rank («la storta»), um in Crusch zu bleiben. Die Lautmalereien in den drei Refrains verstärken dabei den Witz des Liedes, wobei das letzte «sum e sum» auch den Klang und das Spiel der Saiteninstrumente in der volkstümlichen Tanzmusik imitiert.

Das Vorwort der 1976 publizierten Neuauflage zeigt, dass Men Rauch nach seinem Tod bald als «prüm trubadur» (erster Minnesänger) und Erschaffer der *chanzun populara ladina* galt. Diese Neuauflage wollte «den Minnesängern und den Liebhabern der guten *chanzun populara*, die wie Pilze aus dem Boden schiessen»,⁵⁹⁸ die Lieder Rauchs, die schon längst vergriffen waren, integral zur Verfügung stellen. Dass die Ladinia,⁵⁹⁹ die Verbindung der Engadiner Studen-

594 Ebd., S. 99.

595 «Il poet cun la guitarra», RTR (1959), 2. 8. 2010.

596 Vgl. Gaudenz, Men Rauch, LQ, 2. 8. 2011.

597 «O Vienna, o Vienna, tü bella cità, / ingiò chi's viva tant bunmarchà, / o Vienna, o Vienna, tü est pelvair / ün taimpel d'algrezcha, delizich' e plaschair.» (O Wien, du schöne Stadt, wo man so günstig lebt, o Wien, du bist wirklich ein Tempel der Freuden, Wonnen und Vergnügen). (Rauch, Chanzuns per guitarra, 1976, S. 46).

598 G. Tscharner, in: Rauch, Chanzuns per guitarra, 1976, S. 2.

599 1930 gründet Eduard Bezzola die Ladinia in Chur. Sie setzt sich verstärkt für die Engadiner Sprache und Kultur ein. (Vgl. LIR «Ladinia»).

ten, diese Lieder stets gern in Gemeinschaft sang, zeigt ausserdem die Relevanz mentalitätskritischer, aber humorvoller Lieder für die damalige Jugend. «Ist es nicht aussergewöhnlich, dass er nicht nur Lieder gesammelt, sondern auch Lieder gemacht hat, die wirklich *popular* geworden sind?»,⁶⁰⁰ fragte Cla Biert in seinem Nachruf.

Paulin Nuotclà

Die *chantauturs* der ersten Stunde Paulin Nuotclà und Benedetto Vigne, der spätere Pionier des bündnerromanischen Pop- und Punkrock, distanzieren sich aber bald von den populären Melodien des «anscheinend unvermeidbaren Men Rauch»⁶⁰¹ und wandten sich der US-amerikanischen und britischen Musik zu. Ihre Vorstellung einer Popmusik, in deren Musiksprache und textlicher Botschaft sich die junge Generation wiedererkennen konnte, beeinflusste massgeblich die breite Anwendung der Muttersprache Bündnerromanisch für aktuelle Musikgenres aus der englischsprachigen Welt wie Blues, Folk, Punk oder Rock. «Rock rumantsch» wurde die Rockmusik aus Romanischbünden deshalb genannt.⁶⁰²

«Talking-gronda-cità-blues» hiess Nuotclàs erster Hit, eine Satire auf einen Bergler, der sich in der Grossstadt nicht zurechtfindet. Im Vergleich zur Stadt Wien, an der sich der Engadiner im Wien-Lied von Men Rauch berauscht, ist diese «gronda città» eine wirkliche Herausforderung für den unerfahrenen Dorfbewohner aus dem abgelegenen Engadin, und Nuotclàs Blues zeigte den Wechsel der Perspektive sowohl (text)inhaltlich als auch musikalisch überdeutlich. Nuotclàs Musiksprache, von Bob Dylan und den italienischen Cantautori beeinflusst, war betont wortgebunden und narrativ, sein Gesangsstil eher «nachlässig», «unterkühlt» und «distanziert»,⁶⁰³ sein akustisches Gitarrenspiel vor allem akkordisch begleitend; die gesellschaftskritischen Aussagen seiner Lieder standen dagegen im Zentrum. Nuotclàs bluesiges «Pionierlied» über die «gronda città», das auf Bob Dylans «Talkin' New York» (1962) basierte und Nuotclà zum «Engadiner Bob Dylan»⁶⁰⁴ machte, zeigte schliesslich der durchaus Hitparade-kundigen Jugend, dass es möglich war, in der eigenen Sprache und in einer zeitgemässen musikalischen Form von den gesellschaftlichen wie den persönlichen Problemen zu singen.⁶⁰⁵

Nuotclà selbst war eine Art «Superstar» mit langen Haaren und einem grossen Bart, der Lieder sang, die man noch nie gehört hatte.⁶⁰⁶ Aufgrund seines antimili-

600 Biert, *Per memüergia da Men Rauch*, 1959, S. 100.

601 Rauch, *Chara Lingua*, TA, 11. 5. 1985, S. 57.

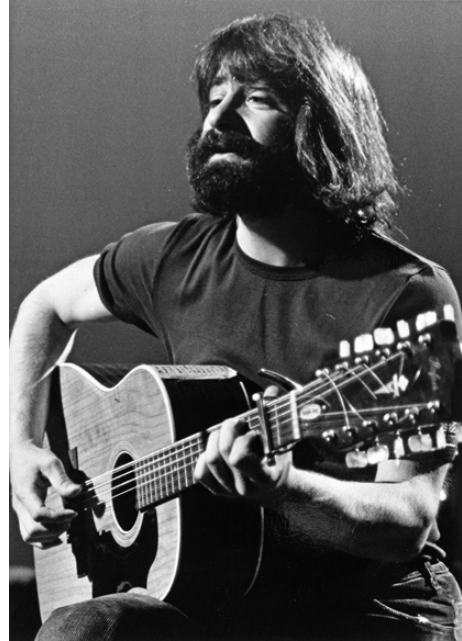
602 Vgl. z. B. Rauch, *Requiem*, 1992, S. 17–21.

603 Vigne, *Rätoromanen auf den Rock*, 1995, S. 71 und Interview, 30. 6. 2015. «Bei Paulin Nuotclà findet man Parallelen [zur Musiksprache Bob Dylans], die zum narrativen Lied führen, mehr als zum melodischen Lied. Bob Dylan ist sehr an das Wort gebunden und an Strukturen des traditionellen US-amerikanischen Liedes, an den Blues oder den Folksong.» (Vigne, Interview, 30. 6. 2015).

604 Vigne, *Zusammenstellung für Babylonia 1*, 2015.

605 Vgl. Rauch, *Chara Lingua*, TA, 11. 5. 1985, S. 57.

606 Vgl. Rauch, Interview 23. 11. 2015.

40. Der *chantantur* Paulin Nuotclà.

taristischen Lieds «Qua vast darcheu» (Hier gehst du wieder) wurde er von den Behörden als linker Systemkritiker eingestuft und deshalb nie als Zeichnungslehrer an der Kantonsschule und am Lehrerseminar Chur angestellt.⁶⁰⁷ Schon in den späten 1970er-Jahren publizierte Nuotclà, nach einzelnen Aufnahmen für RTR, seinen ersten Tonträger «Che fain' hoz?» (Was tun wir heute?) – gleichzeitig der erste Tonträger mit *musica populara moderna* – mit dem antikapitalistischen, wegweisenden Lied «Il prüm milliun» (Die erste Million) und anschliessend den zweiten Tonträger «Sgurdibels» (Verwicklung).⁶⁰⁸ Der dritte Tonträger «Mouva't» (Beweg dich) folgte 1984 und enthielt seine (heute) bekanntesten zeit- und mentalitätskritischen Lieder, die alternative Hymne «Engiadina»⁶⁰⁹ und das Spottlied auf den Kulturverkauf «Das tragliun»⁶¹⁰ (Der Schleifwagen). War Nuotclà in den 1970er-Jahren vorerst (nur) im Engadin bekannt, wurde er in den 1980er-Jahren

607 Vgl. auch Men Steiners Lied «Notin Bardot» über den kritischen P. Nuotclà, der von «Staatsstellen» ferngehalten wurde, von dessen Schlag man sich aber schliesslich mehr Männer gewünscht hätte. (In: Chanzuns. Lieder und Tänze aus dem Engadin, 1982).

608 «Che fain' hoz?», Kirchberg (SG), 1977; «Sgurdibels», Kirchberg (SG), 1978. Siehe auch Kapitel IV 2.4.3.

609 Hier geht Nuotclà zurück in die Vergangenheit, zur ersten Besiedelung und Entwicklung des Unterengadins. Er beschreibt die spätere Emigration, die zurückgebliebenen, arbeitsamen Bauern, die mit der Natur im Einklang leben, während die Zeit durch die Globalisierung immer schneller voranschreitet und der Mensch sich dem Wandel (un)freiwillig anpassen muss. Im Gegensatz dazu steht die Natur still und kümmert sich nicht um die vorübergehenden Beschäftigungen der Menschen. (Vgl. Vital, *La chanzun*, 2012, S. 68 f.).

610 «Das tragliun» ist eine mehrsprachige Satire über den Verkauf der Heimat, die von den Fränzlis

dank der *Festivals dalla musica romontscha* in Disentis/Mustér auch in der hintersten Surselva wahrgenommen.⁶¹¹

Linard Bardill

Zu den wichtigsten *chantauturs* zählte bald ebenso der Theologieabsolvent Linard Bardill (*1956), der zu den «alten Gedichten des anscheinend unvermeidbaren Men Rauch» neue Melodien schrieb. Daneben vertonte er die gesellschaftskritischen Gedichte des Engadiners Armon Planta,⁶¹² als dessen «verlängerter Arm»⁶¹³ Bardill sich fühlte und durch den er wieder zu seiner Muttersprache gefunden hatte.⁶¹⁴ «Planta kritisiert vor allem die Vermarktung und Zweckentfremdung der Kultur als Touristenattraktion, während die Substanz für echte kulturelle Leistungen in Romanisch-Bünden mehr und mehr verlorengeht», erklärte Arnold Rauch⁶¹⁵ im selben Jahr, als Bardill sich verstärkt mit bündnerromanischer Lyrik und deren Vertonung auseinanderzusetzen begann. «Lyrik kämpft gegen Egoismus und Egozentrik durch ihre Ichbewusstheit» und «Lyrik macht Politik menschlich und Liebe revolutionärer», erklärte Bardill 1985.⁶¹⁶

Kurz davor hatte Bardill auf der Single-Schallplatte «OHO–AHA» sein deutschsprachiges Lied über den Bündner Regierungsrat und Erziehungsdirektor Otto Largiadèr mit der Vertonung des Gedichtes von Planta «La differenza»⁶¹⁷ (Der Unterschied) kombiniert und damit Largiadèrs Politik⁶¹⁸ mit der iranischen Diktatur verglichen, in der öffentliche Kritik verboten war. Der Verriss seines Liedes und die Verunglimpfung seiner Person als «Bürgerschreck» durch die *Bündner Zeitung* und das *Bündner Tagblatt* machten Bardill schlagartig berühmt.⁶¹⁹

da Tschlin im Ländler-Stil, zum Schluss gebrochen durch eine Rock-Gitarre, begleitet wird. (Vgl. Vigne, A Paulin Nuotcla, Las perlas, 11. 11. 2016).

611 Siehe dazu Kapitel IV 2.5.

612 Vgl. Guidon, Armon Planta, 2010, S. 255–267. Siehe auch Kapitel IV 1.1.

613 «Linard Bardill», *Nossa litteratura*, 3. 11. 2015.

614 Bardill wuchs im deutschsprachigen Summaprada (Domleschg) auf und verbrachte die Ferien bei den Eltern seiner Mutter in der Val Müstair. (Vgl. «Live al Festival», *Battaporta spezial*, 8. 8. 1984).

615 Rauch, *Chara Lingua*, TA, 11. 5. 1985, S. 58.

616 Linard Bardill, in: *Tell. Magazin ohne Grenzen* 11, Zürich 1985.

617 A. Planta: «La differenza», in: Ders. «Il Chardun» (1981) und «Pommaraida» (1982), S. 100 f. Planta vergleicht hier den Regierungsstil des Erziehungsdirektors Otto Largiadèr mit der islamischen Diktatur im Iran. (Vgl. BT, 28. 12. 1984).

618 Otto Largiadèr (1926–2012) aus Pontresina war Kurdirektor und Gemeindepräsident von Pontresina, Bündner Grossrat (SVP) und Regierungsrat. Er stand dem Erziehungs- und Sanitätsdepartement vor und realisierte zahlreiche Bauvorhaben (Museen, Spitäler, Alters-, Behinderten- und Pflegeheime). Zu Beginn der 1980er-Jahre hatte er durchgesetzt, dass die Bündner Regierung keine Dienstverweigerer oder Bewerber mit anderer politischer Haltung anstellte. (Vgl. HLS «Otto Largiadèr»).

619 «Linard Bardill versucht seine Weltverbesserung auf schmalere Basis, auf dem Buckel von Regierungsrat Otto Largiadèr. [...] Zivilcourage braucht es eigentlich keine, nur den Mut, zu seinem eigenen Werk zu stehen. Auch dann, wenn es misslungen ist.» (Bühler, Mut?, BZ, 10. 1. 1985). «Bedeutend übler ist vergleichsweise der zweite Text [...] der Largiadèrs Amtsführung mit dem Gesinnungs- und Politterror eines Khomeini vergleicht – völlig daneben! [...] Mag

«Mit seinen neuesten Liedern und Texten festigt er seinen Spitzenplatz unter den jüngeren Schweizer Liedermachern. Hier mausert sich unwiderstehlich eine rätoromanische Identifikationsfigur», hiess es dann im Dezember 1985 im *Bündner Tagblatt*. Und Bardill nahm in eben jenem *Tagblatt* zwei Wochen später dazu Stellung: «Lyrik ist also doch viel publikumswirksamer als ich glaubte.»⁶²⁰

Dank der *Festivals dalla musica romontscha* konnte Linard Bardill auch in der Surselva auftreten. In einem Podiumsgespräch während des ersten Festivals (1984) beschrieb er seine Musik als «Folklore», welche «neue Melodien mit alten Texten» verband und die «alten Lieder» (besonders von Men Rauch) zu retten versuchte.⁶²¹ Zu Bardills musikalischen Vorbildern gehörten aber auch die deutschen Liedermacher und die französischen Chansonniers⁶²² und seine Phrasierung orientierte sich vorwiegend am europäischen Volkslied.⁶²³ Dass sich Bardill auch zur deutschen Sprache – zu seiner Vatersprache – und zur europäischen Liedform hingezogen fühlte, zeigen seine Tonträger mit Liedern nach Texten deutscher Dichter, für die er wichtige Preise erhielt, sowie seine deutschsprachigen Bühnenprogramme.⁶²⁴

Neben «fröhlichen» Liedern schrieb Bardill auch politische und kritische, sogenannte «revolutionäre» Lieder.⁶²⁵ Die Wiederbelebung einer konservativen Haltung gegen die Moderne nannte Bardill damals die «Revolution der Folklore» und seine Lebensweise als arbeitsloser Musiker eine «Provokation» für die bürgerliche Gesellschaft.⁶²⁶ In seinem Lied «Bilantsch rumantsch»⁶²⁷ (bündnerromanische Bilanz) nach einem Gedicht von Armon Planta (1967) kritisierte er besonders die elitäre Kulturdefinition («cultura da la cultura») der Regierung und der kulturellen Institutionen (wie die Lia Rumantscha) in den Städten und deren «hektische, gut subventionierte Aktivität» für das Bündnerromanische. Dabei werde aber die einheimische Kultur, Sprache und Natur für Touristen und «nicht assimilierte Fremde» als «cultura fenomena sono-radio-fotogena» vermarktet, während gleichzeitig die Einheimischen Romanischbünden Richtung «Cultuoria»⁶²⁸ (Chur) und «Pürich» (Zürich) verliessen. So bleibe schliesslich eine folkloristische «Fassade»⁶²⁹ zurück.

der Versuch, die Politiker im eigenen Lande zu versingen noch originell sein, dieses Resultat ist simpler und übler Scherz.» (Gut, So schön, BT, 13. 12. 1984).

620 BT, 28. 12. 1984.

621 Bardill schrieb auch Lieder auf Texte aus der «Chrestomathie», z. B. «Gnö, gnö, quista flur» (Chrestomathie 9, 1908, S. 62).

622 U. a. Walter Lietha, Hannes Wader, Wolf Biermann, Jacques Brel, George Brassens.

623 Vgl. Vigne, Interview 30. 6. 2015.

624 «Tanz auf den Feldern» (1988, 1993 Preis Deutsche Schallplattenkritik), «Aufs Leben los» (1990, Deutscher Kleinkunstpreis und Salzburger Stier), «Strampedemi. Lieder gegen den Krieg» (1991).

625 L. Bardill, in: «Live al Festival», Battaporta spezial, 8. 8. 1984.

626 Vgl. «Emprim concert public da Linard Bardill», part 1, 1. 7. 2014 [8. 10. 2016].

627 «Tamangur», 1996, (Liederbuch S. 32 f.).

628 Planta assoziiert wörtlich die Städte Chur (Cuoira) und Zürich (Turich) mit Kultur (cultura) und (zu grossem) Reichtum («rich» beziehungsweise «plü rich»).

629 C. Riatsch: Funktionen transkodischer Markierungen in bündnerromanischen Texten, in: Etter/Piceni, *Babylonia* 1, 1994, S. 58.

«Cul asen pel muond aint» (Mit dem Esel in die Welt hinein) hiess Linard Bardills erster Tonträger (mit Liederbuch)⁶³⁰ mit bündnerromanischsprachigen Texten aus dem Jahr 1985. Als Einleitung zum Liederbuch schrieb er: «Um die Identität eines Volkes zu zerstören, muss man seine Lieder stehlen. Wer weiss, vielleicht ist das Gegenteil auch wahr ...»⁶³¹ Hier sind unter anderem die Lieder «Che bella chasa engiadinaisa» (Welch schönes Engadiner Haus) und «Il bös-ch rumantsch» (Der bündnerromanische Baum) zu finden. Sowohl Armon Plantas Gedicht⁶³² über das schöne, aber unbewohnte Engadiner Haus in einem nur noch von Touristen bewohnten Dorf wie auch Madlaina Stuppans Verwendung der Arve als Sinnbild einer unzerstörbaren Sprache und Kultur⁶³³ wurden in den 1980er-Jahren dank Bardill zu eigentlichen Hymnen einer jüngeren und vermehrt kritischen Generation. «Ich habe mich durch die Vertonung von Planta-Gedichten ohnehin in die politischen Nesseln gesetzt, da Planta der Inbegriff des Nicht-Duckers ist und in Graubünden gehört Obrigkeitsduckerei zum kantonalen wie kommunalen Polit-Know-how», zitierte Arnold Rauch den Liedermacher im Zürcher *Tages-Anzeiger*.⁶³⁴ Bardills Lieder waren 1985 indes tagtäglich im Radio zu hören.

In diesem Jahr gewannen Linard Bardill und seine Freundin Shefali mit dem Lied «Tragnölin» (Pferdeglöckchen) auch die bündnerromanische Vorauscheidung für den *Grand Prix Eurovision de la Chanson 1986* und wurden in der Schweizer Ausscheidung Vierte.⁶³⁵ Bardills darauffolgender Tonträger (mit Liederbuch) «I nu passaran» (Sie werden nicht durchkommen) erhielt – auch dank der Mitwirkung des italienischen Cantautore Pippo Pollina (*1963)⁶³⁶ – schliesslich ein grosses Medienecho über die Bündner Grenzen hinaus. «Von einer der besten Stimmen der Schweiz gesungen, tönt Rätoromanisch auch für Unterländer nicht komisch, sondern klangvoll apart»,⁶³⁷ schrieb der *Sonntags-Blick*. Und in Graubünden nannten dieselben Medien, die sich ein Jahr zuvor noch kritisch geäussert hatten, Bardill den wohl «einzigen ernsthaften, engagierten Bündner Cantautor»

630 L. Bardill produzierte jeweils eine Schallplatte (LP), eine Musikkassette (MC) und ein dazugehöriges Liederbuch (mit Noten und Texten).

631 «Per sdrüer l'identità d'ün pövel, as sto ingolar sias chanzuns. Chi sa, forsa cha'l cuntrari es eir vaira...» («Cul asen pel muond aint», 1985).

632 A. Planta: «Che bella chasa engiadinaisa», in: Ders.: «Amarellas» (1973 (1956)), S. 20. (Siehe auch Kapitel IV 1).

633 Schon Peider Lansel verglich 1923 den sterbenden Arvenwald von Tamangur (bei S-charl, Unterengadin) mit der bündnerromanischen Sprache, die im 19. Jh. vom Aussterben bedroht war, und rief die Bündnerromanen auf, nicht «locker zu lassen» und die Sprache vor dem Tod zu retten: «Be nö'dar loc! – Ningün nu podrà tour a la schlatta rumantscha 'l dret plü ferm, chi'd es quel: da mantgnair dadaint seis term uoss'id adüna, seis linguach dal cour – Rumantschs dat pro! – spendrai tras voss'amur nos linguach da la mort da Tamangur.» Seither gilt der Arvenwald als Symbol für den Überlebenswillen des Bündnerromanischen. (Vgl. www.peiderlansel.ch/lyrik.html, [26. 9. 2016]). Siehe dazu auch Kapitel IV 1.2.1.

634 L. Bardill, zit. nach Rauch, *Chara Lingua*, TA, 11. 5. 1985.

635 «Shefali und Linard Bardill 1986», SRF bi de Lüt, 30. 1. 2012, [26. 9. 1985].

636 Bardill hatte den sizilianischen Gitarristen und Jusstudenten eingeladen, bei seiner Aufnahme mitzuwirken und an der Tournee teilzunehmen. Dadurch wurde Pollina schweizweit bekannt.

637 *Sonntags-Blick*, 12/1986, S. 47.



41. Der *chantatur* Linard Bardill.

und seine Musik «lyrisch, kräftig, teils direkt, teils versponnen, die Lieder melodios bis zum Gassenhauer». ⁶³⁸ Auch in seinen Liebesliedern und Balladen sang Bardill nämlich gegen die herrschende Gesellschaftsmentalität und Autoritätsgläubigkeit, gegen das Establishment und die bürgerliche Arbeitsmoral an. In seinen Texten zeige der Liedermacher, dass das stilisierte Bild der «trutzige[n] Hochgebirgskultur» Romanischbündens wenig mit der Realität zu tun habe, erklärte auch das *Bündner Tagblatt*, und dass gegen die Zerstörung der Umwelt, den Niedergang der Sprache und den Verkauf der Heimat angekämpft werden müsse. ⁶³⁹

Mit seinem «Omagi a Men Rauch» tat Linard Bardill dann 1988 nochmals, jetzt allerdings durch die Worte von Men Rauch, seine Meinung und Kritik zur gesellschaftlichen Realität kund und ehrte gleichzeitig eines seiner musikalischen und menschlichen Idole: «Men Rauch ist für mich ein Mensch, der mich beeinflusst hat, ohne dass ich ihn persönlich gekannt hätte. Sein farbenprächtiges Wesen und seine Lieder haben mich beeindruckt, [...]». ⁶⁴⁰ Auf diesem Tonträger finden sich darum vom Liebeslied über die Satire bis zum Kinderlied alle möglichen Liedformen und Liedthemen, eingerahmt von Rauchs Stimme aus einer

⁶³⁸ BT, 6. 12. 1986.

⁶³⁹ Vgl. ebd.

⁶⁴⁰ Linard Bardill: «Omagi a Men Rauch», MC, 1988.

Aufnahme von 1954. Aus diesem und aus älteren Tonträgern⁶⁴¹ nahm Bardill zuletzt 40 vergriffene Lieder und produzierte 1996 die Kompilation «Tamangur» (mit Liederbuch). Diese Kompilation wurde ein Höhepunkt und gleichzeitig ein Abschluss der «bündnerromanischen Phase».

Im Vorwort zum Liederbuch notierte Bardill, er habe im Wald von Tamangur entschieden, das Lied der Arven, das Lied von Tamangur zu singen.⁶⁴² So zierte denn auch sein Gesicht, teilweise überdeckt von einem Arvenwald, das Cover des Tonträgers, und Bardill stellt die Lieder zu den Texten von Peider Lansel («Tamangur») und Madlaina Stuppan («Il bös-ch rumantsch») an den Beginn des Booklets (und des Liederbuches), während die folgenden Liedtexte vorwiegend Gedichte von Men Rauch sind. Obwohl er sich der Bedeutung von Lansels Gedicht bewusst sei und den Diskurs um die zu rettende Muttersprache durchaus weitertragen wolle, stelle der Wald Tamangur für ihn auch ohne (nationalistische) Symbolizität einen Kraftort dar, so Bardill.⁶⁴³ «Tamangur bedeutet für mich Kindheit, Tamangur ist ein Symbol für die Natur und für die Gefühle.»⁶⁴⁴

Alexi e Marcus

Während Linard Bardill als zweisprachiger «Liederer»⁶⁴⁵ seinen eigenen Weg einschlug, erhielt auch die Szene der *cantauturs* in der Surselva mit Alexi Nay und Marcus Hobi zwei engagierte Pioniere des kritischen Autorenliedes. Ihre Musiksprache blieb dabei stets volkstümlich schlicht, oft sangen sie zweistimmig und begleiteten sich selbst mit Flöte und Klavier – «wie Simon&Garfunkel, aber mit einer kritischen Message».⁶⁴⁶ Anders als die teilweise doch bluesigen Simon&Garfunkel orientierten sich Alexi e Marcus dabei besonders am surselvischen Volkslied, mit dem sie zu Beginn öffentlich aufgetreten waren, und sie sangen vor allem «um des Singens willen», wie Arnold Rauch im Zürcher *Tages-Anzeiger* erläuterte.⁶⁴⁷ Im Booklet des ersten Tonträgers «Ina canzun» (1984) erklärten Alexi e Marcus: «Die Lieder beschreiben Situationen aus dem Alltag, zwischenmenschliche Beziehungen, die Beziehung des Menschen mit seinem Lebensumfeld und nicht wenige sind von kritischer Natur gegenüber unserer Gesellschaft. Elemente des bündnerromanischen Volksliedes gemischt mit anderen musikalischen Einflüssen

641 «Cul asen pel muond aint» (1985), «I nu passaran» (1986) und «Omagi a Men Rauch» (1988).

642 Bardill, Ün pled sün via, in: «Tamangur», 1996, S. 3.

643 Vgl. Linard Bardill, Noss auturs, 3. 11. 2015, [7. 10. 2016].

644 Ebd.

645 Linard Bardill bezeichnete sich selbst als «Liederer» und schrieb nach der «romanischen Phase» hauptsächlich deutschsprachige (und manchmal auf Bündnerromanisch übersetzte) Lieder für Kinder. (Vgl. Zusammenstellung B. Vigne, 2015).

646 Rauch, Interview, 23. 11. 2015. Das US-amerikanische Folk-Duo (Paul Simon & (Art) Garfunkel wurde 1957 gegründet, erlebte den Durchbruch 1965 mit dem Song «The Sound of Silence» und den Höhepunkt 1968 mit dem Soundtrack zum Film «The Graduate» (Die Reifeprüfung). Ihr Musikstil lehnte sich an das europäische, besonders englische Volkslied an, ihre Texte und Melodien waren schlicht und eingängig. (Vgl. www.laut.de/Simon-Garfunkel, [29. 9. 2016]).

647 Rauch, Chara Lingua, TA, 11. 5. 1985, S. 57.



42. Die *chantauturs* Alexi e Marcus.

lassen eine Art *folk romontsch* entstehen.»⁶⁴⁸ Beeinflusst von deutschen Liedermachern und italienischen Cantautori, aber auch von klassischer und volkstümlicher Musik, wollten Alexi e Marcus Musik «in allen Sparten» machen.⁶⁴⁹ Trotz einer textlichen und inhaltlichen Vielfalt blieb ihre musikalische Sprache jedoch vorwiegend dem Folk verpflichtet, was allerdings in der Szene der *musica popolare moderna* auch Kritik hervorrief: «Ihr zaghaftes, fast schon peinliches Einbringen von Bluesspuren in den ansonsten starr an der klassischen Singschule orientierten Gesang lässt sie pikanterweise nahe an einen anderen romanischen Populärsänger [Vico Torriani] herankommen, den freilich kulturbeflissene Bündner nur mit vorgehaltener Hand erwähnen»,⁶⁵⁰ meinte Benedetto Vigne, Musikkritiker und prominentester Exponent des *rock rumantsch*.

Mitte der 1980er-Jahre waren Alexi e Marcus indes schon die erfolgreichsten surselvischen Liedermacher – sie hatten mit ihren «wunderschön-stimmungsvollen Lieder[n] mit viel Ausstrahlungskraft und Überzeugung»⁶⁵¹ das Publikum erobert. 1983 präsentierten sie in Laax erstmals öffentlich eigene Lieder und Volkslieder aus der Surselva, 1984 nahmen sie in Disentis/Mustér am *SeRo* sowie am ersten *Festival dalla musica romontscha*⁶⁵² und 1985 am *Internationalen Folkloretreffen*

648 Booklet zu «Ina canzun», 1984.

649 Alexi Nay, in: «Live al festival», Battaporta spezial, 8. 8. 1984.

650 Vigne, Spiegelbild, TA, 11. 5. 1985, S. 57.

651 Freiburger Nachrichten, 31. 8. 1985.

652 Vgl. «Live al festival», Battaporta spezial, 8. 8. 1984.

in Fribourg⁶⁵³ teil. Bis 1990 gaben sie drei Tonträger heraus, traten im Schweizer Fernsehen auf und wurden mit Preisen geehrt.⁶⁵⁴ Ihren Erfolg verdankten sie vor allem der 1984 etablierten Radiosendung für die Jugend *Battaporta* sowie den überregionalen *Festivals dalla musica romontscha* und *Scuntradas*, aber auch ihrem Protestlied «Il clom dalla Greina» (Der Ruf der Greina) gegen die geplante Zerstörung der hochalpinen Greina-Ebene durch einen Stausee.⁶⁵⁵ Begleitet von Blockflöte und Tamburin besangen Alexi e Marcus die Flora der Ebene und forderten den Reisenden auf, dem Ruf der Greina zu folgen und sie zu retten, denn «das ist auch unsere Heimat, aber wer verteidigt sie?»⁶⁵⁶ «Il clom dalla Greina» machte Alexi e Marcus nach 1985 über die Bündner Grenzen hinaus bekannt und brachte ihnen den *Kleinen Prix Walo 1985* als beste Nachwuchskünstler ein.⁶⁵⁷

Schon 1984 hatten sie im Lied «Surselva» die Liebe zu ihrem Heimattal trotz Modernisierung, Verschandelung der Natur für die touristische Infrastruktur, Verdrängung der Muttersprache und Abwanderung der Jugend offenbart: «Oh Surselva, gewandeltes Tal, Land unserer Träume [...]»⁶⁵⁸ Im selben Jahr kritisierten sie auch die gesellschaftliche Mentalität und Kultur der Surselva in den 1980er-Jahren in ihrem Lied «Quei dat ei buc tier nus» (Das gibt es nicht bei uns). Mit «wenig Poesie»,⁶⁵⁹ dafür ehrlich und freiheraus imitierten sie hier den Diskurs zum gesellschaftlichen Wandel und zu den Tabus in der Surselva, der besonders in der *Gasetta Romontscha*⁶⁶⁰ geführt wurde, und kritisierten dabei die Politik der Verdrängung sozialer Probleme und der Negierung des Wandels: «Anarchisten, Suizide, Drogen, Opposition, [...], das gibt es nicht bei uns, etwas so Schreckliches gibt es nur in den grossen Städten»,⁶⁶¹ sangen sie.

In ihrem 1990 produzierten Tonträger «Anavon» (Vorwärts) und dem Lied «Vinavon anavon» thematisierten sie nochmals den gesellschaftlichen Fortschritt – den Bauboom, den gesteigerten Konsum, die grössere Mobilität – und dessen negative Folgen.⁶⁶² Wie schon die vorangegangenen Tonträger enthielt aber auch dieses Album eine gute Anzahl Lieder über zwischenmenschliche Beziehungen und Emotionen: «In ihren Liedern sind Freude und Trauer, Liebe und Wut, Melancholie und Protest sehr nahe beieinander. Und immer und vor allem do-

653 Freiburger Nachrichten, 31. 8. 1985.

654 1986 den Kleinen Prix Walo als Beste Nachwuchskünstler des Jahres (mit dem Lied «Il clom dalla Greina»), 1990 den Kulturpreis «Pader Flurin Maissen» und den Förderpreis des Kantons Graubünden. (Vgl. Pressemappe, Alexi Nay e Marcus Hobi, «In clom», 1986).

655 Am 22. 12. 1986 wurde das Projekt aufgrund der landesweiten Proteste zurückgezogen.

656 «In clom» (1986, 22007).

657 BT, 28. I. 1986 und GaRo, 31. I. 1986.

658 «Ina canzun» (1984, 32007).

659 Vigne, Interview, 30. 6. 2015.

660 Alex Nay: «Ein Freund schrieb damals einen Leserbrief über Homosexualität und schickte ihn er Gasetta Romontscha. Dieser wurde aber nicht publiziert mit der Begründung: quei dat ei buc tier nus.» («30 onns Alexi Nay e Marcus Hobi», RTR, 30. 9. 2013, [29. 9. 2016]).

661 Vgl. www.aleximarcus.ch/seiten/discografia/clom_infos.html, [29. 9. 2016].

662 Vgl. «Anavon» (1990, 22009).

miniert die Hoffnung.»⁶⁶³ Ihr vorerst letzter Tonträger «Salischina» (2008) war schliesslich der Welt der Sagen und Märchen – der Legende der Alp von Salischina – und gleichzeitig der Welt des menschlichen Innersten gewidmet.⁶⁶⁴ Der Erhalt der Muttersprache blieb indes weiterhin ein wichtiges Thema, so im Lied «Romontsch». Weniger durch Subventionen, grosse Worte, Literatur, Radio und Fernsehen, Chorgesang oder Politik in Bern könne die Muttersprache erhalten werden, heisst es hier, als vielmehr durch das alltägliche Sprechen und öffentliche, persönliche Einstehen für die Sprache.⁶⁶⁵ Während der Suche nach *La chanzun rumantscha*⁶⁶⁶ zeigte sich 2009, dass Alexi e Marcus und besonders ihr «Hit»⁶⁶⁷ «Il clom dalla Greina» noch immer sehr populär sind, trotz – oder gerade wegen – ihres Gesangsstils, ihrer Arbeitsweise und ihrer Bühnenpräsenz, die eine grosse Konstanz aufweist. Ihre Lieder werden deshalb gern als «unvergesslich»⁶⁶⁸ und «stets aktuell»⁶⁶⁹ bezeichnet und sind teilweise schon als *chanzuns popularas* in das traditionelle Liedgut eingegangen.⁶⁷⁰

2.4.2 Folkrevival und volkstümlicher Schlager

In Folge der 68er-Bewegung und unter dem Einfluss der US-amerikanischen Folkrevival-Bewegung der 1960er-Jahre und ihrer politischen Liedermacher⁶⁷¹ wuchs in Europa bald eine neue, alternative Musikbewegung heran, welche die Haltung der Jugend zu ihrer eigenen Volksmusiktradition massgeblich veränderte. Eine grosse Zahl von Jugendlichen interessierte sich nun wieder für die Volksmusik und liess deren musikalische Formen und kommunikative Funktionen aufleben. In den Festen und Festivals der europäischen Folk-Bewegung fand auch die friedliche Hippie-Bewegung mit ihrer «Gemeinschaftlichkeit und Lebensfreude»,⁶⁷² gemeinsamem Tanzen, Singen und Essen Eingang. Gleichzeitig drückte sich diese ««Zurück-zur-Natur-durchs-Lied»-Bewegung» in den selbstgemachten Kleidern und Instrumenten sowie in einem verstärkten Umweltschutz aus.⁶⁷³ Dieses europäische Folkrevival mit seiner «Revival-Volksmusik» stellte dabei eine Alternative zum volkstümlichen Schlager, zur Folklore oder «Pseudo-Volksmusik» der Medien- und Touristikwelt dar.⁶⁷⁴

663 LQ, 26. 12. 2014.

664 Vgl. www.aleximarcus.ch/seiten/discografia/salischina_infos.html, [29. 9. 2016].

665 Vgl. www.aleximarcus.ch/seiten/texts/salischina/09.html, [29. 9. 2016].

666 Vgl. Kapitel V 1.2.3.

667 «Comeback d'Alexi e Marcus cun nov disc cumpact», *Novitads*, 12. 4. 2008, [29. 9. 2016].

668 LQ, 26. 2. 2014.

669 «30 onns Alexi Nay e Marcus Hobi», *RTR*, 30. 9. 2013, [29. 9. 2016].

670 Ihre erfolgreichsten Lieder sind gemäss RTR – und bestätigt von den Künstlern – «Quei ei dat ei buc tier nus», «Surselva», «Il clom dalla Greina» sowie das Liebeslied «Sas aunc».

671 U. a. Woody Guthrie, Pete Seeger, Bob Dylan, Joan Baez; in Lateinamerika Violeta Parra, Victor Jarra, Mercedes Sosa und Silvio Rodriguez. (Vgl. Stockmann, *Zweites Dasein*, 1992, S. 432).

672 Vgl. Burckhardt-Seebass, «Gang, hol d'Gitarre...», 1987, S. 159.

673 Vgl. ebd.

674 Vgl. Stockmann, *Zweites Dasein*, 1992, S. 434.

2.4.2.1 Vom Folkrevival zur Weltmusik

Die europäische Folk-Bewegung erreichte die Schweiz und (das an Folklore und Tourismus orientierte) Graubünden einige Jahre später, was unter anderem mit der restriktiven Bewilligungspraxis der Schweizer Polizei zusammenhing; diese drängte die Bewegung zunächst in die nur spärlich vorhandenen Folk-Clubs einiger grösserer Schweizer Städte und ins Halbprivate.⁶⁷⁵ Die Schweizer Szene blieb aber über die Jahre stets klein und eher konventionell, ihre Anhänger kamen vorwiegend aus dem städtischen, linksorientierten Mittelstand, setzte sich aus akademisch Gebildeten sowie den unpolitischen Sympathisanten aus den ländlichen Gebiete zusammen. Sie alle waren auf der Suche nach kultureller und individueller Identität, nach einer lebenswerten Heimat ohne Zwänge und einer solidarischen Welt.⁶⁷⁶ Die Sängerin Corin Curschellas erinnert sich:

«Viele Leute haben sich von diesem [Zeit-]Geist inspirieren lassen und wollten andere Wege einschlagen. Das merkte man schon an der Kleidung. Mit diesen Afghanenmänteln, die nach Schafen rochen und den Taschen aus Militärstoff mit dem Friedenszeichen. Wir waren Hippies und überzeugt davon, die Welt verändern zu können, sie solidarischer zu machen, gerechter und den Frieden zu fördern.»⁶⁷⁷

1972 fand im aargauischen Lenzburg das erste Folk-Festival der Schweiz statt. Diese erste Ausgabe bot den Beteiligten ein breites Repertoire aus «contemporary songs, traditionelle[r] Musik aus Irland, Schottland und England, country + western folk jam session, balladen, chansons, ragtime, blues u. a. m.»,⁶⁷⁸ wobei besonders der nordamerikanische Folksong dominierend blieb. «Wir hatten natürlich viele Ami-Vorbilder, auch etliche, die heute noch kreativ sind», so Curschellas.⁶⁷⁹ 1974 traten erstmals auch Formationen aus Nicht-Folk-Kreisen auf, die sich aber ebenfalls abseits der kommerzialisierten Volksmusik in der Schweiz bewegten. «Am Lenzburg Folkfestival kamen die Beatniks und Hippies. Wir suchten alternative Lebensweisen und eine dazu passende Musik.»⁶⁸⁰ Viele Schweizer Musiker wandten sich schliesslich von US-amerikanischen und europäischen Vorbildern ab und schufen eigene Stücke in der Muttersprache und im eigenen Dialekt. Daneben setzten sie sich auf spielerisch-kreative, auch dilettantische Weise mit der traditionellen, einheimischen Volksmusik auseinander. Guido Decurtins, ein ehemaliges Mitglied der Gruppe Surcollader⁶⁸¹ aus Graubünden, die Anfang der 1970er-Jahre in Chur aktiv war und in der ganzen Schweiz auftrat, erklärt:

675 Vgl. Burckhardt-Seebass, «Gang, hol d’Gitarre...», 1987, S. 156.

676 Vgl. ebd., S. 167.

677 LQ, 12. 10. 2016.

678 Programmheft, zit. nach Burckhardt-Seebass, «Gang, hol d’Gitarre...», 1987, S. 162.

679 Curschellas, zit. nach Ringli/Rühl, *Neue Volksmusik*, 2015, S. 327.

680 Curschellas, zit. nach ebd.

681 Mit Peter Appenzeller, Constanza Appenzeller, Peter Jecklin, Paul Ruschetti und Guido Decurtins. «Chasper Pult gab uns auch den Namen Surcollader [Kleber]. «Ihr füllt eine Marktlücke aus», meinte er und es wurde dann auch als solche anerkannt.» (Decurtins, Interview, 8. 10. 2016).

«Es gab dieses Bewusstsein für die Wiederbelebung und Bearbeitung der Volksmusik und wir wollten dasselbe tun mit unserem Volkslied. Jeder kannte dieses oder jenes alte Lied. Es ging dann darum, dass diese Musik als Basis für eine kreative Gestaltung anerkannt wurde und man das nötige Selbstbewusstsein hatte, damit auf die Bühne zu gehen.»⁶⁸²

Surcollader

Die Bandmitglieder von Surcollader hatten sich während ihrer Ausbildung im Bündner Lehrerseminar kennengelernt. Chur besass zu dieser Zeit einen Folk-Club, in dem Liedermacher aus England, Schottland und den USA auftraten – und die einheimischen Surcollader:

«Wir hatten in Chur mehrere Auftritte und den Leuten gefiel, dass wir einheimische Musik machten, die aber anders tönte, moderner in einem gewissen Sinne, trotz alter Instrumente wie das Streichpsalter. Wir sind auch im Folkclub in Bern und Basel aufgetreten und kamen gut an. Wir waren wirklich die Ersten [in Chur], die alte Lieder genommen haben.»⁶⁸³

Den in der Schweiz damals wenig bekannten Streichpsalter hatte Appenzeller aus Deutschland mitgebracht und die Surcollader erarbeiteten sich damit ein Bühnenprogramm, das auch von der Faszination für das unbekannte Instrument profitierte. Der Streichpsalter und andere Borduninstrumente wie die Drehleier und die Sackpfeife erlebten in den 1970er-Jahren in ganz Europa eine Renaissance und viele Musiker bauten ihre Instrumente selbst nach. Die Zusammenstellung der Begleitinstrumente für Vokalgruppen war dabei selten an vorhandene Traditionen gebunden, sondern richtete sich nach den klanglichen Vorstellungen der Musiker.⁶⁸⁴ So gehörten neben Streichpsalter und Dulcimer auch Handorgel, Kontrabass und Gitarre zum Instrumentarium der Gruppe Surcollader. «Wir haben einen neuen Stil eingeführt, haben versucht, das Volkslied mit einem neuen Geist zu verbinden. Dafür haben wir einfach die Instrumente genommen, die wir hatten und etwas speziell waren»,⁶⁸⁵ erinnert sich Peter Appenzeller.

Im international ausgerichteten Lenzburg-Festival traf Surcollader auf ein grosses Interesse für die Minderheitensprache Rumantsch und deren Kultur. «Bündnerromanische Musik wurde schon mit Staunen und Begeisterung gehört, man wusste ja nichts darüber. Nur die Chormusik war bekannt», so Decurtins.⁶⁸⁶ Die Gruppe wollte dennoch kein «grossartiges Kulturgut» verbreiten und hielt ihre Musik nicht für «original»: das Volkslied stand lediglich für die kulturellen Wurzeln und bot sich als musikalisches Material an.⁶⁸⁷ Der Zugang von Surcollader zur eigenen musikalischen Tradition unterschied sich denn auch bewusst

682 Ebd.

683 Ebd.

684 Stockmann, *Zweites Dasein*, 1992, S. 433.

685 Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015.

686 Decurtins, Interview, 8. 10. 2016.

687 Vgl. Decurtins, E-Mail, 14. 10. 2016.

von der institutionalisierten, «elitären und etablierten» Volksmusikpflege, für die der Komponist Gion Antoni Derungs stand, die aber den jungen Musikern eine wenig realistische Vergangenheit vermittelte. «Man hatte das Gefühl, an der Vergangenheit zu arbeiten, aber an einer anderen Vergangenheit als die etablierte, die man kannte.»⁶⁸⁸ Es ging Surcollader nicht um Authentizität und Bewahrung der eigenen Volksliedtradition. Die Musik der anderen Volksmusikgruppen am Lenzburger Festival schien dagegen viel stärker an die jeweilige Volksmusiktradition gebunden zu sein: «Wir hatten einfach das Gefühl, dass sie wirklich *ihre* Musik machten, originaler.»⁶⁸⁹ Mit der Bearbeitung des Engadiner Volksliedes «Randulin» repräsentierte Surcollader auf der Schallplatte «5. Folkfestival auf der Lenzburg» (1976) dennoch gewissermassen die vierte Landessprache und Kultur. 1977 spielte die Gruppe für die Televisiun Rumantscha auch das Lied «Roda mulin» (Mühlrad) ein.⁶⁹⁰

Neue stilistische Verbindungen

In Lenzburg wurden neben den jeweiligen Auftritten auch das spontane Musikmachen und der musikalische Austausch gepflegt. Die Verbindung und Vermischung von ausländischer und einheimischer Musik löste in der Folge aber Kritik vonseiten der Puristen aus, die eine schärfere Trennung von Volks- und Folkmusik forderten.⁶⁹¹ Die Folk-Bewegung differenzierte sich deshalb gegen Ende der 1970er- und besonders in den 1980er-Jahren in verschiedene Richtungen aus: Neue Amateurgruppen beriefen sich auf den Grundgedanken der alternativen Bewegung, während bei anderen Gruppen Professionalität und Vermarktung an Bedeutung gewannen. Viele Gruppen emanzipierten sich auch von ihren Vorbildern und schufen aus der Verbindung von Folkmusik und Rockmusik den «Folk-Rock», andere verschmolzen die unterschiedlichen kulturellen Traditionen zur sogenannten «Weltmusik» oder Worldmusic.⁶⁹² Besonders die politisierte Schweizer Jugend der 1980er-Jahre lehnte den Folk weitestgehend ab und wandte sich dem aktuellen Rock und Punkrock zu. In Graubünden ebte das kurzzeitige Folkrevival Ende der 1970er-Jahre ab, ohne je eine wirkliche Bewegung gewesen zu sein; der kleine Kreis von Anhängern blieb auf die Hauptstadt beschränkt.

Die Widerstandsbewegung gegen Umweltzerstörung, Militarismus, Wirtschafts- und Autoritätsgläubigkeit schuf allerdings auch in Romanischbünden

688 Decurtins, Interview, 8. 10. 2016.

689 Ebd.

690 Il balcun tort, 1977, in: «La musica», Sas anc...?, 10. 7. 2011, [14. 10. 2016].

691 Vgl. Burckhardt-Seebass, «Gang, hol d'Gitarre...», 1987, S. 164.

692 Vgl. Stockmann, Zweites Dasein, 1992, S. 434. Weltmusik meint die Verschmelzung von westlicher Popmusik mit nichtwestlichen, traditionellen Musikformen. Die Verbreitung und Popularisierung des Begriffs als Musikgenre, das sämtliche aussereuropäische, traditionelle Musik umfasst, führte später zur Kritik an dieser eurozentristischen Perspektive. Heute wird unter Einbezug der digitalen Medien von «Weltmusik 2.0» gesprochen.

den Boden für eine intensivere musikalische Auseinandersetzung mit «den Fragen des Heute».⁶⁹³ Corin Curschellas meint dazu:

«Die Suche nach dem eigenen Lebensinhalt, die Versuche die grossen Ideale umzusetzen, der Zeitgeist, diese ‹Gunst der Stunde› – es war eine wunderbar immaterielle Zeit. Es ging um andere Werte, Mut, Offenheit, Freiheit, Gerechtigkeit und gegen Unterdrückung und Ausbeutung. Es war perfekt in dieser Zeit jung zu sein. Wir konnten alles ausprobieren und zwar subito.»⁶⁹⁴

Die Verbindung von Folkmusik und Rockmusik trug deshalb auch in Romanischbünden Früchte: Nach den ersten «folknahen»⁶⁹⁵ Tonträgern wandte sich besonders Nuotclà und Vigne dem elektronisch verstärkten, lauterem (Folk-) Rock zu, wurden zu Pionieren des *rock rumantsch* und damit zu Leitfiguren der jugendmusikalischen Bewegung in der Rumantschia.⁶⁹⁶ Die zentrale Frauenfigur dieser *musica populara moderna* und einzige Exponentin einer Weltmusik mit bündnerromanischsprachigen Texten hiess Corin Curschellas.

Corin Curschellas' Weltmusik

In den bewegten 1970er-Jahren trat Corin Curschellas (*1956) erstmals als Sängerin mit dem Liedermacher Walter Lietha und dem jazzigen J&F-Quintett auf. Mit der Bode Band interpretierte sie auch die Lieder des Churer Liedermachers Walter Lietha⁶⁹⁷ in der Bearbeitung des Schweizer Gitarristen Max Lässer.⁶⁹⁸ Diverse andere Projekte mit Schweizer Musikern boten ihr die Möglichkeit, weitere Kontakte zu knüpfen und an verschiedenen Orten aufzutreten. Die Musik der Welt interessierte Curschellas viel mehr als das einheimische Volkslied, das im Folkrevival wieder ins Zentrum gerückt war: «Wir haben uns für die grosse weite Welt interessiert, das schien spannend und faszinierte. Die Volkslieder gehörten den anderen, den traditionell Denkenden, den Konservativen, den Älteren.»⁶⁹⁹

In den 1980er-Jahren, nach Abschluss ihres Theaterstudiums in Zürich, lebte Curschellas als Musiklehrerin, Schauspielerin und Sängerin in Berlin. «Im Berlin der 80er-Jahre gehörte ich zu den independent Experimentellen: laut, quer, schräg.»⁷⁰⁰ Gleichzeitig trat sie auch in der Schweiz auf, unter anderem mit der

693 C. Curschellas, in: LQ, 12. 10. 2016.

694 <https://einachtellorbeerblatt.wordpress.com/2014/10/18/heiniger-trifft-corin-curschellas/>, [15. 7. 2016].

695 Vigne, *La scena rumantscha*, 2016.

696 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.3.

697 W. Lietha veröffentlichte 1974 seinen ersten Tonträger und wurde zur treibenden Kraft der Schweizer Musikszene. 2006 erschienen beim Schweizer Label «Narrenschiff» fünf Anthologien mit seinen Liedern.

698 Die Bode Band mit Corin Curschellas, Max Lässer, Bruno Spoerri, Peter Kaiser, Walter Lietha, Walter Anselmo und Philippe Kienholz veröffentlichte 1978 das Album «Unter der Brugg» (CH-Record, Eugster).

699 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

700 Curschellas, zit. nach Ringli/Rühl, *Neue Volksmusik*, 2015, S. 328.

Gruppe Schürmüli-Musig⁷⁰¹ und der Jazz-Combo Avantgarde-Barmusik,⁷⁰² wanderte zwischen den Musikstilen, schrieb Chansons, machte Free Jazz oder liess afrikanische Klänge in ihre Lieder einfließen.⁷⁰³ Medientauglicher war dagegen ihr Beitrag für den *Concours Eurovision de la chanson* von 1983, an dessen Vorausscheidung in Disentis/Mustér sie zusammen mit Benedetto Vigne unter dem Pseudonym «Rezia Spontana» mit den Popsongs «Mira cheu»⁷⁰⁴ (Sieh dort) und «La stiala» (Der Holzspan) teilnahm.⁷⁰⁵

Zu Beginn der 1990er-Jahre zog Corin Curschellas nach Paris ins jüdisch-arabische Quartier Marais und arbeitete an verschiedenen Projekten mit Musikern aus anderen Kulturen.⁷⁰⁶ Hier schrieb sie auch ihren ersten *hit rumantsch* «La pura» (Die Bäuerin) nach einem Gedicht von Gion Cadieli. Vor ihrer Abreise nach Berlin hatte sie dessen Gedichtband bei ihren Grosseltern auf dem Dachboden gefunden und mitgenommen. Das Gedicht idealisierte das traditionelle Bauernleben, das «puresser», doch Curschellas setzte es als Weltmusik mit Elementen aus der nahöstlichen und maghrebinischen Musik in den Kontext eines globalen Umwelt- und Konsumbewusstseins:

«Mir ging es thematisch um das Bauerntum der ganzen Welt, deswegen habe ich das «puresser» auch verbunden mit einer Musik, die weltläufig ist, andere Kulturen miteinschliesst. Von Hand arbeiten, mit den Jahreszeiten gehen, mit der Natur. Nicht so viel anhäufen, weil die Erde gar nicht so viel abgibt. Eins sein mit dem Kreislauf der Natur.»⁷⁰⁷

Im dazugehörigen Videoclip, welches das Team von *Muschkito* (RTR) 1993 drehte, wechselten sich deshalb Szenen des vergangenen, bäuerlichen Alltags in Romanischbünden mit aktuellen Szenen in der Metropole Paris ab. «In den historischen Aufnahmen erkennst du, dass bei uns die Frauen der ländlichen Bevölkerung Kopftuch und lange schwarze Kleider trugen, ähnlich wie die Landbevölkerung heute im Nahen Osten! Das wollte ich auch zeigen.»⁷⁰⁸

«La pura» erschien auf Corin Curschellas' erstem Tonträger «Music loves me» (1992⁷⁰⁹) und wurde in Hot Rotation auf DRS3 täglich gespielt. Die CD enthielt

701 Mit Töbi Tobler, Ficht Tanner, Barbara Schirmer. «Die Schürmüli Musig ist eine Formation mit 4 Musikern, welche mit Hackbrett, Akkordeon, Geige, Kontrabass und Perkussion einerseits traditionelle Ländlermusik spielen, andererseits aber auch gern Richtung Osten (Rumänien, Ungarn) blicken. Die Südamerikanischen Rythmen, mit viel Perkussion, scheinen dieser Formation auch sehr zuzusprechen.» (www.folkmusic.ch, [15. 10. 2016]).

702 Mit den Schweizer Jazzgrössen Harald Haerter, Bruno Spoerri und Herbie Kopf.

703 Corin Curschellas, *Purtrets*, www.rtr.ch, [15. 10. 2016].

704 «Mira cheu» (Musik: Peter Widler, Text: Benedetto Vigne) erreichte am Deutschschweizer Finale den 4. Platz. 1994 wurde es in die Kompilation «Porta la tatta» aufgenommen.

705 1982 hatte Hendri Spescha, Mitarbeiter der Televisiun Rumantscha, Benedetto Vigne gebeten, ein Lied für den *Concours* 1983 zu schreiben. Die Musik dazu komponierte Peter Wydler. (Vgl. Vigne, *La chanzun rumantscha*, LQ, 26. 10. 2009).

706 U. a. «Hendrix Project: Are You Experienced?», mit Nguyễn Lê, Richard Bona, Linley Marthe und Steve Argüelles.

707 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

708 Ebd.

709 Mit Steve Argüelles, Max Lässer, Django Bates, Pat Bettison, Mike Mondesir, Steve Watts,



43. Die Sängerin Corin Curschellas.

vorwiegend englisch- und deutschsprachige Lieder und war «eine weitreichende weltmusikalische Mischung mit einem ebenso bunt und international zusammengesetzten musikalischen Personal.»⁷¹⁰ Curschellas taufte sie 1993 im berühmten Jazzclub Moods in Zürich und trat mithilfe des Migros-Genossenschafts-Bundes mit 40 Konzerten in der Schweiz auf. «Corin Curschellas komponiert und singt was ihr Herz begehrt, abseits von Kommerz. An einem gängigen Stil hat sie stets vorbeimusiziert», berichtete *10vor10* (SRF) damals.⁷¹¹ Auch Curschellas erinnert sich an die ambivalenten Reaktionen des Publikums: «Gewisse aufgeschlossene ZuhörerInnen waren froh, dass etwas Unerwartetes und Spannendes aufgetaucht ist, glaube ich, andere reagierten ablehnend, weil etwas aus der Masse herausschach.»⁷¹² Der Text von «La Pura» gefiel selbst dem *Muschkito*-Team nicht, denn er glorifizierte die Bauern, aber die Musik wurde als neu und faszinierend wahrgenommen.⁷¹³ Heute gilt dieser Ethno-Popsong «La pura» als Meilenstein der *musica populara moderna*.⁷¹⁴

Christy Doran, Tony Coe, Roland van Straaten, Alban Früh, Uli Scherer, Fritz Hauser, Hans Kennel. (Vgl. www.corin.ch).

710 Ringli/Rühl, *Neue Volksmusik*, 2015, 103 f.

711 *10vor10*, SRF, 25. 2. 1993, zit. nach Corin Curschellas, *Purtrets*, www.rtr.ch, [3. 10. 2016].

712 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

713 Vgl. Rauch, Interview, 23. 11. 2015.

714 Corin Curschellas, *Purtrets*, www.rtr.ch, [3. 10. 2016].

Nach diesem Erfolg reiste Corin Curschellas vier Jahre als Sängerin des Vienna Art Orchestra um die Welt. 1995 gab sie mit ihrer neuen Band The Recyclers die CD «Rappa Nomada» (Reibeisen-Nomadin)⁷¹⁵ heraus und 1997 ihr erstes Album mit Vertonungen von bündnerromanischsprachigen Texten: «Valdun–Voices of Rumantsch».⁷¹⁶ Benedetto Vigne hatte ihr im Vorfeld vorgeschlagen, aktuelle Dichter Romanischbündens um Gedichte in allen Idiomen anzufragen.⁷¹⁷ Um diese Texte in eine zeitgemässe, international verständliche Musik einbetten zu können, arbeitete sie mit dem in New York lebenden Schweizer Musiker Peter Scherer zusammen.⁷¹⁸ Iso Camartin bemerkte in den Liner Notes: «Ihre Stimme, ihre Instrumente, ihre Kompositionen bringen es fertig, die Grenzen einer Kleinsprache aufzusprengen und das Stück Weltzugehörigkeit freizusetzen, das immer vorhanden ist, wo lebendige Menschen fühlen und denken, lieben und leiden.»⁷¹⁹ Und bei *Telesguard* (RTR) hiess es: «Eine *musica romontscha*, die ihre Wurzeln sowohl in NY, im Orient wie in der Surselva hat».⁷²⁰

Auf «Valdun» publizierte Corin Curschellas zum ersten Mal auch eine ihrer Versionen⁷²¹ des Volksliedes «Sontga Margriata»,⁷²² das Walter Lietha ihr in den 1970er-Jahren gezeigt hatte.⁷²³ Der Text des Liedes lag zwar im zweiten Band der «Chrestomathie» vor und das Lied hatte ab den 1960er-Jahren in einigen Artikeln⁷²⁴ Beachtung gefunden, doch Curschellas kannte niemanden, der es schon gesungen hatte. Trotz des (vor)christlichen Ursprungs empfand sie die Legende als «brandaktuell»: «Eine Frage der Zeit, bis wir unseren Lebensraum vollends zerstört haben mit unseren widernatürlichen Exzessen.»⁷²⁵ Mithilfe der Notenfragmente, die sie bekommen hatte, kreierte und erzählte sie anschliessend das Lied mit einfachsten Mitteln.⁷²⁶ Ihre bekannteste Interpretation blieb der bekannten rezitativischen Version eng verbunden: Sich mit einem Harmonium akkordisch begleitend singt

715 U. a. mit der Vertonung des Gedichtes «Buca mo» von Carli Fry und «Ils vagants» von Gian Fontana. (Mit: Steve Argüelles, Julian Argüelles, Noël Akchoté, Alex Balanescu Quartet, Django Bates, Cyro Baptista, Danny Blume, Benoît Delbecq, Robert Dick, Stuart Hall, Hans Hassler, Max Lässer, Lionel D., Mike Mondesir, Orna Ralston, Lucky Ranku, Peter Scherer, Ashley Slater, Produzent: Peter Scherer). (Vgl. www.corin.ch).

716 Mit Noël Akchoté, Steve Argüelles, Damon Banks, Cyro Baptista, Greg Cohen, Benoît Delbecq, Peter Herbert, Yuri Lemeshev, Graham Haynes, J. T. Lewis, Christian Marclay, Ikue Mori, Marc Ribot, Fernando Saunders, Robert Quine, Peter Scherer. (Vgl. www.corin.ch).

717 Rut Plouda-Stecher, Annalisa Zumthor-Cuorad, Fabiola Carigiet-Erismann, Alice Darms, Clo Duri Bezzola, Beni Vigne, Linard Bardill, Flurin Spescha.

718 «La Grischa», Musik der Welt, SRF 2 Kultur, 19. 4. 2013.

719 I. Camartin, zit. nach www.corin.ch, [17. 10. 2016].

720 *Telesguard*, 21. 3. 1997, zit. nach Corin Curschellas, *Purtrets*, www.rtr.ch, [3. 10. 2016].

721 Es existiert in fünf Versionen: a cappella, mit Harmonium, auf den CDs «Valdun» und «Origins» sowie auf der CD «Rheingold» von Rüdiger Oppermann.

722 Siehe dazu Kapitel IV 2.1.1 und 2.1.2.2.

723 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

724 A. Mohr erwähnte die Legende der heiligen Margareta bereits 1902 in den ASR 16 (S. 23). Müller, Margaretha-Lied, 1962, S. 125–137. Lichtenthal, La Canzun de Sontga Margriata, 1984, S. 180–188. Caminada, Die verzauberten Täler, 1986 (1961), S. 245–300.

725 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

726 Ebd.

Curschellas selbst die beiden Hauptfiguren mit unterschiedlicher Stimmlage und Phrasierung. Diese Version der «Sontga Margriata» eröffnete ihr zuletzt den Zugang zum Volkslied Romanischbüdens – im Nachhinein entpuppte sich ihre Neuinterpretation ebenso als Auslöser für ein allgemeines «Volkslied-Revival» in Romanischbüdens: «Die Interpretation von Corin Curschellas ist einmalig und persönlich, heute darf man ohne Weiteres behaupten, dass diese moderne Interpretation zu einer Art «revival» dieses Volksliedes geführt hat»,⁷²⁷ schreibt RTR.

Die Auseinandersetzung mit den Volksliedern Romanischbüdens führte Corin Curschellas 2002 zu ihrem senegalesisch-schweizerischen Weltmusikprojekt *Sud des Alpes*,⁷²⁸ wo sich Volkslieder und *pop rumantsch* mit afrikanischen Klängen, Rhythmen und Sprachen verbanden und sich gegenseitig inspirierten.⁷²⁹ Auch «La pura» wurde hier mit senegalesischen Rhythmen unterlegt. Corin Curschellas sah sich nun als «Vermittlerin zwischen Kulturen, Traditionen und Stilen».⁷³⁰ Sie blieb aber die einzige Musikerin und Sängerin Romanischbüdens, die sich erfolgreich mit den unscharf definierten Genres Ethno-Jazz oder Ethno-Pop auseinandersetzte.

2.4.2.2 *Schlagher rumantsch*

Bis in die 1980er-Jahre existierte in Romanischbüdens keine Tradition von Unterhaltungsmusik, *schlaghers rumantschs* oder sonstiger leichter Musik.⁷³¹ Die *trubadurs* Men Rauch und Cla Biert hatten mit ihren volkstümlichen Gitarrenliedern zwar den Weg zur Unterhaltungsmusik bereitet, doch erst in den 1980er-Jahren eröffneten sich den jungen Interpreten von volkstümlicher und populärer Musik durch die «Dynamisierung der Sprachbewegung»⁷³² und eine verstärkte Jugendförderung neue Möglichkeiten. Bis dahin habe es, so schreibt Benedetto Vigne, geheissen: «Denn romanisch singt man nur, um Gott zu loben und die Heimat zu ehren. Aber nicht für etwas so frivoles wie Schlager».⁷³³ Dann aber machte die Gruppe Furbaz rund um Marie-Louise Werth international auf sich aufmerksam.

Als «erster *schlagerunz*» und «berühmteste[r] Sohn von St. Moritz»⁷³⁴ gilt bis heute Vico Torriani (1920–1998),⁷³⁵ dessen internationale Karriere als Showmaster,

727 Corin Curschellas, Pürtrets, www.rtr.ch, [3. 10. 2016].

728 Corin Curschellas: Voice, Dulcimer; Christian Rösli: Keyboards; Douane Sène: Bass, Backing Vocals; Dominik Rüegg: Guitars; Abdou Samb: Percussion, Vocals; Andi Pupato: Percussion.

729 www.radioswisspop.ch, [20. 7. 2016]; Adrian Aebi, Berlin, 2001, zit. nach www.corin.ch, [17. 10. 2016].

730 www.corin.ch, [17. 10. 2016].

731 Vgl. LQ, 21. 10. 2009 und Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

732 Cathomas, Interview, 22. 2. 2016.

733 Vigne, La chanzun rumantscha, LQ, 21. 10. 2009.

734 SO, 7. 3. 2016.

735 Vico Torriani (1920–1998) war ausgebildeter Hotelfachmann, Schlagersänger, Schauspieler, Entertainer und Kochbuchautor. 1945 (oder 46) gewann er seinen ersten Talentwettbewerb, 1947 produzierte er seine erste Schallplatte «Addio grazia», 1949 schrieb er den ersten Hit «Silberfäden». Ab 1952 trat er im Deutschen Fernsehen mit drei eigenen Shows auf, arbeitete als Schauspieler in Musikfilmen, als Sänger in Operetten und Musicals. Ab den 1970er-Jahren hat-

Entertainer, Sänger, Film- und Fernsehstar alles übertraf, was in Romanischbünden bis dahin im Musikgeschäft erreicht worden war.⁷³⁶ Er war besonders bei der älteren Generation beliebt, dabei auch umstritten, denn seine Liedtexte waren «halb frivol, halb exotisch»,⁷³⁷ oft «trivial»⁷³⁸ und politisch nicht immer korrekt. In der Schweiz verspottete man Torriani bald als «Schnulzenkönig», während er in der ehemaligen Sowjetunion als «king of rock» gefeiert wurde.⁷³⁹ In Romanischbünden warf man ihm dagegen vor, mit seinen eigenen Liedern in bündnerromanischer Sprache («Allegra-allegra-allegramaing» oder «Chantai Rumantsch») und den Bearbeitungen von populären Liedern Romanischbündens («Buna not, dorma bain») die einheimische Kultur auf internationalem Parkett zu verfälschen.⁷⁴⁰ Die Kritik an einer «Aufblähung der Kultur» verbalisierte auch der Dichter Armon Planta 1975 in seinem Gedicht «Viva la sGrischa»: «A Cultuoria / martuoira / per chanzun engiadinaisa / dutscha e lomma. / 'la gnarà taisia / sco gomma / dal schani / Vico Torriani.»⁷⁴¹

Als weiterer Wegbereiter des volkstümlichen Schlagers gilt Arturo (Arthur) Casanova (* 1946) aus Trun. Der Autodidakt hatte 1968 einen Entertainer-Vertrag in einem Hotel in Deutschland bekommen und arbeitete in den 1980er-Jahren auf Kreuzfahrtschiffen als Alleinunterhalter und Interpret von populären Hits.⁷⁴² In Chur eröffnete er anschliessend eine Musikschule und ein Musikgeschäft. «Er war der erste, der eine *chanzun moderna* auf Sursilvan aufgenommen hatte – und der erste Bündnerromane, der wegen seiner Musik Probleme hatte.»⁷⁴³ 1965 hatte ihm seine auf Vinyl veröffentlichte Adaptation des Welthits «La paloma» eine Plagiatsklage eingebracht.⁷⁴⁴

Zu Beginn der 1980er-Jahre veröffentlichte das Alpina Quintett⁷⁴⁵ aus Scuol und Umgebung den ersten Tonträger im «Oberkrainerstil»⁷⁴⁶ und nahm mehrere Male am *Grand Prix der Volksmusik*⁷⁴⁷ teil. Dieser «Oberkrainerstil» wurzelt in

te er insbesondere mit volkstümlichen Schlagermelodien Erfolg («La pastorella», 1976). (Vgl. «Vico Torriani», Radio Südostschweiz, 7. 3. 2016, [3. 10. 2016]).

736 Vgl. «Vico Torriani», RTR, 24. 2. 2016, [29. 9. 2016].

737 Ebd.

738 Felix Benesch, in «Vico Torriani», Radio Südostschweiz, 7. 3. 2016, [3. 10. 2016].

739 Vgl. ebd.

740 Vgl. «Vico Torriani», RTR, 24. 2. 2016, [29. 9. 2016]. Torriani übersetzte u. a. auch internationale Schlager wie «Kalkutta liegt am Ganges» oder «Schön und kaffeebraun» auf Puter.

741 «In «Cultuoria» / Martyrium / für das Engadiner Lied / süß und weich. / Es wird gedehnt werden / wie Gummi / vom [armen] Kerl / Vico Torriani.» (in: A. Planta: Tampradas, 1975, S. 21). Diese Kritik richtete sich gegen den Unterhaltungsabend «Viva la Grischa» (25. 5. 1975) in Chur, einem Benefizabend für Lawinengeschädigte mit Vico Torriani. (Siehe auch Kap. IV, 1.1.)

742 Vgl. «Discurs cun Arturo Casanova», RTR, 23. 2. 2013, [29. 9. 2016].

743 Huonder, Rock rumauntsch, 1997, S. 4.

744 Arthur Casanova und The Fleming Stars: «Abschied Von Der Heimat / La Paloma» (Single-Schallplatte), Basel 1965.

745 Mit Otto Davaz, Jon-Domenic Davaz, Reto Mayer, Robert Demonti und Ernest Vital.

746 Als Erfinder dieses Stils gilt der Komponist und Akkordeonist Slavko Avsenik (1929–2015) aus Slowenien. Seine Gruppe Slavko Avsenik und seine Original Oberkrainer war international bekannt. (Vgl. www.musiklexikon.ac.at, [3. 10. 2016]).

747 1992 erreichte es mit «Nos mond» den 10. Platz.

der osteuropäischen Tanzmusik und in der alpinen Ländlervmusik – nicht aber in der Volksmusik Sloweniens – und die Volkstänze (Polkas, Mazurkas) werden dabei von Trompete, Klarinette, Akkordeon, Gitarre und Bariton gespielt und auch mit jazzigen Harmonien kombiniert. In den 1990er-Jahren folgten weitere Tonträger⁷⁴⁸ mit Liedern wie «Utschels da la not» (Vögel der Nacht) oder «Neglas cotschnas da Müstair» (Rote Nelken aus Müstair), ein «semperverd» (Evergreen) des *schlagher popular rumantsch*.⁷⁴⁹ 2009 erreichte das Alpina Quintett, dessen Karriere schon in den 1990er-Jahren zu Ende gegangen war, am Finale des Wettbewerbs *La chanzun rumantscha* mit «Utschels da la not» den 2. Platz.⁷⁵⁰

Ils Furbaz

Seit Mitte der 1980er-Jahre wurde in Romanischbünden mit dem Begriff *schlagher rumantsch* insbesondere die Gruppe Furbaz (Lausbuben) in Verbindung gebracht. Die Furbaz nahmen als einzige Gruppe aus Romanischbünden dreimal am *Concours Eurovision de la Chanson* teil;⁷⁵¹ 1989 durften sie mit der Eigenkomposition «Viver senza tei» (Leben ohne dich) die Schweiz am Finale in Lausanne repräsentieren und erreichten den 13. Platz – als erste und bis heute einzige Gruppe aus Romanischbünden. 1990 wurde ihnen von der Show Szene Schweiz die wichtigste Auszeichnung im Schweizer Showbusiness, der Publikumspreis *Prix Walo*, verliehen.⁷⁵² Auf ihrem ersten Tonträger «Sentiments» (Gefühle) von 1988 hiess es aber schon: «Wer kennt sie nicht, die Gruppe FURBAZ (Lausbuben) aus den Bündner Bergen?»⁷⁵³ Mit ihren Teilnahmen am internationalen Wettbewerb (1987–1989) waren sie nur wenige Jahre nach ihrem ersten öffentlichen Auftritt in Disentis 1984 über die Bündner Grenzen hinaus bekannt geworden und lösten auch in Romanischbünden als erfolgreichste Formation mit dem grössten Absatz von Tonträgern ein grosses Medien- und Publikumsecho aus. «Millionen von Fernsehzuschauern in Europa waren an diesem Tag [des *Concours*-Finales in Lausanne 1989] mit dem Gesang in bündnerromanischer Sprache konfrontiert worden. Für uns ein Erfolg!», erinnert sich der damalige Musikredaktor Giuseppe Giuanin Decurtins.⁷⁵⁴

1986 stellten sich die Furbaz mit der Sängerin und Pianistin Marie Louise Werth⁷⁵⁵ und den drei Sängern Ursin Defuns, Giuseppe Quinter und Gion Defuns zum ersten Mal live am Radio (RTR) vor. Ein Jahr später erreichten sie an der

748 «Sco avant ons» (MC/CD, 1990), «Utschels da la not» (MC/CD, 1990), «Rier e chantar» (MC/CD, 1992), «Viva la Grisca» (MC/CD, 1995), «Nos mond» (MC/CD, 1995), «Alpina Quintett cun Aita. 20 ons» (MC/CD, 1995).

749 «Sempverds dal schlagher popular», *La stailalva*, 6. 7. 2015, [3. 10. 2016].

750 Siehe dazu Kapitel V 1.2.3.

751 1987 Schweizer Ausscheidung in Lugano, «Da cumpignia» 3. Platz, 1988 Ausscheidung in Morges, «Sentiments», 2. Platz (nach Céline Dion), 1989 Ausscheidung in Zug, «Viver senza tei», 1. Platz.

752 www.prixwalo.ch, [3. 10. 2016].

753 Furbaz, «Sentiments», 1988.

754 Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

755 Marie Louise Werth studierte Klavier und Orgel am Konservatorium und an der Musikaka-

Schweizer Ausscheidung für den *Concours* in Lugano schon den dritten Rang. «Auf der einen Seite die männlichen Stimmen, eingestimmt nach der Volkstradition, auf der anderen Seite und offensichtlich vorne, die markante Stimme von Marie Louise Werth mit einem leicht schwarzen Akzent, «Blues», den man aber nicht genug heraushört, weil die meisten Lieder etwas zu süsslich sind», schrieb damals Benedetto Vigne in der *Pagina da Surmeir*.⁷⁵⁶ Nach dem Erscheinen der ersten Schallplatte «Sentiments» (1987) kritisierte Vigne auch die Präsentation der Gruppe als «exotische Attraktion» und die gleichzeitige Vermarktung der Musikkultur Romanischbündens: «Also keine Spur von bündnerromanischer «Normalität», sondern reine Ausstellungskultur, die Rumantschia wie ein Nationalpark.»⁷⁵⁷ Vigne verriss darüber hinaus die «pseudo-modernen», «antiquierten» Arrangements verkannter *melodias populares rumantschas* für Blasinstrumente, die an «Matterhörner aus Plastik, Kioskkultur» erinnerten.⁷⁵⁸ Auch Giusep Giuanin Decurtins und Flurin Caviezel bezeichneten diese Bearbeitungen öffentlich als Kitsch und lösten damit eine Diskussion aus, die in einer vom Radio übertragenen Gesprächsrunde über musikalischen Geschmack, Musikkritik und die Rolle des Radios mündete – sie sollte die einzige dieser Art bleiben.⁷⁵⁹

Gegen die Kritiker von «süsser Kunst ohne musikalischen Wert» verteidigte der Sänger der Gruppe Ursin Defuns die Musik der Furbaz und erklärte sie als Eigenleistung und als Novum für die Rumantschia. Eine Bestätigung dafür war nicht nur der kommerzielle Erfolg der Furbaz in den 1980er-Jahren, sondern auch das erfolgreiche Comeback im Jahr 2004 mit den Weihnachtstourneen in der ganzen Schweiz, die bis heute eine Vielzahl von Zuhörern anlocken und der Gruppe einen zweiten *Prix Walo* (2013) einbrachten.⁷⁶⁰ Neben Weihnachtsliedern aus verschiedenen Musikepochen frischten die Furbaz stets auch ihre «legendären Stücke» auf.⁷⁶¹ Für den Wettbewerb *La chanzun rumantscha* (2009) wählte RTR im

demie in Zürich und Gesang am Konservatorium Luzern. (www.marielouisewerth.ch, [3. 10. 2016]).

756 B. Vigne zit. nach PS 33, 21. 8. 1987.

757 Vigne, *Tranter kiosc e baselgia*, 1989, S. 2.

758 Vgl. ebd.

759 Giusep G. Decurtins unterstrich die wichtige Funktion der Furbaz, U-Musik zu produzieren und zu verbreiten: «Wir brauchen die Furbaz». Trotzdem sei die Musik Kitsch in einem guten Sinne, also sentimentale, süsse Kunst ohne grösseren musikalischen Wert. Die Gesellschaft brauche aber den Kitsch als Gegengewicht zur Hektik des Alltags. Flurin Caviezel wies darauf hin, dass eine Kritik nicht verboten sei, nur weil die Musikszene in Romanischbündens so klein sei und alle Exponenten miteinander bekannt seien. Man dürfe die einheimischen Produktionen sehr wohl mit den internationalen vergleichen. Auch Benedetto Vigne wiederholte nochmals seine Kritik der antiquierten Arrangements: «Wenn die antiquierten Arrangements ein Bild der Rumantschia geben, dann kann ich mich nicht mehr damit identifizieren.» («Bellas chanzuns?», *Artg musical* (1988), 15. 8. 2013, [30. 9. 2016]).

760 Bis 2015 waren es schätzungsweise 220 000 Zuhörer. (Vgl. LQ, 26. 11. 2015).

761 Vgl. ebd.



44. Die Gruppe Furbaz live 1990.

Bereich *Schlagher e schlagher popular*⁷⁶² drei dieser legendären Hits aus.⁷⁶³ Schliesslich hatte die Bewegung der «leichten Musik» in bündnerromanischer Sprache auch dem Radio in die Hände gespielt und die ab 1984 für das neue Tagesprogramm von RTR benötigte Unterhaltungsmusik wurde im Gegenzug gefördert und verbreitet.⁷⁶⁴ Benedetto Vigne schrieb dann 2009 in der *Quotidiana* versöhnlich, dass der *schlagher rumantsch* mit seinen internationalen Inspirationsquellen ohnehin nicht mit dem deutschen Schlager vergleichbar sei, sondern vielmehr auf die einheimischen *chanzuns popularas* zurückverweise.⁷⁶⁵ Die Radiozuhörer hatten daran wohl nie gezweifelt, denn sie schickten gleich zwei *schlagher* an das Finale des Wettbewerbes *La chanzun rumantscha* in Lugano: neben «Utschels da la not» (Alpina Quintett) auch «Da cumpignia» von den Furbaz.

762 Zur Auswahl gehörten: Furbaz «Da cumpignia», Peder e Flurin «Mia chara Engiadina», Alpina Quintett «Rier e chantar», Arturo Casanova «Nus gratulein», Retuorn 85 «Il cavagl digl aug Flurin», Arno ed Aldo/Il Jauers «Pel cumplion», Furbaz «Viver senza tei», Arturo Casanova «La ghitarra», Benedict Stecher «Che rolla jovain no», Marie Louise Werth «Pur' amur», Il Jauers «Il tattoo aint in meis cour», Carideros «Cara mumma», Alpina Quintett «Utschels da la not». (Vgl. LQ, 21. 10. 2009).

763 «Da cumpignia» (1987), «Viver senza tei» (1989); Marie Louise Werth: «Pur' amur», Werth Music, Sarnen 2007.

764 Vgl. Decurtins, Interview, 4. 11. 2016.

765 Vgl. LQ, 21. 10. 2009.

2.4.3 Poprock rumantsch im Kloster und Heilbad

«Die Beerdigung hat noch nicht stattgefunden, doch die Glocken haben schon geläutet», beschrieb Arnold Rauch die Situation des *rock rumantsch* zu Beginn der 1990er-Jahre.⁷⁶⁶ Anlass für seine Prognose waren offensichtliche Schwierigkeiten im (musikalischen) Generationenwechsel: Die Pionierbands der 1980er-Jahre, Hades, CCR, Ba-Rock, lösten sich aus verschiedenen Gründen sukzessive auf und der Nachwuchs schien um die Jahrzehntwende nicht mehr so gesichert zu sein wie 1986, als die *Bündner Zeitung* anlässlich des dritten *Festival dalla musica romantscha* noch titelte: «Rock'n'Roll ohne Nachwuchssorgen».⁷⁶⁷ Darüber hinaus war der geplante Rock-Abend an der *Scuntrada* in Laax 1991 abgesagt worden, obschon die Lia Rumantscha 1988 an der *Scuntrada* in Scuol dem *rock rumantsch* einen Konzertabend gewidmet und damit dessen Existenzrecht neben der dominierenden Chorkultur anerkannt hatte. «Der *rock rumantsch* ist eine Notwendigkeit. Er ist ein Identifikationspunkt für die junge Generation, er ist antistatisch, provokativ, mit bündnerromanischen Augen betrachten, innovativ», meinte Rauch damals.⁷⁶⁸ Der Rock war also, trotz seines Status als «Störenfried» einer «friedlichen» Folklore, Teil der zeitgenössischen Kultur Romanischbündens.⁷⁶⁹

Die Bewegung der Rockmusik hatte die Surselva mit zehn Jahren Verspätung erreicht: The Hangovers hiess die erste Coverband der 1960/70er-Jahre aus Tavanasa, die noch vorwiegend in englischer Sprache sang. Weil sie indes «eine kleine Sensation» darstellten, durften die Hangovers doch einmal in der Fernsehsendung *Balcun tort* eine «stilgerechte Pop-Party» feiern.⁷⁷⁰ Zu Beginn der 1980er-Jahre erlebte der *rock rumantsch* in Disentis/Mustér, dem geistigen Zentrum der katholischen Surselva, einen rasanten Aufschwung.⁷⁷¹ In der Blütezeit von 1984 bis 1990, im «Jahrzehnt der *musica moderna in lingua paterna*»,⁷⁷² waren mehrere Rockgruppen aus Disentis/Mustér aktiv und über die regionalen Grenzen hinaus bekannt und auch im Engadin wurden einzelne Rockgruppen gegründet.⁷⁷³ Ihre einfache und direkte Musik mit den verständlichen Liedtexten sprach das jugendliche Publikum unmittelbar an: «Es wurde aber nicht <I love you, yeah, yeah, yeah> gesungen, wie bei den Beatles. Die Texte des *rock rumantsch* waren zu einem grossen Teil kritisch und engagiert.»⁷⁷⁴

In demselben Masse wie die *chantauturs*, jedoch weniger poetisch, kritisierten auch die rebellischen Rockgruppen (zu Beginn noch) die gesellschaftliche Mentalität, überwiegend mit abstrakten Slogans und Stereotypen der US-ameri-

766 Rauch, Requiem, 1992, S. 17.

767 BZ, 11. 8. 1986. (Zu den Festivals siehe Kapitel IV 2.5).

768 A. Rauch, 1988, zit. nach Rauch, Requiem, 1992, S. 21.

769 Vgl. ebd. S. 17 f.

770 Vgl. Vigne, Rätoromanen auf den Rock, 1995, S. 70.

771 Vgl. «Il decenni da la musica nova e dal «rock'n'roll», Sas anc ...?, 21. 7. 2013, [17. 10. 2016].

772 «Im Jahrzehnt der modernen Musik in der Vatersprache». (Ebd.).

773 In der Surselva u. a. Hades, Ba-rock, CCR, im Engadin: Styl, Prisma. Benedetto Vigne stammt aus dem Oberhalbstein.

774 «Il decenni da la musica nova e dal «rock'n'roll», Sas anc ...?, 21. 7. 2013, [17. 10. 2016].

kanischen Rockkultur, die sie für ihre Liedtexte adaptierten.⁷⁷⁵ So konnte der *rock rumantsch*, in den Augen der jungen Generation, über «die engen Täler davonfliegen», weg vom «pathetischen Volkslied», das von gefühlten «hundertern» von einheimischen Chören gesungen wurde.⁷⁷⁶ Die «Immunität gegen die alten stereotypen Haltungen Romanischbündens»⁷⁷⁷ verloren die jüngeren Rockgruppen gemäss Benedetto Vigne aber gegen Ende der 1980er-Jahre immer mehr. Gerade die Rockmusiker hätten diese überkommenen Einstellungen überwinden sollen, meint Vigne, Musikjournalist und selbst Rockmusiker.⁷⁷⁸ Schon 1989 hatte er die herrschende «Bekennniskultur» moniert:

«Die Normalität braucht keine Bekenntnisse. Sie scheint jedoch noch weit entfernt zu sein. Vielleicht erreichen wir sie nie mehr. Trotz der Jugend, die singt und Musik macht. Bündnerromanische.»⁷⁷⁹

Benedetto Vigne

Rund um Benedetto Vigne, der als Sänger, Bassist und Gitarrist einer Tanzband erste Erfahrungen gesammelt hatte, entstand schon in den 1970er-Jahren in Disentis/Mustér eine kleine Rockszenen aus Gymnasiasten des Klosters. Die Beatles und der Rock'n'Roll des US-amerikanischen Gitarristen Chuck Berry⁷⁸⁰ waren zu dieser Zeit – neben den Schulliedern von Ernst Broechin⁷⁸¹ – Vignes Vorbilder: «Ich war immer sehr interessiert an den neuen Moden aus England. Aber die *chanzun rumantscha* hat mich auch immer beeinflusst.»⁷⁸² 1972 zog Vigne nach Zürich, um Distanz von der unheiligen Allianz von «Sprache, Religion und Politik» in Romanischbünden zu gewinnen. «*Rumantsch* sein war damals ein moralischer Appell und das habe ich nicht mehr ertragen.»⁷⁸³ In Zürich studierte Vigne Philosophie, schrieb Lieder und vertonte bündnerromanische Gedichte nach den Vorbildern italienischer Cantautori, deutscher Liedermacher und Exponenten der Berner Mundartszene.

An einem durch die Televisiun Rumantscha veranstalteten «Abend der bündnerromanischen Talente» erklärte er 1976, er wolle die Rockmusik mit der *chanzun populara rumantscha* verbinden:⁷⁸⁴ «Ich habe stets eine Brücke zwischen der modernen Musik und dem bündnerromanischen Volkslied gesucht und hatte den

775 Vgl. Vigne, Interview, 30. 6. 2015.

776 Vgl. Rauch, Requiem, 1992, S. 19.

777 Vigne, *Musica populara contemporanea*, 1989, S. 1.

778 Vgl. Vigne, Interview, 30. 6. 2015.

779 Vigne, *Musica populara contemporanea*, 1989, S. 2.

780 Der US-amerikanische Sänger, Gitarrist und Komponist Chuck Berry (1926–2017) ist ein Pionier des Rock'n'Roll. Er gab wichtige Impulse für die Beatmusik und etablierte die Gitarre als Hauptinstrument der Rockmusik (neben dem Gesang). (www.chuckberry.us/, [20. 10. 2016]).

781 Ernst Broechin (1894–1965) aus Rheinfelden komponierte über 100 spätromantische Werke für Chor, Sologesang und Orchester. Seine Vertonungen bündnerromanischer Gedichte, v. a. aus dem Oberhalbstein, gehören heute zum Chorliedgut Romanischbündens.

782 Vigne, Interview, 30. 6. 2015.

783 LQ, 14. 11. 2002.

784 Vgl. B. Vigne, zit. nach PS 65/49, 2011, S. 11.

Eindruck, dass diese – melodisch gesehen – kongruent seien.»⁷⁸⁵ 1978 erschien sein erster Tonträger «Charezzas» (Zärtlichkeiten) mit der Band Benni&others.⁷⁸⁶ Es war «psychedelisch angehauchte»⁷⁸⁷ Rockmusik zu bündnerromanischen und englischsprachigen Texten, ausgehend von einer akustischen Gitarre, über die diverse Instrumente und Stimmen geschichtet wurden. Wie Nuotclà wollte Vigne, trotz mentaler und geografischer Distanz zu seinem Heimatkanton, damit gleichzeitig «etwas für die Muttersprache tun» und die Akzeptanz des *rock rumantsch* erhöhen.⁷⁸⁸

Sieben Jahre später hatten sich die Produktionsmöglichkeiten verändert; der Tonträger (MC) «Or da schlers e baraccas» (Aus Kellern und Bruchbuden), der über fast fünf Jahre entstanden war, inszenierte deshalb die eigentliche Rockgruppe mit elektrischer Verstärkung. «Zwischen den zwei Produktionen war die sogenannte Punkrevolution passiert und die hat mich auf jeden Fall beeinflusst»,⁷⁸⁹ so Vigne. Dazu gehörte auch die Einsicht, dass für die *street credibility* ein «Strassendialekt» zwingend und das gute Schulromanisch nicht mehr gefragt war. In demselben Masse wurden seine (bündnerromanischen) Liedtexte kritischer, manchmal auch politisch unkorrekt und plakativ.⁷⁹⁰ So enthielt «La legra nevada» (Der fröhliche Schneefall), eine Adaptation der Schulliedes «La legra schlittada» (Die fröhliche Schlittenfahrt) von Ernst Broechin, ein «Sammelsurium von ökoka-tastrophalen Schlagworten», mit denen Vigne die Umweltverschmutzung in den 1980er-Jahren – ein Jahr vor der Tschernobyl-Katastrophe – karikierte.⁷⁹¹ Dagegen belächelte Vigne im punkigen «La glioir da Pasca» (Der Osterhase)⁷⁹² die Naivität der einfachen Leute angesichts der offenkundigen Bigotterie gesellschaftlicher Eliten (und des Papstes):

«Wer glaubt, dass unsere Pfschereien und unser Durcheinander nicht vorsätzlich geschehen, bekommt ein schönes Geschenk. [...] Glaubst nur an den heiligen Nikolaus und an das Christkind, aber der Osterhase hält noch ganz andere Eier versteckt.»⁷⁹³

Am 1. 12. 1985, im internationalen Jahr der Jugend und dem europäischen Jahr der Musik, produzierte die Televisiun Rumantscha «La glioir da Pasca» als ersten Videoclip Romanischbündens und strahlte es in der Sendung *Svizra rumantscha special* erstmals aus.⁷⁹⁴ Trotz der zeitgenössischen Musiksprache versprach sich

785 Vigne, Interview, 30. 6. 2015.

786 «Others» bezieht sich auf die Instrumente und eingeladenen Interpreten, u. a. Corin Curschellas.

787 Vigne, *La scena rumantscha*, 2016.

788 Vgl. B. Vigne, zit. nach PS, 65/49, 2011, S. 9.

789 Ebd., S. 11.

790 Vgl. ebd.

791 «Das ist ein umweltbezogenes Lied gegen die totale Verschmutzung der Welt. Sozusagen: «Es schneit, es schneit Gifte...» auf die Melodie von Broechin. Aber ich habe die Abfolge geändert, die ersten beiden Linien wiederhole ich zwei, drei Male, dann wiederhole ich das Intermezzo zehn Mal.» (B. Vigne, Interview, 30. 6. 2015).

792 In: «Or da schlers e baraccas», 1981–1985 und auf der Kompilation «Porta la Tatta» (1994).

793 B. Vigne: «La Glioir da Pasca».

794 *Svizra Rumantscha special*, SF DRS, 1. 15. 1985, [24. 10. 2016].

Vigne davon aber keinen grossen Werbeeffect für die *musica populara moderna*. In Romanischbünden fand seine Musik ohnehin nur im kleinen (heimatlichen) Kreis Beachtung, so an den Schulen des Oberhalbsteins, wo er als Vorzeigeeispiel für moderne Musik zu bündnerromanischsprachigen Texten behandelt wurde.⁷⁹⁵ Vignes Musik wurde besonders im Schweizer Unterland rezipiert, nicht zuletzt aus «Folkloregründen»:⁷⁹⁶ «Wir hatten in Zürich mehr Unterstützung als in Graubünden. Wir waren eine Art Pioniere und Exoten. Meine Musik war aber nicht mehrheitsfähig, sie war zu intellektuell.»⁷⁹⁷ Heute gilt «Charezzas» dennoch als Pionieralbum des *rock rumantsch*.⁷⁹⁸

Paulin Nuotclà

Mehr als Benedetto Vigne war der Engadiner Sänger und Gitarrist Paulin Nuotclà in den 1980er-Jahren in ganz Romanischbünden beliebt und bekannt. Nach seinem Auftritt am ersten *Festival dalla musica romontscha* in Disentis/Mustér 1984 waren er und seine Musik immer wieder in der RTR-Jugendsendung *Battaporta* zu hören. Im Engadin ging schon in den 1970er-Jahren das Gerücht um, dass Nuotclà bei einem der abendlichen Zusammentreffen der Jugend die «Chara lingua da la mamma», die unantastbare ladinische Hymne, mit der Melodie von «When The Saints» unheilig verheiratet» hatte.⁷⁹⁹ Nuotclà spielte zu dieser Zeit auch gitarrenlastige Beatmusik, britischen Pop-Rock der 1960er-Jahre und daneben die Gitarrenlieder von Men Rauch.⁸⁰⁰ 1977 wurde er eingeladen, im damals berühmten St. Galler Studio Sunrise⁸⁰¹ den zukünftigen Pioniertonträger der bündnerromanischen «cultura da pop»⁸⁰² zu produzieren: «Che fain hoz?», eine folkrockige Platte mit gesellschaftskritischen Texten.⁸⁰³ Das erfolgreiche Album,⁸⁰⁴ dessen Cover er selbst gestaltet hatte, war für Nuotclà und ebenso für andere Musiker und Bands Impuls und Motivation, weitere Tonträger zu produzieren.

«Kein Jahr nach dem ersten veröffentlichte Paulin sein zweites Album «Sgurdibels», [an] dem ich damals in meiner sturen «Revolver-Pet-Sounds-Mania»⁸⁰⁵ bemängelte, dass es so rudimentär unpoppig produziert, das heute aber im Rückblick als ein ganz feines, subtiles Werk erscheint», meinte Vigne 1995.⁸⁰⁶

795 Vgl. Vigne, Interview, 30. 6. 2015.

796 B. Vigne, in: «Svizra Rumantscha special», SF DRS, 1. 15. 1985, [24. 10. 2016].

797 Vigne, Interview, 30. 6. 2015.

798 LQ, 14. 11. 2002.

799 Vigne, Rätoromanen auf den Rock, 1995, S. 71–73.

800 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1.

801 Etienne Conod, Sunrises Studios, Kirchberg (SG). Hier nahmen auch auf: Yello, Dieter Meyer, Stephan Eicher, Benedetto Vigne, et al. (www.conod.com/conodmusik.html, [24. 10. 2016]).

802 Vigne, Interview, 30. 6. 2015.

803 Vgl. B. Vigne, in: «Audio Musik», SRF, 7. 6. 2013, [20. 10. 2016].

804 Nach zwei Wochen waren 200 Schallplatten verkauft, nach zwei Monaten weitere 500. Ein Schweizer Musikvertrieb bestellte daraufhin 3000 Exemplare. (Vgl. «Paulin Nuotclà: Il prüm milliun», Ina chanzun, in' istorgia, 11. 11. 2016).

805 Die Revolver-Pet-Sounds-Manie spielt auf das Album der Beach Boys «Pet Sounds» (1966) und dasjenige der Beatles «Revolver» (1966) an.

806 Vigne, Rätoromanen auf den Rock, 1995, S. 71.

Auf der Rückseite des (wiederum selbstgezeichneten) Covers von «Sgurdibels» (Verwicklungen) hatte Nuotclà kritische Stimmen gegen seine Lieder zitiert, gegen (s)einen «modernen Tingeltangel» und «Striptease mit Gesang und Musik», der alles «durch den Dreck» ziehe und die «arme Sprache missbrauche».⁸⁰⁷ Nuotclà rechtfertigte sich mit dem bekannten Bild des Ventils, das die angestaute Luft freigeben kann. Die Musik helfe ihm, zu einer Wahrheit zu kommen, ohne Höflichkeitsübungen machen zu müssen. «Ich trete in das Durcheinander und verliere fast den Verstand. 100 Leute haben 100 Ideen und allen kannst du es nicht recht machen»,⁸⁰⁸ singt Paulin auf dem Titellied «Sgurdibels», einem Lied mit Elementen aus Blues, Boogie-Woogie und Rock'n'Roll.

Hades

Mit den Hades konnte dann die Surselva zu Beginn der 1980er-Jahre ebenfalls eine Pionierband des (härteren) *rock rumantsch* vorweisen, die auch den Schritt in die Öffentlichkeit und in die Schweizer Rockszenen wagte. Die Band um die Brüder René und Gieri Spescha wollte damals nicht mehr als Tanzband mit Covers von internationalen Rockhits «kunterbunte Allotrias talauf- und abwärts beschallen»⁸⁰⁹ und begann, nach dem Vorbild der aktuellen US-amerikanischen Bands,⁸¹⁰ eigene Lieder zu Texten in der Muttersprache zu schreiben. «Wir sind als Rätoromanen aufgewachsen, wir reden Romanisch. Unsere Freunde reden Romanisch. Also singen wir in Romanisch. Wie denn sonst?», stellte Hades klar.⁸¹¹ Alle Musiker hatten eine «klassische Musikausbildung» genossen, aber der Gesangsstil des Leadsängers Elmar Deflorin war einmalig und seine kultivierte Stimme gab Hades einen spezifischen, wiedererkennbaren Klang.⁸¹² «Hades-Stil» bedeutete in den Augen der Band folglich: «Gradliniger Rock, viel Drive, ausgeprägte Melodien, ausgefeilter Chorgesang, knackige Soli».⁸¹³

1983 gab Hades an einem *SeRo*-Abend in Disentis/Mustér sein erstes öffentliches und sehr erfolgreiches Konzert mit Covers und Eigenkompositionen; weitere folgten 1984 in Chur und am Open Air Chappella (im Engadin). In diesem Jahr produzierte Hades den ersten Tonträger mit dem Titel «Opiniuns» (Meinungen),⁸¹⁴ der sich innerhalb kurzer Zeit über tausend Mal verkaufte und der Gruppe zu diversen Auftritten am Schweizer Radio und Fernsehen verhalf.⁸¹⁵ «So pianistisch brillante Keyboardarbeit, singende Gitarrensoli, quirlige Bassbegleitung und vor allem so sauberen Gesang hört man kaum je von einer Rockband», schrieb

807 Nuotclà, in: «Sgurdibels», 1978, Rückseite.

808 Ebd.

809 Vigne, Rätoromanen auf den Rock, 1995, S. 73.

810 U. a. Deep Purple, Dire Straits, Led Zeppelin und Uriah Heep.

811 Pressemappe «Hades. Rock Romantsch», 1989.

812 Vgl. Vigne, Interview, 30. 6. 2015.

813 Pressemappe «Hades. Rock Romantsch», 1989.

814 Hades, «Opiniuns», 1984.

815 Vgl. Pressemappe «Hades. Rock Romantsch», 1989.



45. Die Rockgruppe Hades aus der Surselva.

der *Berner Bund* nach einem Konzert im Gaskessel Bern.⁸¹⁶ Die erfolgreiche Verbindung von internationaler, zeitgenössischer Rockmusik, einheimischem Schulgesang und dem «Timbre traditioneller Lieder»⁸¹⁷ aus Romanischbünden war zum Markenzeichen von Hades geworden – und prägte den *rock rumantsch* der 1980/90er-Jahre entscheidend mit.

In den Titeln dieses ersten Tonträgers «Opiniuns» liess sich noch eine kritische Haltung gegenüber der herrschenden Mentalität und Lebensweise, dazwischen auch eine Sozial- und Kapitalismuskritik herauslesen. Das Leben, die Zukunft, die Liebe eines jungen Menschen standen dann im zweiten Tonträger «Sper via» (Neben dem Weg) von 1986 vermehrt im Zentrum. Aber auch die Schriftsprache Rumantsch Grischun und der Regionalismus wurden hier angesprochen: «Man will lieber sterben als sich anstrengen, um sich zu einen, / mit uns

⁸¹⁶ Der Bund, 7. 5. 1990.

⁸¹⁷ «Im Libanon kämpfen sie / das ist so weit weg von dir / schlaf weiter / In Südafrika erschossen sie [Leute] / das ist so weit weg von dir / schlaf weiter [...] In Chile sind die Gefängnisse kalt / das ist so weit weg von dir / schlaf weiter [...]. (Vgl. Hades: «Dorma bein» (1988), in: «L'ovra», 2014, CD 2).

geht es ja gut, pflegen wir unseren Egoismus.»⁸¹⁸ Im politischen und ironischen Lied «Dorma bein» (1988) kontextualisierten Hades ihre Gesellschaftskritik auch mit der starken Chorkultur Romanischbündens: Der Titel des beliebten Chorliedes «Dorma bain» von Nuot Vonmoos diente als Vorlage für eine Kritik an der Gesellschaft, die ihre Augen vor den Ungerechtigkeiten verschliesse und trotz allem «gut schlafen» könne.⁸¹⁹ 1992 wurde die «Starband» Hades noch konkreter: «Angelina, jeu less durmir cun tei» (Angelina, ich will mit dir schlafen) hiess der Hit ihres letzten Tonträgers «Angelina ed autras» (Angelina und andere). Das fleischliche Begehren werde zwar selten genannt im *rock rumantsch*, passe aber gut zur harten, männlichen Tonart der Gruppe, so Vigne.⁸²⁰

Weitere Rockbands aus der Surselva und dem Engadin

CCR⁸²¹ und Ba-Rock hiessen die beiden Rockgruppen, die in den 1980er-Jahren ebenfalls an den *Festivals* auftraten und von *Battaporta* unterstützt wurden. CCR – eigentlich Caschiel, Carnpiertg e Remiedi (Käse, Schweinefleisch und Medizin) –, die sich früher Remedy nannte, spielte einen folkigen Bluesrock und war auf der Bühne «locker und lustig» wie keine Band zuvor. Wenn sie ihre Hits «Blues da purs» (Bauern-Blues) und «Gion Giusep da la Maria», eine «hochalpine Country-Persiflage», spielte, sang jeweils der ganze Saal mit.⁸²² Die Liedtexte auf Sursilvan waren gleichzeitig Ausdruck einer konsequenten Haltung: Die Band wollte gar nicht erst versuchen, in der «modernen Sprache» Englisch, die nur wenige Sursilvans verstanden, zu singen.⁸²³ Auch Kritik wollte CCR nicht üben, denn in der Surselva stand ihrer Meinung nach alles zum Besten.⁸²⁴ Die Band Ba-Rock hingegen, die sich auch der gitarrenlastigen Rockmusik der 1970er-Jahre mit Reggae-, Heavy-Blues- und Folk-Elementen widmete, galt als innovative «Boysgroup» der Surselva. Ihr Sänger Gioni Fry hatte eine unverkennbare, hohe Rockstimme. Mit «Spetga, neu» (Warte mal) schrieb sie einen Hit, ein «Epos»⁸²⁵ des *rock rumantsch*. Den noch fehlenden Musikstil, den Hardrock oder Punkrock, lieferte schliesslich Sigma, eine weitere Gruppe aus dem Disentiser Umfeld.

Inspiriert von dieser Disentiser Szene formierten sich in den späten 1980er-Jahren im Engadin, besonders in Scuol, weitere Rockgruppen wie Mä d Rätthyx und Prisma oder auch die Bulais sexuals, die Stilrichtungen wie Jazz und Funk in

818 Hades: «Rumantsch Grischun», in: «Sper via», 1986.

819 Pressemappe «Hades. Rock Romontsch», 1989.

820 Vgl. Vigne, *La chanzun rumantscha*, LQ, 28. 10. 2009.

821 Die Abkürzung «CCR» spielt auf die in den 1960/70er-Jahren aktive Rockgruppe aus Californien Creedence Clearwater Revival an. Deren Bandname setzte sich aus Vornamen, Biermarken und der Band-Mentalität zusammen, daneben stand sie auch für ihre Einstellung zum Umweltschutz (Clearwater).

822 Vigne, *Rätoromanen auf den Rock*, 1995, S. 93.

823 Vgl. *Rock Romontsch*, La Talina, 1992, S. 24.

824 Flavio Huonder, zit. nach ebd., S. 28.

825 A. Rauch, in: *Sas anc ...?*, 21. 7. 2013, [17. 10. 2016].

ihren *rock rumantsch* integrierten. Die Umwelt und Natur und deren Schutz waren auch hier ein omnipräsentes Thema (so im Lied «La natüra» der Bulais sexuals), daneben galt das Interesse dem Erhalt und der Lebendigkeit der Muttersprache in und durch zeitgenössische Popmusik: «Damit die bündnerromanische Sprache leben und überleben kann, muss ihr Name und ihr Bild besonders bei der jungen Generation gepflegt werden. Wir hoffen, mit unserer Musik dazu beitragen zu können, unsere Sprache aufzufrischen»,⁸²⁶ so die Bulais.

Die Mäd Rätthx ihrerseits schufen aus der Scuoler Hymne, dem populären Schul- und Brauchtumslied von Men Rauch «L'hom strom» (Der Strohmännli), eine Version für drei Männerstimmen und elektronische Instrumente in der Stilrichtung Heavy Metal. Der Videoclip dazu, den *Muschkito* (RTR) produzierte, zeigte sie in Badehosen und mit den Instrumenten im Wasser des Heilbads von Scuol. Mit dieser neukontextualisierten, neuinterpretierten und neuinstrumentierten *chanzun populara* sowie den übrigen selbstgeschriebenen Rocksongs auf Vallader wollte die Band ganz bewusst das Bündnerromanische unterstützen.

Requiem für den *rock rumantsch*?

Zu Beginn der 1990er-Jahre zeigte die Szene des *poprock rumantsch* erste Auflösungsstendenzen: 1991 entfiel, wie erwähnt, der Rock-Abend an der *Scuntrada* in Laax und Arnold Rauch verfasste sein «Requiem» für den *rock rumantsch*. Viele Bands schrieben ihre Lieder nun in englischer oder deutscher Sprache und manche lösten sich aus verschiedenen Gründen (teilweise oder ganz) auf, denn von der Popmusik konnten diese (Laien-)Musiker nicht leben und der Schritt in die Professionalität war für viele nicht vorstellbar. Auch die «Soziopsychologie der Band» spielte eine Rolle: «Du kommst aus einem gemeinsamen Keller und hast eine Fangemeinschaft. Wenn du ein gewisses Alter hast, zerfällt das alles, du hast auf einmal Familie, arbeitest ...»,⁸²⁷ erklärt Benedetto Vigne. Hades, der selbsternannte «Gründer und Motor» des *rock rumantsch*, löste sich nach 10 Jahren musikalischer Aktivität und grossem Publikumserfolg im In- und Ausland auf. Als «Botschafter der bündnerromanischen Jugend» hatte die Band in vielen Konzerten in bedeutenden Schweizer Städten den Rockpop aus Romanischbünden repräsentiert und war Teil der Schweizer Rockszene geworden.

Erst die neuorganisierten Musikfestivals und die Rockabende der *Scuntradass* nach 1993 schufen eine neue Generation von Rockgruppen und liessen diverse Bands wiederauferstehen,⁸²⁸ generierten zudem ein neues Publikum.⁸²⁹ In Domat/Ems präsentierten sich 1997 «die besten Gruppen der Rumantschia», darunter die Hip-Hop-Gruppe Aur, die Rockgruppe Diabolics (Val Müstair), die Bulais Sexuals, das Liedermacher-Duo Cantauturs Passiunai (Sedrun) und das Enfant

826 Medienmitteilung, 2. Top Pop, RTR, Juni 2005.

827 Vigne, Interview, 30. 6. 2015.

828 U. a. Paulin Nuotclà, Elmar Deflorin mit L-mar, Benni Vigne und Gion Fry, Styl, Bulais sexuals.

829 Siehe Kapitel IV 2.5.

terrible der Szene, die Hardrocker Mäd Räthyx.⁸³⁰ «Das zeigt, dass die Jugend an der *musica rumantscha* interessiert ist und dass unsere moderne Musik qualitativ so gut ist, dass nicht nur die *Rumantschuns* sie hören wollen», schrieb Erwin Huonder 1997 in seiner Diplomarbeit über den *rock rumantsch*.⁸³¹ Ein Bild der facettenreichen «jungen» Szene der *musica moderna rumantscha* bot dabei die Kompilation «Revoluziun – Grooves rumantschs '99» (1999)⁸³² mit Beiträgen von elf jungen Bands, die in einem Wettbewerb ausgewählt worden waren.⁸³³ «Endlich Action im Bündnerland!», war im Booklet zu lesen. «Die Jugendvereine Romania da giuventetgna und Giuventetgna rumantscha haben den «Capunsgraben» überwunden.»⁸³⁴ Auch Frauen wagten sich nun vermehrt auf die Bühne als Sängerinnen oder Musikerinnen von Rock- und Popgruppen.⁸³⁵ Corin Curschellas, die gemäss Huonder «berühmteste Musikerin und Repräsentantin Romanischbündens»,⁸³⁶ präsentierte 1997 ihre neueste Produktion «Valdun – Voices of Rumantsch» mit Vertonungen von neuen bündnerromanischen Gedichten zeitgenössischer Autoren. Die Kompilation «Porta la tatta»,⁸³⁷ die von *Battaporta* 1994 zum 10-Jahr-Jubiläum der Sendung herausgegeben worden war, vereinte ihrerseits die Hits «sämtliche[r] Protagonisten und -innen der letzten Dekade», von Linard Bardill bis zu Corin Curschellas, von Hades bis zu Prisma.⁸³⁸

Auch Paulin Nuotclà und Benedetto Vigne, die «Urheber und Förderer»⁸³⁹ eines Bewusstseins für den *poprock rumantsch* erschienen nochmals auf der Rockbühne. Benedetto Vigne war mit seiner wiedervereinigten Gruppe «Vagabunts» schon 1993 in Riom aufgetreten und hatte 1995 den Tonträger «11 Polaroids» veröffentlicht. Dieser enthielt auch eine Neuauflage seines von der britischen Gruppe Queen inspirierten Liedes «Curiousa stad» (Seltsamer Sommer), das die Anti-Rumantsch-Grischun-Bewegung von 1989 antizipiert hatte.⁸⁴⁰ Nuotclà führte dagegen nach 14 Jahren diskografischer Pause auf «Chanzuns & tocs da

830 Siehe Programm der Scuntrada Domat/Ems 1997, in: Huonder, *Rock rumauntsch*, 1997, S. 11.

831 Ebd.

832 Mit Ils Cantauturs Passiunai, Thomas Cathomen, Beat Giamper ed amis, Frars, AUR, 2rat, The Easy Walkers, Tabula Ra-Sa, Bulais sexuals, Funky Noah und Conradin Klais. (hg. von Romania da Giuventetgna, 1999).

833 Ils Cantauturs Passiunai «Di dá mé dacô», Thomas Cathomen «fretgs dultschs», Beat Giamper ed amis «Il bal dals scarafagis», Frars «La tschitta», Aur «Allas steilas», 2rat «Hot salsa dip», Easy Walkers «Feel like in heaven», Tabularasa «Turist u terrorist», Bulais sexuals «Temp», Funky Noah «Piars tei», Conradin Klais «Sche ti carezas mei...». («Revoluziun. Grooves rumantschs 99», 1999, Booklet, S. 2).

834 Ebd.

835 U. a. Marie Louise Werth, Daniela Schmed (Explain), Alice Darms (Roc'O'Congo), Lisa Candinas (Aur), Corin Curschellas und die Frauengruppe Calcedon.

836 Huonder, *Il rock rumauntsch*, 1997, S. 18.

837 Mit Linard Bardill, B. Vigne, CCR, P. Nuotclà, Rezia Spontana, Hades, Styl, Explain, Johnny Peterelli & Elmar Brunner, Ba-Rock, Luis Coray, Prisma, C. Curschellas, B. Vigne & Gioni Fry. (Vgl. «Porta La Tatta, 1994).

838 Vigne, *Rätoromanen auf den Rock kamen*, 1995, S. 75.

839 Medienmitteilung, 26. Top Pop, RTR, 27. 10. 2011.

840 Siehe dazu Kapitel IV 1.2.2.

rock» (1998) die schon auf dem dritten Tonträger «Mouva't» (1984) begonnene Vermischung von Stilrichtungen sowie die «Absage an die studioteknische Superperfektion» weiter.⁸⁴¹ Seine soziale Besorgnis fokussierte sich nun auf fundamentale Fragen des Lebens, meinte die *Quotidiana*, und der früherer Biss habe dabei einem melancholischen Unterton weichen müssen.⁸⁴²

2011 trafen sich diese *trubadurs-tats* (Grossväter-Liedermacher) zu ihrem 60. Geburtstag im 26. *Top Pop Rumantsch* «Trubadur»,⁸⁴³ wo sie mehrsprachig von ihren Erfolgen als «namhafte Liedermacher» sangen, die einst mit «Rucksack und Gitarre» umherzogen und «unbedingt die Welt ändern wollten», die heute aber (nur noch) «von der Vergangenheit erzählen und dabei den Markt verpassen».⁸⁴⁴ Die Melodie dieser selbstkritischen Rück- und Nabelschau hatte Vigne in einem «quasi Western-Stil mit Allusionen an grosse Klassiker» geschrieben. Text und Musik des folkigen Rocksongs (oder rockigen Folksongs) wurden zum Spiegel des *rock rumantsch*, der, aus einer kritischen Haltung der Liedermacher hervorgegangen und beeinflusst von anglophonen Musikstilen, eine eigene Dynamik und eine verhältnismässig eigene Musiksprache entwickelt hatte, der allerdings bald (im Zeitalter von Social Media und Youtube) vor den kommerziell erfolgreicheren «individuellen Soundscapes»⁸⁴⁵ der neuen Musikergeneration weichen musste. Die zeitgenössische Musik Romanischbündens hatte von dieser Einbindung zeitgenössischer Musikstile, Spielweisen und Haltungen aber ohne Zweifel erheblich profitiert.

2.5 *Festivals da la musica moderna rumantscha*

Das kulturelle Geschehen in der Zeit nach 1968, besonders in den 198er- bis 1990er-Jahren, wurde von einem Phänomen bestimmt, das nicht nur die Musikszene, sondern die gesamte kultur- und sprachpolitische Arbeit prägte und das kollektive Wir-Bewusstsein stärken sollte: von den überregionalen Zusammenreffen der Bündnerromanen an *Festivals* und *Scuntradas* (Begegnungen).⁸⁴⁶ Der Aktivismus der Institutionen und Sprachorganisationen hatte auch in Teilen der jungen Generation ein verstärktes Engagement für die Muttersprache ausgelöst⁸⁴⁷ und in der Musikszene herrschte ebenso eine Aufbruchstimmung: «Mit der neuen Dynamik im *moviment romontsch* sind auch gewisse *cantauturs* und Musiker

841 Vigne, Spiegelbild, TA 1985, S. 57. «So lebendig und live wie möglich, ist seine Devise.» (LQ, 29. 12. 1998).

842 Vgl. LQ, 29. 12. 1998.

843 Medienmitteilung, 26. Top Pop, RTR, 27. 10. 2011.

844 «Eu giaiv' ün zich pel muond intuorn / 'na tscherta buscha süel givè / 'na gitarra nauscha suot il bratsch / cul tren, per stop ed eir a pè. / I' gieva cun igl satgados / la gitarra cotschna sen givi / cantava cun na vocsch da rom / digls tgangs da barba gianandri / da glioirs ed er da preditgants / en stavel d'animals / e tot igls giouens da la val / 'na canorta bel anturn igl fi. / Trubadur da num / ti palaisas dal passà / trubadur da pum / ti manchentas il martgà.»

845 Wicke, Rock und Pop, 2011, S. 115.

846 Siehe auch Kapitel IV 1.2.1.

847 Vgl. Rauch, Interview, 23. 11. 2015.

aus ihrem Schlaf der Gerechten aufgewacht», hiess es in der *Gasetta Romontscha* 1984.⁸⁴⁸ Das erste *Festival dalla musica romontscha* in Disentis/Mustér 1984 war nun ein Startschuss für eine ganze Reihe von Festivals der *musica rumantscha*, die den Exponenten der *musica populara moderna* eine Plattform boten und ein neues Publikum generierten. Auch die 1984 initiierte Jugendsendung von RTR *Battaporta* förderte die jungen Musiker mit Sendungen, Konzertorganisation und Tonträgerproduktionen; sie war dadurch Plattform und Motivation zugleich und sie brachte die Musiker ins Gespräch. Gemäss Vigne wehte in diesen Jahren deshalb ein starker «Wind des Aufbruchs in der rätoromanischen Bergluft».⁸⁴⁹

Diesen Festivals vorangegangen waren die *SeRo*-Abende – *Sera da Rock* (Rockabend) –, regelmässige Rockkonzerte, welche die Disentiser Rockgruppe Hades mit Unterstützung der Verkehrsdirektion organisierte.⁸⁵⁰ Disentis war dank seiner Klosterschule ein Zentrum der (katholischen) Jugend und mit der Bar La Treglia oder dem Café Monn besass das Dorf Jugendtreffpunkte, die in anderen Dörfern fehlten. Die Präsenz dieser jungen Generation zog gerade für Konzerte mit moderner Musik ein grosses Publikum an. Im Vorfeld des ersten Festivals in Disentis/Mustér organisierte auch das Team von *Battaporta* (RTR) im Café Monn diverse Konzerte mit einheimischen Musikern und sendete diese live über Radiowellen. Der Publikumsandrang und der Erfolg dieser Konzerte führten trotz offenen Widerstands der älteren Bevölkerung und der *Gasetta Romontscha* gegen die «merda americana» (den US-amerikanischen Mist) zur Gründung des *Festivals dalla musica romontscha*, das in grösseren Lokalitäten des Dorfes stattfinden sollte.⁸⁵¹

An diesem ersten Festival sollten noch alle Musikgenres und Musikstile zusammentreffen, so die Idee der Initiatoren: Neben Konzerten mit *rock rumantsch* und den *chantauturs* waren auch Blasmusik- und Chorkonzerte geplant. Darüber hinaus wurden Gruppen aus benachbarten Minderheiten eingeladen, wie der Gruppo folkloristico Caprivese aus dem Friaul, der Volkstänze und Volkslieder darbot und zusammen mit den einheimischen Trubadurs Sursilvans den folkloristischen Teil bestritt. «Disentis bot einen Blick in die Werkstatt des rätoromanischen Liederschaffens. [...] Mitmachen konnte, wer etwas zu bieten hatte und wer etwas sagen wollte», meldete die *Bündner Zeitung*.⁸⁵²

Das Zusammentreffen verschiedener Musikgenres, Generationen und Idiome am Festival stiess sowohl beim Publikum, besonders bei den jugendlichen Zuhörenden, als auch in den Medien auf Beifall.⁸⁵³ Dass «Dorf und Talschaft [...] alt und jung, Grossmütter und Kinder, Würdenträger und Langhaarige»⁸⁵⁴ den Weg

848 GaRo, 21. 8. 1984.

849 Vgl. Vigne, *Rätoromanen auf den Rock*, 1995, S. 74.

850 Vgl. ebd., S. 73.

851 Vgl. Rauch, Interview, 23. 11. 2015.

852 Guetg, *Werkstatt*, BZ, 13. 8. 1984.

853 Vgl. Gion Schwarz, in: «Live al festival», *Battaporta spezial*, 8. 8. 1984.

854 Vigne, *Rätoromanen auf den Rock*, 1995, S. 73.

nach Disentis/Mustér fanden, um ihre Sprache und Kultur zu feiern, löste bei den einheimischen Medien ein grosses Echo aus. Der am Festival gelieferte Beweis, dass das Bündnerromanische nicht nur eine Sprache war, mit der sich «Bauerntum und Hirtenromantik» erklären liess, sondern auch «Umweltverschmutzung, Scheinheiligkeit, Drogensucht und manches mehr» thematisiert werden konnte, wurde überall unterstrichen.⁸⁵⁵ «Zeitkritik auf Rätoromanisch» betitelte die *Bündner Zeitung* ihren Beitrag über das Festival: «Was sie [die Sursilvaner] zu sagen haben, erhält durch den Gebrauch der romanischen Muttersprache noch zusätzliches Gewicht. [...] Die eigene Muttersprache ist nämlich der wichtigste Bestandteil der romanischen Identität und deshalb treffen diese Texte den Rätoromanen sehr direkt.»⁸⁵⁶ Die Muttersprache war nun also wieder «in» geworden, denn als «gelebte Sprache» konnte sie auch als «Mittel zur Konfrontation» dienen.⁸⁵⁷

In der Mitte der Festivalwoche sendete *Battaporta* live aus dem Café Monn eine Gesprächsrunde mit musikalischen Einlagen von «ca. allen bekannten, aktuellen *chantauturs*»,⁸⁵⁸ von Alexi e Marcus, Linard Bardill, Men Steiner, Benedetto Vigne, Paulin Nuotclà, Luis Coray und dem *Enfant terrible* aus Disentis/Mustér, Gallus Huonder. Deren verstärkte Präsenz in der Musikszene bedeutete aber auch eine gewisse Konkurrenz für die traditionelle Chorkultur, denn die *chantauturs* gewannen durch ihre Kritik an der Rumantschia die junge Generation für sich, während der Chorgesang mit seiner Idealisierung Romanischbündens nur mehr die ältere Generation ansprach. Von den *chantauturs* wurde deshalb von verschiedener Seite gefordert, dass sie sich neben Kritik und Protest auch für den Erhalt der Dorfkultur und der Muttersprache einsetzten.⁸⁵⁹ «Es bedarf heute mehr als nur des schönen Singens, es bedarf auch der Dissonanzen, der lauten Töne und bisweilen des Schreiens, um wahrgenommen zu werden»,⁸⁶⁰ schrieb die *Bündner Zeitung* im Zusammenhang mit der Situation der bündnerromanischen Sprache.

Gerade der noch unbekannte, 28-jährige Linard Bardill, der bald zum «bis-sigsten bilingualen Stänkerer des Kantons»⁸⁶¹ werden sollte, kritisierte in seinem ersten öffentlichen Auftritt als *chantautur* lautstark die «cultura da la cultura»⁸⁶² (Kultur der Kultur) und das Geschäft mit der einheimischen Kultur, wozu er ironischerweise auch die Veranstaltung von Festivals zählte. Ein Festival sei zwar wichtig und gut, meinte er, aber die Kultur Romanischbündens verkaufe sich, prostituere sich geradezu für den Tourismus mit Folklore und Festivals. Und das Geld fliesse dabei vor allem in die Taschen der Veranstalter.⁸⁶³ Während des Festivals drang Bardills Kritik aber wohl nicht in die Öffentlichkeit, denn die hier

855 BZ, 11. 8. 1984.

856 Ebd.

857 Guetg, Werkstatt, BZ, 13. 8. 1984.

858 Brief von Arnold Rauch an Benedetto Vigne, 16. 7. 1984.

859 Vgl. Conradin Giger, in: «Live al festival», *Battaporta spezial*, 8. 8. 1984.

860 BZ, 9. 8. 1984.

861 Vigne, Rätoromanen auf den Rock, 1995, S. 73.

862 Siehe auch Kapitel 2.4.1.

863 Vgl. «Emprim concert public da Linard Bardill», part 1, 1. 7. 2014, [8. 10. 2016].

gefeierte Einheit der Bündnerromanen mittels Musik dominierte die Atmosphäre: «Für einmal gab es kaum Engadiner, Sursilvans und Sutmirans. Auch ein Paulin und ein Linard waren unsere Sänger [...]», berichtete die *Gasetta Romontscha*.⁸⁶⁴

Das zweite *Festival dalla musica romontscha* in Disentis/Mustér 1985 verfolgte im Wesentlichen dieselben Ziele: die Entwicklung der *musica rumantscha* zu fördern, die Musikformationen überregional zu vereinen, den Musikern aller Sparten eine freie Darbietung zu ermöglichen und nicht zuletzt Disentis/Mustér als kulturelles Zentrum der Rumantschia zu propagieren.⁸⁶⁵ 18 Musikgruppen und Musiker aus verschiedensten Musikgenres und -sparten⁸⁶⁶ wurden in diesem Jahr eingeladen, darunter wieder die bekannten *chantauturs* und die folkloristischen Chöre und Gruppen aus dem Friaul und den Dolomiten, daneben aber auch Blasmusiken, Rockgruppen, Schlagersänger und die Musikschule Surselva.⁸⁶⁷ Den Teilnehmern wurde erklärt, dass das Festival die bündnerromanischen Musiker vereinen und die *musica rumantscha* einer breiten Öffentlichkeit präsentieren sollte.⁸⁶⁸

Höhepunkt des Festivals war die Vorausscheidung für den *Concours Eurovision de la Chanson 1986*, die von *Battaporta special* am 14. August durchgeführt und live übertragen wurde. Fünf Gruppen mit acht Beiträgen hatten sich für diese Vorausscheidung angemeldet, wobei sieben Beiträge aus dem Engadin und ein Beitrag aus der Surselva kam.⁸⁶⁹ Augenfällig waren die Liedtexte von Benedikt Stecher aus dem Engadin: In «No Rumantschs» (Wir Bündnerromanen) beklagte er die passive Haltung der Sprachgemeinschaft, die gern mit den Händen in den Hosentaschen die «Chara lingua» (be)singe und auf Gott hoffe; im Lied «Rumantsch» klagte er ferner die gegenseitige Animosität der Sprachregionen an: «Wir können nicht nur zuschauen, was mit unserer lieben Muttersprache geschieht, Taten alleine zählen», monierte er. Nur zusammen sei man schliesslich stark und nur mit einer toleranten Haltung dürften sich die Sprecher als «*drets rumantschs*» (richtige Bündnerromanen) bezeichnen.⁸⁷⁰ Diese Vorausscheidung für den *Concours* gewannen Linard Bardill und seine Ad-hoc-Gruppe Tragnölins mit der Eigenkomposition «Tragnölin» (Pferdeglöckchen), einem gewinnenden Liebeslied im Liedermacherstil, das mit Klängen und Rhythmen der Worldmusic aufgefrischt worden war.

864 GaRo, 21. 8. 1984.

865 Programmheft für das 2. Festival dalla musica romontscha 1985.

866 12. 8.: Blasmusik, 13. 8.: chantauturs, 14. 8.: Concours Eurovision und volkstümlicher Schlager, 15. 8.: Rock, 16. 8.: Folklore (Vgl. Programmheft, 1985).

867 Blasmusik: Brass Band giuivenila Surselva, Quartet instrumental Trun; Rockgruppen: Prisma, Remedy, Retuorn 85; Volkstümlicher Schlager: Alpina Quintett. (Siehe Programmheft, 1985).

868 Brief der Organisatoren an B. Vigne, März 1985.

869 Linard Bardill und die «Tragnölins» mit den Liedern «Tragnölin», «Tschêl ed infern», «Chanta cun mai il vent»; Benedict Stecher, Nina e Luis mit den Liedern «Rumantsch», «No Rumantschs»; Alpina Quintett: «Ûn püschel fluors»; Styl «In ustaria»; Gene «Fatschas». Als Jury fungierten die Musiker Curò Mani, Peder Rizzi, Marius Fry und Claudio Simonet sowie der Musikjournalist Benedetto Vigne.

870 Vgl. Juryunterlagen Benedetto Vigne.

Das dritte und das vierte *Festival dalla musica romontscha* (1986/87) standen anschliessend unter dem Zeichen der stilistischen Diversität und einer Offenheit für die verschiedensten Stile und Sprachen. Aus dem Ausland wurden Liedermacher aus Friesland (Niederlande) und dem Elsass, eine Rockgruppe aus Südschlesien, eine Volksmusikgruppe aus Slowenien und eine Dixielandband aus Belgien eingeladen.⁸⁷¹ Der *rock rumantsch* hatte nun mit den Bands Remedy, Hades, Ba-Rock und CCR aus der Surselva sowie der Engadiner Band Styl bedeutende Schritte gemacht und bei der jungen Generation an Beliebtheit gewonnen.⁸⁷² 1985 war anlässlich der *Scuntrada* in Savognin auch eine «notg da rock» (Nacht des Rock) mit Paulin Nuotclà, Hades und der Bluesband von Frank (Franco) D'Amico⁸⁷³ (Tessin) organisiert worden. Das Festival in Disentis/Mustér konnte beim jungen Publikum zuletzt einen «wahren Enthusiasmus»⁸⁷⁴ entfachen. «Bei aller Tendenz zur musikalischen Nabelschau seiner Hauptakteure ... man muss dem Disentiser Festival mindestens eines zugute halten: Es vermochte eine beispiellose jungmusikalische Bewegung in der Region auszulösen, [...]»,⁸⁷⁵ meinte Vigne nur zwei Jahre nach seiner negativen Prognose im Zürcher *Tages-Anzeiger* (1985) ebenda.

Nach einer Pause aufgrund der 1988 stattfindenden *Scuntrada* in Scuol fand 1989 das letzte und etwas reduzierte fünfte *Festival dalla musica romontscha* unter dem Motto der Begegnung der vier Landessprachen statt.⁸⁷⁶ Inzwischen hatte die Lia Rumantscha mit einem Konzert aller Koryphäen an der *Scuntrada* in Scuol den *rock rumantsch* als Teil der bündnerromanischen Musikkultur akzeptiert.⁸⁷⁷ An den beiden Wochenenden in Disentis/Mustér traten neben den einheimischen *chantauturs*, den Rockgruppen und den Folkloregruppen auch Bands aus der ganzen Schweiz auf, darunter die bekannte Band Züri West aus Bern. Disentis/Mustér war schliesslich zum Zentrum für alternative Musikformen und damit auch für den *rock rumantsch* geworden. «Ich staunte jedesmal ob der Autodynamik, die der Anlass entwickelte», schrieb Benedetto Vigne 1995 rückblickend. «Mit jedem neuen Sommer tauchte eine neue Band aus den Kellern auf.»⁸⁷⁸ Das Disentiser Festival blieb dabei, trotz der stärker werdenden Rockszene und einer diesbezüglich sich verändernden Wahrnehmung des Festivals als Rockfestival, eine Plattform für alle Formen alternativer Musik: von (Blues-)Rock bis hin zu Jazz und Techno-Pop.⁸⁷⁹

Das alljährlich stattfindende Festival in Disentis/Mustér musste allerdings nach 1989 aus finanziellen Gründen in eine Biennale übergehen. Der «Exodus

871 Vgl. PS 33, 21. 8. 1987.

872 BZ, 11. 8. 1986 und BZ, 17. 8. 1987.

873 Vgl. www.frankdamico.ch.

874 B. Vigne, zit. nach PS 33, 21. 8. 1987.

875 Zit. nach Vigne, *Il moviment*, 1989, S. 1.

876 Programmheft für das 5. Festival dalla musica romontscha, 1989.

877 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.3.

878 Vigne, *Rätoromanen auf den Rock*, 1995, S. 74.

879 Vgl. Huonder, *Rock rumauntsch*, 1997, S. 5.

der maturierten Jungmänner»⁸⁸⁰ aus Studiengründen ins Unterland, die Familien Gründungen und die internen Streitigkeiten hatten die Rockszene geschwächt und die übriggebliebenen Rockbands erhielten nur wenig Unterstützung durch die öffentliche Hand.⁸⁸¹ Der innerhalb der *Scuntrada* in Laax 1991 geplante Rock-Abend fand dann gar nicht mehr statt. Dafür organisierte die überregionale Jugendorganisation GiuRu, gegründet aus den idiomatischen Vereinen als Reaktion auf eine Kampagne gegen Rumantsch Grischun,⁸⁸² zusammen mit *Battaporta* 1993 ein Rockfestival im geografischen Zentrum des Kantons, in der Burgruine Riom bei Savognin.

Neuen Auftrieb erhielt die Subkultur der Jugend in Romanischbünden und die *musica populara moderna* wieder ab der Mitte der 1990er-Jahre mit einem Festival *dal rock rumantsch* an der *Scuntrada* in Donat 1994, einem Festival *dals chantauturs ladins* in Sta. Maria (Val Müstair) 1996, der *RoCKmania* in Trun 1996⁸⁸³ und einem Rockabend an der *Scuntrada* in Domat/Ems 1997. «Es wird viel *musica moderna rumantscha* gemacht»,⁸⁸⁴ resümierte Erwin Huonder in diesem Jahr, und zwar von der jungen wie von der älteren Generation. Zusammen mit den Tonträgern liessen diese Festivals das Bild einer lebendigen Szene der *musica populara moderna* entstehen, die sich von der angloamerikanischen Vormacht gelöst hatte und dieserart in kaum einer anderen Sprachregion der Schweiz zu finden war. Hier hatte die Jugend ein Mittel und Sprachrohr gefunden, das ihre persönliche Befindlichkeit und die Gemeinschaft mit Gleichgesinnten in klingender Form ausdrückte und gleichzeitig dem Bündnerromanischen zu einer Präsenz im Alltag verholfen hatte.

880 Vigne, Rätoromanen auf den Rock, 1995, S. 74.

881 Vgl. Rauch, Requiem, 1992, S. 20. (Siehe auch Kapitel IV 2.4.3).

882 Siehe dazu Kapitel IV 1.2.2.

883 U. a. mit B. Vigne und seinen Vagabunts sowie Roc'O'Congo.

884 Huonder, Rock rumauntsch, 1997, S. 16.

V *Eu stögl chantar per rumantsch!*

Sprachlich-kulturelle Identitätsfindung in aktueller Vokalmusik

Eine musikalische Identität Romanischbündens wird heute besonders von einer spezifischen Institution unermüdlich gefördert: von der Radiotelevision Svizra Rumantscha (RTR). RTR will die «musikalische Realität» in Romanischbünden abbilden und durch Musik ein starkes Wir-Bewusstsein herstellen. In seiner alltäglichen Präsenz möchte RTR auch eine sozialintegrative und identitätsstiftende Kraft sein. Die Sprachrealität zeigt allerdings, dass die Bündnerromanen eine effiziente Kommunikation – wenn nötig auch in deutscher Sprache – jeglicher Manifestation sprachlicher Gemeinschaft vorziehen. Diese Haltung spiegelt sich auch in der zeitgenössischen Musikkultur: Die Mehrsprachigkeit und die kulturelle Offenheit (auch Traditionen gegenüber) dominieren heute das Chorrepertoire, das Musiktheater und auch die *musica da pop* der Singer-Songwriter, die selbstverständlich auch «pleds anglais», englische Worte, in ihre Songtexte integrieren. Die junge Generation einheimischer Musikschafter beweist dabei, dass die heutige *musica rumantscha* durchaus den internationalen Ansprüchen genügen kann, dass die Suche nach dem «authentischen» Ausdruck einer flexiblen Künstleridentität aber keinesfalls abgeschlossen ist. «Eu stögl chantar per rumantsch!» (Ich muss auf Bündnerromanisch singen!) bringt deshalb nur *einen* möglichen Umgang mit der Muttersprache zum Ausdruck.

1 *Nus essan Rumantschas:* Mediale Inszenierungen und Sprachidentität

1.1 *Esser Rumantscha:* Sprachrealität und Sprachbewusstsein heute

Esser Rumantscha, wörtlich übersetzt «Bündnerromane/Bündnerromanin sein», ist ein Ausdruck, der die verschiedenen individuellen und kollektiven Identitäten der Bündnerromanen zu fassen versucht. *Esser Rumantscha* verweist folglich auf einen identitären Raum, «der eine kulturelle Ordnung hat, in dem man in einer bestimmten Weise die Menschen und die Dinge um sich erfährt und mit ihnen interagiert und kommuniziert.»¹ Da die Angehörigen der bündnerromanischen Sprachgemeinschaft sich nicht – oder nur selten – zuallererst als *Rumantschas* bezeichnen, sondern vielmehr als Dorf- und Talbewohner, als Sprecher eines Idioms, als Kantonsangehörige und (im Ausland) als Schweizer,² bedeutet *Esser*

¹ Ina-Maria Greverus, zit. nach Vital, *La chanzun*, 2012, S. 11.

² Vgl. Coray/Strebel, *Sprachwelten*, 2011, S. 268 und Arquint/Lutz, *Die rätoromanische Schweiz*, 1982, S. 253–300.

RumantschA auch die «Utopie»³ und den Wunsch nach einer kollektiven und besonders einer überregionalen Identität dieser Sprachminderheit. «In den letzten Jahren wird immer klarer, dass eine Minderheit neben der Globalisierung eine gemeinsame Identität braucht»,⁴ meint der Romanist Chasper Pult. Man könne also einer Minderheit angehören und gleichzeitig in einer globalen, internationalen Perspektive leben, zumal Bündnerromanisch nicht nur eine Sprache der Identität und der Wurzeln, sondern auch der alltäglichen Kommunikation sei. Einer überregionalen Kommunikation und Identitätskonstruktion kann dabei, aus der Perspektive der Dachorganisation Lia Rumantscha, besonders eine Errungenschaft dienlich sein: die Einheitssprache Rumantsch Grischun.⁵

Esser RumantschA ist also eine Formel, die zunächst auf die sprachliche Identität und das Sprachbewusstsein der Bündnerromanen hinweisen soll. Gemäss Renata Coray entsteht das individuelle Sprachbewusstsein aus (un)bewussten «sprachbezogene[n] Bedeutungszuschreibungen und Wissensvorräte[n]».⁶ Dabei steht die Frage im Zentrum, «wie Individuen (als Teil von Gemeinschaften) die kollektiv – also auch von ihnen – geschaffene Wirklichkeit erfahren und erleben».⁷ In ihrer Forschungsarbeit «Rätoromanische Sprachbiographien» (2009)⁸ ging Coray der Frage nach, wie gesellschaftliche und individuelle Faktoren das Sprachbewusstsein beeinflussen und wie Sprache Identität konstruieren kann, also konkret «welche Sprachen welche Rollen in der Biografie und im Alltag der Befragten spielen und welche Faktoren zu einer positiven oder negativen Identifikation mit dem Rätoromanischen beitragen».⁹ Mittels sprachbiografischer (narrativer) Interviews mit 31 «Angehörigen der romanischsprachigen Basis»¹⁰ wollte Coray anschliessend «Rückschlüsse auf das Sprachbewusstsein und sprachliche Identifikationsprozesse» ziehen.¹¹

3 Ursin Lutz, zit. nach «Romantsch. Sprache oder Dialekt?», www.swissinfo.ch, 6. 9. 2006 [27. 6. 2012].

4 C. Pult, zit. nach ebd.

5 Siehe dazu Kapitel IV 1.2.2.

6 Coray, Sprachbiographien, 2009, S. 16 f.

7 Ebd., S. 1 f.

8 Die Rätoromanistik hat bis heute ein grosses Interesse an der Spracheinstellung und dem sozialen Umfeld der Sprachträgerinnen, jedoch noch keine empirische Forschungsarbeiten dazu geleistet. (Vgl. Coray, Sprachbiographien, 2009).

9 Ebd., S. 1.

10 Die Sprecher aus Sent (Engadin) und Breil (Surselva) hatten das Bildungsniveau Sekundarstufe I und II, waren also nichtakademisch. (Vgl. ebd.).

11 Ebd. Coray ermittelte in ihrer Studie fünf «Typen sprachlicher Identifikationsmuster», die nach den «Erfahrungen, Einstellungen, Kommunikations- und Mobilitätserlebnissen» mit der Erster- oder Muttersprache gebildet wurden. Es sind dies «Verwurzelte, Kommunikative, Aufstiegs- oder Berufsorientierte, Pragmatiker und nicht sprachlich Orientierte». Die «Verwurzelten» zeigten eine starke Verbundenheit zur bündnerromanischen Sprache und zur Heimat sowie grössere Mühen mit der deutschen Sprache. Die «nicht sprachlich Orientierten» hingegen bezogen ihr Selbstbild nicht auf die Sprache. In der Mitte fand Coray drei sehr unterschiedliche Typen, die u. a. auf soziale Interaktion und Kommunikation, Mehrsprachigkeit, emotionale Verbundenheit oder eine pragmatische Handhabung Wert legten. Insgesamt zeigte sich aber, dass

In ihrer Studie konnte Coray aufzeigen, dass die Bedeutung des Bündnerromanischen für die «Basis» in seinem emotionalen Wert und in seiner Funktion als Schlüssel für Mehrwissen und Mehrsprachigkeit liegt, während es als Schriftsprache sekundär bleibt. «Insgesamt zeigt sich, dass die Befragten der romanischen Basis eine pragmatische Einstellung zu ihrer Erstsprache aufweisen: Sie wird verwendet und geschätzt, eine effiziente Kommunikation, wenn nötig auch in Deutsch, steht jedoch im Vordergrund.»¹² Wortneubildungen werden deshalb weniger akzeptiert als ein Fachvokabular in deutscher oder englischer Sprache. Auch ein sprachlicher Purismus oder eine militante Sprachpflege, eine «sprachsymbolische Manifestation»,¹³ ist dieser Basis fremd. Die neugeschaffene Schriftsprache Rumantsch Grischun wird dabei besonders in diesen bildungsfernen Gruppen deutlich und sehr emotional abgelehnt und nur selten als Notwendigkeit für den Erhalt der bündnerromanischen Sprache betrachtet.¹⁴

Die emotionale Verbundenheit mit der Erst- beziehungsweise Muttersprache zusammen mit den positiven Erfahrungen als Schlüssel- und Geheimsprache (im Ausland) sind gemäss Coray dabei durchaus auf die «erfolgreiche Sensibilisierungsarbeit der romanischen Spracherhaltungsorganisationen» zurückzuführen.¹⁵ Während der bündnerromanischen Heimatbewegung sei darüber hinaus der Herstellung eines Wir-Bewusstseins grosse Bedeutung zugeschrieben worden. Die heutige Sprachrealität zeige allerdings, dass sich die Bündnerromanen (noch immer) nicht an der überregionalen bündnerromanischen Sprache, sondern vorwiegend an ihrem Dorfdialekt und ihrer Idiogramgruppe orientierten, während der Kontakt zu Sprechern anderer Idiome weniger oder gar nicht gesucht werde, da man die Kommunikation als anstrengend empfinde. Ohnehin besäßen alle Bündnerromanen ein «gemeinsames Sprachsystem von Romanisch und Deutsch im Kopf», betont der Soziolinguist Clau Solèr, und die Muttersprache stelle deswegen «nur ein Bein – vielleicht auch nur eine Krücke!» dar.¹⁶

Weit verbreitet ist heute ebenfalls die Meinung, dass dieses oft zitierte und idealisierte bündnerromanische Wir-Gefühl die Angelegenheit von Institutionen und Medien sei, dass aber überregionale Feste wie Musik- und Gesangsfeste durchaus ein solches Kollektivbewusstsein herstellen und festigen könnten.¹⁷ Tatsächlich versuchen die verschiedenen bündnerromanischen Printmedien und die elektronischen Massenmedien seit langem, die Regionen in sprachlicher und kultureller Hinsicht einander bekannt zu machen und anzunähern.¹⁸ Gerade Minderheitenmedien sind gemäss Barbla Etter ein starkes Identifikationsmoment für

diese Typen selten in Reinform anzutreffen waren und vielmehr der Mischtypus mit einem beruflich orientierten und pragmatischen Sprachbewusstsein vorherrschte.

12 Vgl. Coray, Sprachbiographien, 2009, S. 7.

13 Ebd., S. 23.

14 Vgl. ebd., S. 5–8.

15 Vgl. ebd., S. 23.

16 Solèr, Die Sprache, 2010, S. 171.

17 Vgl. Coray, Sprachbiographien, 2009, S. 8–10.

18 Vgl. Etter, La Quotidiana, 2005, S. 26.

die Gesellschaft, sie definieren und fördern das Wir-Gefühl einer sprachlichen Minderheit massgeblich. Dabei stehen sie unter dem Einfluss der Mehrheitskultur und müssen gleichzeitig ein Gegengewicht dazu geben, indem sie die Minderheit durch eine spezifische Themenwahl unterstützen. Die bündnerromanischen Medien hätten ihre Funktion deshalb stets darin gesehen, eine kollektive Identität und Einheit Romanischbündens zu schaffen, also die «Rumantschia zu kreieren» und gleichzeitig mit aktuellen Informationen ein «Fenster zur Welt» zu bieten, schreibt Etter.¹⁹ So bringt die überregionale Tageszeitung *La Quotidiana* die fünf Idiome in die Regionen und fördert damit das gegenseitige sprachliche Verständnis.²⁰ Auch RTR habe diesen Funktions- und Rollenwechsel mitvollzogen, schreibt Clau Solèr: «Von einer beschaulichen, spracherhaltenden, eher elitären Zugabe, will das romanische Radio heute mit einem umfassenden romanischen Service das deutschsprachige Angebot 100 Prozent ersetzen – und zudem Rumantsch Grischun als gesprochene Varietät zum Durchbruch verhelfen.»²¹

1.2 TOP! Radiotelevisiun Svizra Rumantscha produziert Popularität

1.2.1 Musikproduktionen und Musiksendungen

Zum Auftrag von RTR gehört es – gemäss den Leitlinien von SRG SSR *Idée suisse* –, den «service public audiovisual per la Svizra rumantscha»²² zu garantieren.²³ Wesentliche Bestandteile dieses Auftrags sind die Information und Unterhaltung, die Vermittlung kultureller Werte sowie die Bildung und Förderung von Kulturschaffenden. RTR und besonders das Radio Rumantsch (RR) hat aber noch einen weiteren Auftrag, namentlich die *Produktion* von einheimischer Musik, und hier ganz besonders von *musica rumantscha*: «Im Bereich Produktion einheimischer Musik ist RTR ein grosser und wichtiger Player», sagt Giuseppe Gianin Decurtins, der für die Musikproduktion von RTR verantwortlich ist. «Neben wenigen Privaten, wie R-Tunes, kümmert sich vor allem RTR um Aufnahmen, Produktionen und Ko-Produktionen von Tonträgern zusammen mit Interpreten und Institutionen. Aus diesem Grund investiert RTR auch mehr Kapazität und Mittel in die Produktion von einheimischer Musik als die anderen Einheiten von SRG SSR.»²⁴ Damit übernimmt RTR also (auch) die Aufgabe von Labels und privaten Firmen, die üblicherweise (zusammen mit den Musikern) für die Produktion, Verbreitung und Vermarktung von Tonträgern zuständig sind.

19 Vgl. ebd., S. 25.

20 Vgl. ebd. Dass die Realität anders aussieht, zeigt u. a. die Dominanz der deutschsprachigen Engadiner Post und der Pagina da Surmeir.

21 Solèr, *Die Sprache*, 2010, S. 169.

22 www.rtr.ch, [8. 7. 2016].

23 www.srf.ch, [8. 7. 2016].

24 Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

«Gutes und Wichtiges» in den verschiedenen Bereichen der Schweizer Musik wie der *musica rumantscha* zu sammeln, über Tonträger oder Radio zu verbreiten und für die folgenden Generationen zu sichern, gehört zu den Schwerpunkten der Musikproduktion von RTR. Anders als in den übrigen Einheiten von SRG wird diese musikalische Vielfalt hier von einer einzigen Radiokette aufgefangen, wodurch die einheimische Musik von selbst mehr Gewicht erhält.²⁵ Damit kann RTR die aktuelle Musikkultur der Schweiz präzise spiegeln und darüber hinaus mithilfe seines umfangreichen Archivs eine repräsentative «quantitative Pyramide» der Musikkultur Graubündens abbilden. Decurtins erklärt: «Der grösste Teil dieses Archivs beinhaltet Chormusik, Blas- und Volkstümliche Musik, *chantauturs*, Rock und Pop, einheimische Klassik und ein wenig einheimischen Jazz. Das ist eine Pyramide. So zeigt sich auch die musikalische Realität in unserem Kanton.»²⁶

Diese «musikalische Realität» gestaltet und präsentiert RTR mit seinem Archiv seit den ersten (vereinzelt) Aufnahmen und Sendungen von Musik aus Romanischbünden in den 1920ern. Die Abhängigkeit von Musikkultur und Medien erscheint in Romanischbünden deshalb überaus ausgeprägt, und die Präsenz von RTR in der Musikszene ist sowohl ein wichtiger sozialer und sozialintegrativer Faktor – jeder will sich oder seine Gruppe im Radio hören – als auch ein guter Marketingeffekt.²⁷ Eine musikalische Kultur, Bewegung oder Szene zu retten, liegt aber nicht in der Verantwortung oder ihm Bereich der Möglichkeiten von RTR: «RTR ist nicht verantwortlich für die Chorbewegung oder Blasmusik-Bewegung in Romanischbünden», so Giusep Giuanin Decurtins. «Wir können Impulse geben, aufnehmen, senden, archivieren. Alles andere ist Sache der Gesangsvereine, der Chöre, der Blasmusik!»²⁸

Produktion und Organisation

Die Anfänge der regelmässigen Musikproduktion durch RTR sind in den 1980er-Jahren zu finden, als RTR sich langsam von DRS zu lösen begann und in Chur ein eigenes Studio erhielt. Bis dahin waren die Produktionen stets eng mit DRS, mit dem Radio Studio Zürich und den Verantwortlichen verbunden. Schon in der frühen Nachkriegszeit wurde über das Radio Studio Zürich Musik aus Romanischbünden gesendet; neben volkstümlichen Chorliedern auch kunstmusikalische Instrumental- und Vokalwerke von (lebenden) Komponisten wie Benedetg Dolf oder Duri Sialm.²⁹ Von 1967 bis 1988 besass RTR nach dem Vorbild des Zürcher Radio-Orchesters auch ein eigenes Orchester, das Orchester

25 Vgl. ebd. Der Anteil Schweizer Musik beträgt darum bei RTR 45%, während es bei SRF und den lateinischsprachigen Einheiten bei 20% und darunter befindet.

26 Ebd.

27 Vgl. ebd.

28 Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

29 Benedetg Dolf: Quintett für Flöte, zwei Violinen, Bratsche und Violoncello (1955), 3 Stücke für Bläserquintett (1956); Duri Sialm: Suita sursilvana, Duri Sialm am Klavier (1956).

instrumental grischun (Bündner Blsorchester), das mehrmals jährlich eigens für das Radio Werke von Bündner Komponisten einspielte.³⁰

Vorreiter und Vorbild für die Produktion von Tonträgern mit Musik aus Romanischbünden war die Produktionsreihe *Canzuns popularas* (CPLP),³¹ die der Komponist Gion Antoni Derungs ab 1967 zusammen mit Sur Gieri Cadruvi herausgab. Mit einer Auflage von 600 bis 1000 Stück produzierte CPLP von 1968 bis 1985 zwölf Schallplatten und Kassetten mit neuen und älteren vokalen und instrumentalen Kompositionen sowie Bearbeitungen von Volksliedern für Chor und Instrumente. «Die Schallplatten von Gion Antoni Derungs und Sur Gieri Cadruvi haben Qualität und dokumentieren sehr gut das musikalische Leben von uns Bündnerromanen von 1968 bis ca. 1985.»³² Neben der CPLP kümmerte sich seit 1989 auch die Romania (heute: Surselva Romontscha) um Tonträger mit einheimischen Interpreten.³³

In den 1980er-Jahren konzentrierte RTR seine Aufnahmetätigkeit auf den Chorgesang, die Volkstümliche Musik und die Blasmusik³⁴ sowie in geringerem Masse die Kunstmusik für Instrumente und Gesang, förderte aber auch die ersten *chantauturs*³⁵ und Interpreten der Popmusik mit Konzertorganisation, Aufnahmen und Radiosendungen. An den *Scuntradas* in Scuol und Savognin sowie an den *Festivals dalla musica romontscha* in Mustér (1984–1986) war RTR vor Ort für Aufnahmen, die auch dank der neu gegründeten Sendung für die Jugend *Battaporta* ausgestrahlt werden konnten. 1985 führte RTR zum ersten Mal auch eine Vorausscheidung für den *Concours eurovision de la Chanson* durch.³⁶

Zusammen mit der Lia Rumantscha organisierte RTR 1984 und 1987 auch zwei Ausgaben des Kompositionswettbewerbes «Cantei Romontschs canzuns ...»,³⁷ der der Chormusik neue Impulse geben, die älteren wie die jungen Komponisten zur Liedkomposition anregen und schliesslich neue Literatur generieren sollte. Die Wettbewerbe wuchsen indes zu regelrechten Festen der *chanzun rumantscha* an

30 U. a. Oscar Tschuor, Giusep Sialm, Gion Antoni Derungs, Gian Risch Monsch, Erwin Egli, aber auch Schweizer Komponisten: Kurt Weber, Otto Voigt, Heinrich Steinbeck, Stephan Jäggi.

31 Siehe dazu Kapitel IV 2.1.1.

32 Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

33 U. a. erschien 1989 das Album der Soras Scherrer «Schibettas».

34 «In diesen Jahren hat die instrumentale Musik in unseren bündnerromanischen Regionen einen grossen Schritt nach vorne gemacht was die Spielqualität und die Literatur betrifft». (Decurtins, Interview, 1. 9. 2015).

35 U. a. Paulin Nuotclà, Benedetto Vigne, Linard Bardill, Corin Curschellas, Alexi e Marcus, Luis Coray, Benedict & Nina e Luis, Ils Furbaz, Retuorn 85, Soras Scherrer.

36 Linard Bardill gewann diese Vorausscheidung in Disentis/Mustér mit seinem Lied «Il trag-nölin». An der Schweizer Vorausscheidung 1986 erreichte er den 4. Platz. (Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1, 2.4.2.2 und 2.5).

37 1984: Aus den 100 eingereichten Kompositionen für Männerchor, gemischten Chor und Kinderchor siegten Alvin Muoths «Meditaziun» (für Männerchor), Curò Manis «La nona» und Jachen Janetts «D'ingionder» (für gem. Chor) sowie Jachen Janetts «Glüminas sül prà» (für Kinderchor). 1987: Aus den 35 eingereichten Kompositionen für Männerchor und gemischten Chor siegten Gion Giusep Derungs «Stina biala» (für Männerchor) und Eduard Lombrisers «Il mund modern» (für gem. Chor).

und brachten RTR gute Quoten. Gleichzeitig waren sie auch für die Chorkultur eine willkommene Werbung.³⁸ Nach der Jahrtausendwende veranstaltete RTR ausserdem das *Raiffeisen Festival da chors* (2005)³⁹ sowie die multimediale Suche nach *La chanzun rumantscha*.⁴⁰

Sammlung und Archivierung

Heute ist es laut Giuseppe Giuanin Decurtins besonders schwierig, mit Aufnahmen und Sendungen in allen Bereichen präsent zu sein. Überall werde gespart und RTR müsse immer öfters auswählen, was schliesslich aufgenommen, gesendet oder archiviert werde. Die Leitfragen und massgeblichen Kriterien für eine Produktion lauten heute deshalb: «Ist das etwas, was uns Bündnerromanen betrifft? Kann man das am Radio senden? Ist das relevant für unser Archiv (Dokumentation)?»⁴¹ Die Chormusik gilt für RTR in dieser Hinsicht weiterhin als «sicherer Wert»: Von den heute über 6000 Chorliedern, die im Archiv von RTR lagern, wurden ein Drittel an den Gesangfesten, die RTR seit über 40 Jahre begleitet, aufgenommen: «Das ist etwas Einzigartiges in der Schweiz und ermöglicht einen ganzheitlichen Blick auf das Repertoire dieser Feste seit 40 Jahren»,⁴² sagt Decurtins.

Für die Erweiterung des Archivs produziert RTR mit den Chören auch einzelne Lieder und Tonträger. Sehr beliebt sind die «musikalisch-historischen» Dokumentationen mit Aufnahmen aus der Geschichte eines spezifischen Chores.⁴³ Solche Querschnitte aus einer Chorgeschichte, dem Chorwerk eines Komponisten, der Chorszene oder von Gesangfesten finden sich auch auf den von RTR produzierten Tonträgern «Top Chors»⁴⁴ und «Top Classic».⁴⁵ Seit 2006 beziehungsweise 2008 versammelt RTR hier «die schönsten Chorlieder», Lieder von Kinder- und Jugendchören,⁴⁶ Festkonzerte für Geburtstage und Jubiläen von Komponisten und Chordirigenten, Chorgeschichten und Impressionen von Sinfoniekonzerten mit einheimischen Interpreten, Chören und teilweise namhaften Musikern.

38 Vgl. Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

39 Für das Finale wurden der Kinderchor von Cuschnaus/Lumnezia (Sieger), der Chor viril Surses, der gemischte Chor von Rueun/Siat und das Doppelquartett von Pigniu ins Fernsehstudio Zürich eingeladen.

40 Siehe dazu Kapitel V 1.2.3.

41 Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

42 Ebd.

43 U. a. Chor viril Ligia Grischa 1930–, Chor viril Alvra 1939–2005 und Chor viril Lumnezia 1944–2013.

44 Vol. 1 «Las pli bellas chanzuns rumantschas», 2006; Vol. 2 «Giuvenils chantan chanzuns rumantschas», 2010; Vol. 3 G. D. Simeon, «Clera notg», 2011; Vol. 4 Hans Erni/Duri Sialm, «Concert commemorativ», 2011; Vol. 5 Gion Giuseppe Derungs, «Chors rumantschs chantan per ses 80avel anniversari», 2012; Vol. 6 «Festas chantunalas da chant», 2012; Vol. 7 «Nadal rumantsch», 2014; Vol. 8 «Chor viril Surses», 2015.

45 Vol. 1: «Armon Cantieni», 2008; Vol. 2: Kammerphilharmonie Graubünden, «Impressionen 2008–09», 2009; Vol. 3–4: «Gion Antoni Derungs», 2010.

46 Siehe auch die Reihe von RTR und LR: «Top Kids», vol. 1–23, 2007–2015.

Ausstrahlung und Verbreitung

Nach der Förderung, der Produktion und Archivierung folgt schliesslich die Ausstrahlung und Verbreitung des Materials über Radiowellen. Die zahlreichen Musiksendungen von RTR versuchen dabei, das ganze Spektrum musikalischer Vorlieben der Zuhörer abzudecken: dazu gehören die Volkstümliche Musik (*La populara*), der Schlager (*La stailalva*), die Blasmusik (*L'instrumentala*), die klassisch-romantische Kunstmusik (*La classica*), die aktuelle Musik aus aller Welt (*Soundcheck*), auch selten gehörte Fundstücke aus allen Genres (*La truvaglia*), «Perlen» aus der Musikgeschichte (*Las perlas*) und natürlich Wunschkonzerte (*Concert sin giavisch*). Bedeutende Sendungen sind ausserdem das «Kaleidoskop»⁴⁷ der Musikszene Romanischbündens, der *Artg musical*, und die Chorstunde *Noss chors*.

In *Noss chors* wird wöchentlich eine kommentierte Zusammenstellung von Chorliedern aus dem Archiv von RTR nach einer thematischen Auswahl gesendet, in der sich auch die Rangordnung der beliebten Chor- und Volkslieder, ihrer Themen und Interpretationen spiegelt.⁴⁸ Ganz zuvorderst stehen hier die Heimat- und Heimwehlieder, die Liebes- und Naturlieder (besonders über die Nacht) sowie die religiösen Lieder. *Noss chors* sendet aber auch (integrale und ausgewählte) Aufnahmen von Chorgesangfesten, Festivals und Konzerten von einheimischen und benachbarten Chören, Porträts von Komponisten und Chor-dirigenten sowie Chorwerke zu kirchlichen Feiertagen. Solche Inhalte werden in aller Regel der Jahreszeit, dem Feiertag oder der Aktualität entsprechend ausgewählt und gesendet.⁴⁹

Auf der Homepage von RTR ist ebenso ein umfangreiches Dossier zur Vokal- und Blasmusik in Romanischbündens zu finden. «Gesang und [Blas]musik sind die wichtigsten Stücken einer gelebten Kultur, die durch das Engagement von vielen Frauen und Männern weitergegeben wird.»⁵⁰ Das Dossier *Chant e musica* enthält also Interviews mit Künstlern aus der aktuellen Szene (*Live tar RTR*) und Neuigkeiten aus der Szene (*Battaporta*), Berichte von Festivals im In- und Ausland und von aktuellen wie vergangenen Musik- und Gesangfesten (*Festas da chant e musica*), Porträts von Komponisten, Dirigenten und Chören (*Cumponists, dirigents e chors*), Konzertmitschnitte und ausgewählte Werke (*Ivettas musicalas*). In der Sendung *Profil: Mia vita, mia musica* (mein Leben, meine Musik) sprechen überdies seit 30 Jahren regelmässig eingeladene Gäste aus Romanischbündens über ihr Leben und ihre Lieblingsmusik.⁵¹

Einen schweren Stand haben bei RTR die Neue Musik, der Jazz und manche innovativen Werke des 20. Jahrhunderts, die nur an den Randstunden in voller Länge gesendet werden können, selbst wenn es sich um Werke beliebter Kompo-

47 Artg musical, www.rtr.ch, [8. 7. 2016].

48 Vgl. Ratings RTR, 24. 1. 2016.

49 Vgl. Noss chors, www.rtr.ch, [8. 7. 2016].

50 Dossier «Chant e musica», www.rtr.ch, [8. 7. 2016].

51 Vgl. Profil, www.rtr.ch, [8. 7. 2016].

nisten wie Gion Antoni Derungs handelt. Auch aus der klassisch-romantischen Kunstmusik könnten nur Hits und kurze, leichte Stücke gesendet werden. Decurtins erklärt dieses Phänomen damit:

Wir sind irgendwo Romantiker! Wir mögen: Schöne Chorlieder oder Unterhaltungsmusik oder volkstümlichen Schlager und ein bisschen Ländler oder Blasmusik. Wir Bündnerromanen sind kein «neugieriges» Volk was die Musik anbelangt. Wir haben kein Konservatorium, keine Hochschule für Musik in unserer Nähe, und Chur wollte nie ein musikalisches Zentrum für bündnerromanische Musik sein.»⁵²

Giusep Giuanin Decurtins sieht deshalb in Zukunft viele Radioprogramme (unter Spardruck) verschwinden. Dank einer guten Resonanz sollten aber Sendungen wie *Grischun sonor* (Musik aus Graubünden), *Noss chors*, *Artg musical* und teilweise *Concert sin giavisch* (Wunschkonzert) und *Gratulaziuns* (Glückwünsche) weiterbestehen. Und nichtsdestoweniger wird RTR sein Archiv stetig mit neuen Aufnahmen aus allen Bereichen der *musica rumantscha* füllen, wobei die über 6000 Chorlieder wohl auch in Zukunft die Hauptlast der Musiksendungen von RTR tragen werden (müssen).

1.2.2 Die Popsong-Produktion *Top Pop Rumantsch*

Top Pop Rumantsch ist neben *Top Chors* und *Top Classic* die dritte Top-Reihe, in der RTR, genauer gesagt das Radio Rumantsch (RR), seit 2005 erfolgreich neue und aktuelle Musik produziert und damit die moderne *musica rumantscha* fördert.⁵³ In dieser Reihe entstehen «aufwändig produzierte, radiogene Popsongs», für die der Musiker und Musikjournalist Benedetto Vigne (in Zusammenarbeit mit René Spescha) geeignete Musiker sucht, oft die Liedtexte schreibt und sich hie und da auch musikalisch einbringt. RTR verfolgt hier also das Ziel, das hauseigene Repertoire an Popsongs aus der Feder einheimischer Musiker zu erweitern und dabei gleichzeitig diese Musiker zu unterstützen, zu fördern und einem breiteren Publikum bekannt zu machen.⁵⁴ An der Entstehung eines Radiohits sind neben musikalischen und interpretatorischen auch produktionsspezifische Faktoren – das Wissen, die Erfahrung und die Möglichkeiten für eine Musikproduktion – beteiligt und gerade hier möchte RTR den jungen «Talenten» unter die Arme greifen sowie gleichzeitig von diesen Talenten profitieren. «Die Lieder werden exklusiv am Radio Rumantsch gesendet und bereichern und erweitern das musikalische Repertoire und die Musikprogramme von RR.»⁵⁵

Für diese Bereicherung und Erweiterung des Repertoires wird darum versucht, jeden *Top Pop Rumantsch* unterschiedlich zu gestalten: junge, unbekannte Sänger und Musiker, arrivierte und auch vergessen gegangene Veteranen, vielversprechende Gruppen und Zusammenarbeiten aus unterschiedlichen Genres

⁵² Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

⁵³ Vgl. Top Pop Rumantsch, www.rtr.ch, [1. 7. 2016].

⁵⁴ Vgl. Medienmitteilung, 1. Top Pop Rumantsch, RTR, 25. 2. 2005 und 2. Top Pop Rumantsch, RTR, Juni 2005.

⁵⁵ Medienmitteilung, 1. Top Pop Rumantsch, RTR, 25. 2. 2005.

werden integriert. Die Suche nach geeigneten Musikern ist dabei nicht immer einfach und manchmal scheint eine Produktion erzwungen zu sein, was sich auch in der Qualität der Lieder zeigt. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass viele Künstler dank *Top Pop Rumantsch* auf ihrem schon eingeschlagenen Weg gestärkt werden und nur einige wenige Gruppen nach der *Top Pop Rumantsch*-Produktion ihre musikalische Zusammenarbeit beenden oder gar die Musik ganz hinter sich lassen müssen.

Massgeblich an den Kompositionen, den instrumentalen Arrangements sowie an der Produktion beteiligt ist auch Manfred Zazzi, der Inhaber des Studios Aquarium in Zürich und Produzent diverser Alben von Musikschaffenden Romanischbündens. Von Zazzis produktionsspezifischen Fähigkeiten und Möglichkeiten kann *Top Pop Rumantsch* wesentlich profitieren, gleichzeitig wird es aber von dessen Klangästhetik und musikalischen Ideen beeinflusst. Diesbezüglich spielt auch die Instrumentalgruppe mit den Zürcher Musikern Jean-Pierre von Dach (g) und Danny Hertach (b) sowie (seit 2008) den Musikern Lucas Schwarz (b) und Rolf Caflisch (dr) aus Romanischbünden eine wesentliche Rolle.

Der erste *Top Pop Rumantsch* von 2005 hiess «Sorry Baby (quei vul dir perstgisa)» und wurde von Susanna Sabbadini aus Mustér gesungen.⁵⁶ RTR hatte die damals 18-jährige Sabbadini am Songcontest *Vusch 04* in Mustér gehört, wo sie als Finalistin aufgetreten war. «Mit «sorry baby (quei vul dir perstgisa)» ist ein Lied geboren, das gute Aussichten hat, den Zuhörenden im Ohr zu bleiben. Eine Produktion, die den heutigen Qualitätsansprüchen genügt»,⁵⁷ hiess es in der Medienmitteilung. Für die zweite Ausgabe von *Top Pop Rumantsch* wurde dann auf eine bestehende Gruppe zurückgegriffen, die auch über die regionalen Grenzen bekannt war: Die Bulais aus dem Engadin, die früher noch Bulais sexuals hiessen, spielten einen mit dem Mundartrock verschiedener Schweizer Bands vergleichbaren *poprock rumantsch* mit Elementen von Jazz, Blues und Soul und gehörten laut RTR zu der Crème de la Crème der Rockszene Romanischbündens.⁵⁸ Ihren Gesang verglich RTR mit Joe Cocker und Herbert Grönemeyer. Für den zweiten *Top Pop Rumantsch* schrieb die Band den Rocksong «Mias s-charpas» (Meine Schuhe) nach einem Gedicht der Engadiner Schriftstellerin Rut Plouda.⁵⁹

Mit den Sängerinnen Simona Caminada⁶⁰ aus der Surselva, Olivia Spinatsch⁶¹ aus dem Surmeir und Rezia Ladina Peer⁶² aus dem Engadin versuchte RTR an-

56 Musik: Christian Hugelshofer, Text: Benedetto Vigne, Produktion: Manfred Zazzi.

57 Medienmitteilung, 1. Top Pop Rumantsch, RTR, 25. 2. 2005.

58 Medienmitteilung, 2. Top Pop Rumantsch, RTR, Juni 2005.

59 Musik: Bulais, Text: Rut Plouda, Produktion: Phil Erdin.

60 3. Top Pop Rumantsch «Tuorna» mit Simona Caminada, 17. 11. 2005. Musik: Simona Caminada, Helge Van Dyk und Manfred Zazzi, Text: Benedetto Vigne, Co-Produktion: Van Dyk; Marc Halbheer (dr), Martin Tillmann (vc), Dany Hertach (b), Jean Pierre von Dach (g).

61 5. Top Pop Rumantsch «Dus pass cun me» mit Olivia Spinatsch, 11. 4. 2007. Musik: Christian Hugelshofer, Olivia Spinatsch, Manfred Zazzi, Text: Benedetto Vigne; Jean-Pierre von Dach (g), Produktion: Manfred Zazzi.

62 6. Top Pop Rumantsch «Meis frar» mit Rezia Ladina Peer, 29. 6. 2006. Musik und Text: Rezia Ladina Peer, Begleitung: André Brügger (g), Andreas Renggli (p), Andreas Aeberhard (b), Ke-

schliessend, junge und meist noch unbekannte Stimmen aus den verschiedenen Regionen Romanischbündens zu fördern. Aber auch Gruppen und Bands, die noch keine nennenswerten Erfolge feiern konnten, wurden aufgenommen: die Rockgruppe AndaRojo⁶³ aus dem Engadin und das Pop-Trio Not Yet⁶⁴ aus der Surselva präsentierten hier ihre Eigenkompositionen, die sie auch selbst einspielten, erstmals einer grösseren Zuhörerschaft.

Neue Töne für *Top Pop Rumantsch* brachten dann von 2007 bis 2012 der technoide Pop von Bianca Mayer,⁶⁵ der Rap von SNOOK⁶⁶ (Gino Clavuot), der Reaggae von Tiz I-tegrator⁶⁷ (Tiziano Heinrich), der Heavy Metal von Satöry⁶⁸ sowie der Big-Band-Swing von Brass'n'Jazz und Ursina Giger.⁶⁹ Dazwischen ertönten die (schon) bekannten Stimmen älterer und jüngerer *chantauturs* und Sänger wie Curdin Nicolay,⁷⁰ Tartaruga⁷¹ (Thomas Cathomen), Cha da Fö⁷² (Ro-

vin Chesham (dr); zusätzliche Musik: Dani Hertach (b), Ephrem Lüchinger (p), Marius Deflorin (s); Produktion und Programmierung: Manfred Zazzi.

- 63 7. Top Pop Rumantsch «Muond in mai» mit AndaRojo, 2. 11. 2006. Musik: AndaRojo (Roland Vöggtli (voc, g), Johi Rauber (org, voc), Andi Meerstetter (b), Hans Conzett (dr)), Text: Roland Vöggtli; Produktion: Manfred Zazzi, Mixing: Dan Suter.
- 64 16. Top Pop Rumantsch «Bandunau» mit Not Yet, 14. 10. 2008. Musik und Text: Claudia Lombris, Produktion: Manfred Zazzi, Muso Stamm (dr), Danny Hertach (b), Jean-Pierre Von Dach (g), Maddy (v), Lorenz Aenis (vc).
- 65 11. Top Pop Rumantsch «Laschar ir» mit Bianca Mayer, 28. 6. 2007. Musik und Text: Bianca Mayer, Produktion und Instrumente: Manfred Zazzi und Bianca Mayer.
- 66 15. Top Pop Rumantsch «Buna not» mit SNOOK, 7. 7. 2008. Musik und Text: Snook, Produktion: SNOOK und Manfred Zazzi, Lucas Schwarz (b), Christian C. C. Hiller (tb), Beda Hidber (tp), Mastering: Marc Santangelo, Universal Mastering New York.
- 67 22. Top Pop Rumantsch «Quai nu va» mit Tiz I-tegrator, 11. 8. 2010. Musik und Text: Tiz I-tegrator, Produktion und Programmierung: Manfred Zazzi und Tiz I-tegrator, Jean-Pierre von Dach (g), Dany Hertach (b), Philip Powell (tb/tp), Madeleine Rascher (backing voc).
- 68 38. Top Pop Rumantsch «Tuttina (tgei che vegn)» mit Satöry, 4. 1. 2015. Ursin Camenisch (g), Dario Jemmy (dr), Pascal Levy (voc), Fabio Pimenta (b), Dario Hess (g), Text: Pascal Levy, Benedetto Vigne, Roland Vöggtli, Produktion: Roland Vöggtli, Manfred Zazzi.
- 69 29. Top Pop Rumantsch «Di per di» mit Brass'n'Jazz und Ursina Giger, 5. 4. 2012. Melodie: Christian Müller, Text: Ursina Giger, Arrangement: Bela Balint, Aufnahme: Studio Powerplay ind Maur/Aquarium Zürich, Regie: Manfred Zazzi.
- 70 13. Top Pop Rumantsch «Nüglia da nouv» mit Curdin Nicolay, 28. 3. 2008. Musik und Text: Curdin Nicolay, Produktion: Manfred Zazzi, Muso Stamm (dr), Danny Hertach (b), Jean-Pierre Von Dach (g).
- 71 12. Top Pop Rumantsch «Tgei?» mit Tartarug, 15. 11. 2007. Text und Musik: Benedetto Vigne, Arrangement und Produktion: Manfred Zazzi, Danny Hertach, Muso Stamm (dr), Danny Hertach (b), Jean-Pierre von Dach (g).
- 72 28. Top Pop Rumantsch «Cunfin» mit Cha da Fö, 2. 3. 2012. Musik und Text, Stimme: Cha da Fö, Produktion: Manfred Zazzi und Cha da Fö, Mario Capitanio (g), Dany Hertach (b), Rolf Caflisch (dr).

land Vögtli), Astrid Alexandre,⁷³ Mario Pacchioli,⁷⁴ Corin Curschellas,⁷⁵ Benedetto Vigne / Paulin Nuotclà,⁷⁶ Marie Louise Werth,⁷⁷ Paul Nay⁷⁸ und Theo Demund.⁷⁹ Auch gänzlich unbekannte Musiker und Talente erhielten nach 2010 durch *Top Pop Rumantsch* eine Plattform, so die Band Tawnee⁸⁰ aus dem Engadin, die Sänger Mattiu Defuns,⁸¹ Lisa Dermont⁸² und Gino Carigiet⁸³ oder die jüngste Teilnehmerin Braida Janett⁸⁴ aus dem Engadin. Manche Teilnehmer von *Top Pop Rumantsch* wurden als Band eingeladen, darunter Siat,⁸⁵ Ils Galiots,⁸⁶ Pascal Gamboni & Sun

-
- 73 32. Top Pop Rumantsch «Ti» mit Astrid Alexandre, 5. 4. 2013. Musik und Text: Astrid Alexandre, Rolf Caflisch (dr), Jean-Pierre VonDach (g), Michael Chilevsky (kb), Goran Kovacevic (acc), Astrid Alexandre (Celesta, Hammond, voc), Programmings, Perkussion und Produktion: Manfred Zazzi, Aquarium Zürich.
- 74 20. Top Pop Rumantsch «Lungatg sans frontiere» mit Mario Pacchioli und Michael, 3. 11. 2009. Musik: Mario Pacchioli, Text: Mario Pacchioli & Bastien Favez, Stimmen: Mario Pacchioli & Michael von der Heide, zus. Stimme: Astrid Alexandre, Mario Pacchioli (wurlitzer, g), Ramun Knapp (b), Sandro Cadeddu (dr), Streicher: Tobias Preisig (v), Simon Heggendorf (v), David Schneebeli (vl), Bruno Fischer (vc), Arrangement: Christian Rösli, Produktion: Mario Pacchioli und Manfred Zazzi.
- 75 8. Top Pop Rumantsch «Shaana» mit Corin Curschellas, 8. 12. 2006. Musik und Text: Benedetto Vigne, Produktion und Arrangement: Manfred Zazzi, Jean-Pierre von Dach (g), Christian Bührlé (dr).
- 76 26. Top Pop Rumantsch «Trubadur» mit Benedetto Vigne und Paulin Nuotclà, 27. 10. 2011. Gesang: Benedetto Vigne / Paulin Nuotclà, Jean-Pierre von Dach (g), Dany Hertach (b), Muso Stamm (dr), Madeleine Raschèr (voc), Komposition: Benedetto Vigne, Text: Benedetto Vigne / Paulin Nuotclà, Produktion: Manfred Zazzi.
- 77 30. Top Pop Rumantsch «Quei utsch» mit Marie Louise Werth, 26. 10. 2012. Musik, Text, Gesang und Piano: Marie Louise Werth, Jean-Pierre von Dach (g), Michael Chilewsky (b), Daniel Pezzotti (vc), Rolf Caflisch (dr), Produktion & Mixing: Manfred Zazzi.
- 78 37. Top Pop Rumantsch mit Paul Nay, 10. 9. 2014. Musik und Text: Paul Nay, Produktion: Paul Nay und Manfred Zazzi, Angelo Zuterni (g), Rolf Caflisch (dr), Dave Maeder (b), Christina Köb (backings).
- 79 19. Top Pop Rumantsch «Adina uss, mai enzacu» mit Theo Demund, 17. 6. 2009. Text und Musik: Theo Demund, Produktion: Manfred Zazzi, Theo Demund (g, voc), Jean-Pierre Van Dach (g), Dave Maeder (b), Olivier Pernet (keys), Rolf Caflisch (dr), Mixing: Manfred Zazzi.
- 80 33. Top Pop Rumantsch «Jamie» mit Tawnee, 17. 7. 2013. Musik und Text: Andrea Frey, Text rumantsch: Elias Tsoutsaios, Janic Sarott; Produktion: Studio Hard, Winterthur / Manfred Zazzi, Aquarium, Zürich, Andrea Frey (g, p, voc), Elias Tsoutsaios (g, b, voc), Janic Sarott (dr, perc, voc).
- 81 40. Top Pop Rumantsch «Mia olma» mit Mattiu Defuns, 16. 9. 2015. Musik und Text: Mattiu Defun, Roger Hintermann (dr), Lucas Schwarz (b), Jean-Pierre von Dach (g), Produktion: Manfred Zazzi und Roland Vögtli.
- 82 34. Top Pop Rumantsch mit Lisa Dermont, 28. 11. 2013. Text, Musik, Gesang: Lisa Dermont, Produktion: Manfred Zazzi, Lucas Schwarz (b), Jean-Pierre von Dach (g).
- 83 23. Top Pop Rumantsch «Viva tia veta» mit Gino Carigiet, 17. 11. 2010. Text und Musik: Gino Carigiet, Produktion und Programmation: Manfred Zazzi, Tino Horat (p), Lucas Schwarz (b), Simon Kistler (dr), Jean-Pierre von Dach (g).
- 84 21. Top Pop Rumantsch «Schmetta cun quai» mit Braida Janett, 3. 6. 2010. Interpret: Braida Janett, Musik, Arrangement und Produktion: Manfred Zazzi, Text: Roland Vögtli, Jean-Pierre Von Dach (g), Leyla Stuber (backings).
- 85 4. Top Pop Rumantsch «Sco glatsch» mit Siat, 15. 12. 2005. Musik und Text: Gioni Fry, Arrangement: Siat und Manfred Zazzi, Gioni Fry (g, voc), Pascal Sieber (g, voc), Dany Hertach (b), Walter Keiser (dr).
- 86 24. Top Pop Rumantsch «Pirats» mit ils Galiots, 25. 1. 2011. Ils Galiots: Flavio Huonder (g,

Gone Mad,⁸⁷ Bulais, AndaRojo, L_MAR,⁸⁸ Casper Nicca & The Heavy Tools⁸⁹ oder Acavoce,⁹⁰ andere auch ausserhalb ihres Band-Kontextes (Luca Besio,⁹¹ Dario Widmer⁹²) oder dann in Begleitung der Band (Curdin Brugger⁹³). *Top Pop Rumantsch* verband aber auch Generationen (Luis Coray/Pascal Gamboni⁹⁴), Sprachen (Mario Pacchioli/Michael von der Heide) sowie Gesangstalente, die in nichtmusikalischen Berufen tätig sind (Marius Deflorin/Katja Wolf⁹⁵).

Pünktlich zur Fussball-EM 2008 produzierte RTR für einen *Top Pop Special* den Fussballsong «Balla, balla» [«Tanz, tanz», aber auch «Ball, Ball»] mit der Ad-hoc-Formation La squadra 08 aus 12 Teilnehmern von *Top Pop Rumantsch*, die als «Gemeinschaft bündnerromanischer Stimmen»⁹⁶ angekündigt wurde. Entstanden war das Lied ursprünglich für die EUROPEADA, die Fussballmeisterschaft der europäischen Minderheiten in der Surselva. Benedetto Vigne wollte für diese Produktion aus den Erfahrungen mit älteren Zusammenarbeiten (u. a. *Forza Flurina* 1989, *Prisas-Reprisas-Surprisas* 2011) schöpfen und lud sechs Sänger und sechs Sängerinnen ein, diesen Song im Sinne des Welthits «We are the world» einzusingen.⁹⁷ «Endlich einen Fussballsong auf Bündnerromanisch», meldete RTR

voc), Corsin Stecher (g, b), Sep Sgier (b, g), Fabian Huonder (p, voc), Giorgio Arpagaus (dr); Realisation, Produktion & Mixings: Manfred Zazzi, Aquarium, Zürich.

- 87 27. Top Pop Rumantsch «Il sulegl a tuts» mit Pascal Gamboni, 24. 11. 2011. Musik und Text: Pascal Gamboni, Produktion: Manfred Zazzi & Pascal Gamboni; Rockgruppe: Sun Gone Mad (Pascal Gamboni (voc), Severin Brugger (g), Richard Lee «Tricky» (dr), Streichergruppe: Simon Heggendorf, David Schnee.
- 88 9. Top Pop Rumantsch «Adrenalin» mit L_MAR, 25. 1. 2007. Komposition: L_MAR, Roman Camenzind; Text: Elmar Deflorin, Produktion: Manfred Zazzi, L_MAR.
- 89 18. Top Pop Rumantsch «Plievgia tgolda» mit Casper Nicca & The Heavy Tools, 12. 3. 2009. Text und Musik: Casper Nicca (g, voc), René Zimmermann (b), Patrizia Caviezel (dr), Aufnahme & Produktion: Manfred Zazzi, Apart Zürich.
- 90 41. Top Pop Rumantsch «Neu e mira», 26. 11. 2105. Musik: Flavian Gieriet, Text: Gaby Degonda, Produktion: Lou Zarra, Video-Produktion: RTR und Lou Zarra, Acavoce: Flavian Gieriet, Adriano Kollegger, Maurus Kressig, Agnes Niedermann, Gaby Degonda, André Niedermann.
- 91 31. Top Pop Rumantsch «La vita tuoch'a tai» mit Luca Besio, 1. 2. 2013. Gesang, Musik und Text: Eremit (Luca Besio), Roger Hintermann (dr), Danny Hertach (b), Simon Würigler (vc), Gitarre, Loops, Programme: Philipp Erdin, Stefan Hächler (keys), Produktion, Mixing und Mastering: Philipp Erdin, Sonarsound, Zürich.
- 92 35. Top Pop Rumantsch «Algordanzas» mit Dario Widmer, 9. 1. 2014. Musik, Gesang und Text: Dario Widmer, Produktion: Manfred Zazzi, Winnie Bucher (b), Joe Schwach (g), Päu Ziswiler (dr).
- 93 36. Top Pop Rumantsch «Fidonza» mit Curdin Brugger, 4. 3. 2014. Curdin Brugger (voc, g), Pascal Gamboni (b, g), Severin Brugger (g), Rolf Caflisch (dr), Produktion: Manfred Zazzi.
- 94 42. Top Pop Rumantsch «Sen baun» mit Luis Coray und Pascal Gamboni, 20. 2. 2016.
- 95 39. Top Pop Rumantsch «Igl ei sco igl ei (That's The Way It Is)» mit Katja Wolf und Marius Deflorin, 28. 5. 2015. Text: Katja Wolf, Marius Deflorin, Lucas Schwarz; Rap: SNOOK, Lucas Schwarz (b), Dominik Eberle (g), Produktion: Manfred Zazzi.
- 96 Medienmitteilung, 14. Top Pop Rumantsch, RTR, 26. 5. 2008. Mit Roland Vöggtli (AndaRojo), Elmar Deflorin, Simona Caminada, Riccarda Vedana (Acavoce), Olivia Spinatsch, Benedetto Vigne, Curdin Nicolay, Rezia Ladina, Corin Curschellas, Olivier Pernet (Bulais), Susanna Sabadini, Mirco Manetsch (Pobuffibanox); Text und Musik: Benedetto Vigne, Produktion: Manfred Zazzi, Musiker: Jean Pierre Von Dach (g), Christian Roffler (p), Danny Hertach (b), Muso Stamm (dr).
- 97 Vgl. Medienmitteilung, 14. Top Pop Rumantsch, RTR, 26. 5. 2008.

euphorisch, «dieses Lied könnte eine bündnerromanische Fussballhymne werden.»⁹⁸ Dazu kam es aber nicht.

Auch Lisa Dermont und Dario Widmer griffen für ihren *Top Pop Rumantsch* die Idee der «Hymne» auf und stellten ihre Heimat aus der Perspektive des Emigranten dar. Während ihres Auslandjahres in China hatte die Sinologie-Studentin Lisa Dermont ihre «Hymne an die Surselva»,⁹⁹ einen fröhlichen Song im Worldmusic-Stil für Stimme und Ukulele, geschrieben. Das Lied zelebrierte besonders die vier Jahreszeiten und die Schönheit der Bergnatur, schob dazwischen auch Wetterberichte und Flugdurchsagen ein und stellte alles in einen Fern- und Heimweh-Kontext. Dafür machte Dermont auch Gebrauch von den berühmt gewordenen Zeilen der Emigranten-Hymne «Egl ester» von Tumasch Dolf: «Schi lunsch naven stoi jeu uss star e sai bu cu jeu poss turnar tiels mes, tiels mes a casa.»¹⁰⁰ Der ehemalige Sänger und Gitarrist der Rockgruppe Dario & Spinfire,¹⁰¹ Dario Widmer, der von RTR auch als «alter Hase des *rock rumantsch*» bezeichnet wurde, widmete hingegen seinen Rocksong «Algordanzas» (Erinnerungen) der geliebten Heimat und Muttersprache: «Meine Heimat gebe ich nicht auf. Ich sehe sie immer noch vor mir». Gleichzeitig wollte Widmer hier auch seine Sympathie für die einheimische Musikszene, die ihn stets inspiriert habe, zeigen.¹⁰²

Im Jahr 2008 sowie im Jahr 2012 veröffentlichte RTR zwei Kompilationen der produzierten *Top Pop Rumantsch* (Vol. 1 und 2).¹⁰³ Diese Sammlung sollte zeigen, dass *Top Pop* eine «Balance» zwischen den schon bekannten Künstlern und den jüngeren, neuen und unbekanntenen Stimmen, also zwischen «Tradition und Experiment», herstellen konnte. Auf den Tonträgern sind deshalb verschiedene Stile versammelt, darunter Hip-Hop, Reggae oder eine «Kreuzung zwischen Jazz, Pop und Dorfblasmusik». «Beim «Top Pop» Rumantsch treffen sich verschiedene Szenen»,¹⁰⁴ meldete das *Bündner Tagblatt* 2011 und beschrieb damit sowohl die Idee wie auch die Bilanz von *Top Pop Rumantsch*.

Auf den 42. *Top Pop Rumantsch* «Sen baun» mit dem Best Talent Pascal Gamboni und dem «ältesten» *chantautur sursilvan* Luis Coray wurde schliesslich auch SRF 3¹⁰⁵ aufmerksam. Die Idee der Förderung und Produktion von Radiosongs durch eine «selbstproduzierte Songreihe» erschien SRF als «etwas extrem Cooles».¹⁰⁶ Dies überzeugte wohl auch die schweizweit erfolgreiche Singer-Songwriterin Martina Linn aus dem Oberengadin: Für ihren 43. *Top Pop Rumantsch* «Leder fin» (feiner Dieb), einen folknahen Popsong, den sie selbst komponierte und einspielte,

98 Ebd.

99 Medienmitteilung, 34. Top Pop Rumantsch, RTR, 28. 11. 2013.

100 «So weit weg muss ich nun sein, und weiss nicht, wann ich zurückkehren kann zu den Meinen zuhause.» (Dolf, *Canzuns per chor mischedau*, 1987, S. 24 f.).

101 <http://dariowidmer.ch>, [8. 7. 2016].

102 Vgl. Medienmitteilung, 35. Top Pop Rumantsch, RTR, 9. 1. 2014.

103 «Top Pop Rumantsch», Vol. 1 (2005–07), Top Pop Rumantsch Vol. 2 (2008–12).

104 «RTR stellt neue «Top Pop»-CD vor», BT, 20. 11. 2012.

105 «Top Pop Rumantsch», SRF 3 Punkt CH, 24. 3. 2016, [1. 7. 2016].

106 Ebd.

sang sie zum ersten Mal überhaupt in bündnerromanischer Sprache – also nicht ihrer Muttersprache, sondern in der Dorf- und Schulsprache ihres Heimatortes. Weil sie sich aber dessen nicht genug mächtig fühlte, arbeitete sie für den Liedtext mit dem *chantautur* Curdin Nicolay zusammen.¹⁰⁷ Selbst nach 12 Jahren und 42 Ausgaben konnte *Top Pop Rumantsch* damit noch eine Premiere anfügen und dabei gleichzeitig eine weitere Musikerin für die *musica rumantscha* «gewinnen».

1.2.3 *La chanzun rumantscha*: Popularität durch Konkurrenz

In der «Tradition»¹⁰⁸ von RTR, die Musik Romanischbündens – die Chorkultur wie die Popmusik – mit Wettbewerben und Kompositionsaufträgen (wieder) zu beleben, steht das «interaktive Projekt»¹⁰⁹ *La chanzun rumantscha*, das im Oktober 2009 lanciert wurde. In einem spielerisch-demokratischen Wettbewerb wollte RTR hier *das* Lied Romanischbündens, den «*hit rumantsch*»¹¹⁰ finden.

Dafür wurden von Musikredaktoren aus 9000 Aufnahmen, die im Archiv von RTR lagern, anhand von Ratinglisten und Hörervorschlägen 90 Lieder ausgewählt, die gleichzeitig auch die Hauptregionen und Idiome berücksichtigen sollten. Fünf Kategorien deckten die, gemäss RTR, wichtigsten Sparten, Genres und Stile ab und wurden an zwei Tagen jeweils zwei Stunden lang gesendet: *Chantauturs*, *Rock e Pop* (mit zwei Sendungen), *Schlaghers*, *Chors* (mit zwei Sendungen) und *Melodias populares*. Jedes Lied aus diesen Kategorien erhielt dabei eine Telefonnummer, mit der abgestimmt werden konnte, während in der Tageszeitung *Quotidiana* jeweils eine Liste der Lieder und ein Kommentar von Benedetto Vigne erschien.

Die erste Sendung im Oktober widmete sich den *chantauturs*. In den 1960/70er-Jahren seien diese *chantauturs* noch zu «kritisch» und «nonkonformistisch» für eine Musikkultur gewesen, welche gern die Schönheit und Stärke der Heimat besinge, so Vigne; heute gälten ihre Lieder jedoch als «Volkslieder».¹¹¹ Aufgenommen wurden unter anderem «Das tragliun» und «Engiadina» von Paulin Nuotclà, «Il clom dalla Greina» von Alexi e Marcus, «Il bös-ch rumantsch» von Linard Bardill und «Sendas oranscha» von Luis Coray.¹¹² Auch das humoristische Lied «Ferm tabac»¹¹³ (starker Tabak), eine heitere Erzählung des *trubadur* Men Rauch über den schlaumeierischen «barba Peider» (Onkel Peter), der auf der Jagd den Teufel mit seiner angeblichen «Pfeife» überlistet, wurde integriert.¹¹⁴

107 43. Top Pop Rumantsch «Leder fin» mit Martina Linn, 9. 12. 2016. Musik: Martina Linn, Text: Curdin Nicolay; Bidu Rüeeggger (b), Alex Merz (dr), Alessandra Murer.

108 Decurtins, Interview, 4. 11. 2015. Zusammen mit diversen Institutionen, u. a. der Lia Rumantscha, organisierte RTR besonders in den 1980/90er-Jahren diverse Kompositions- und Liederwettbewerbe. (Siehe dazu Kapitel V 1.2.1 und IV 2.3.2).

109 www.rtr.ch/interpresa/istorgia, [29. 8. 2016].

110 Rauch, *Chanzuns per la guitarra*, 1976, S. 50.

111 Vgl. Vigne, LQ, 19. 10. 2009.

112 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.1.

113 Rauch, *Chanzuns per la guitarra*, 1976, S. 49.

114 Vgl. auch das mecklenburgische Volksmärchen «Der neugierige Teufel» (1840 von Nathanael Mussäus niedergeschrieben), worin ein Soldat in der Hölle den Teufel überlistet, indem er sein Gewehr als Pfeife ausgibt und den Teufel seinen «scharfen Tabak» «rauchen» lässt.

Neben diesen Pionieren enthielt die Auswahl auch Namen weniger bekannter, nicht mehr aktiver oder Eintags-Sänger wie Alice Bertogg, Arnold Rauch und Martina Mathiuet.

In den Bereich von *Rock e Pop* beziehungsweise *Rock/Pop* wurde sowohl die verstärkte und «rebellisch-provozierende» Rockmusik als auch der «subtilere», «ohren- und herzerwärmende» Pop miteinbezogen.¹¹⁵ Diese Stile strikt auseinanderzuhalten, sei in Romanischbünden nämlich schwierig, erklärte Vigne, die bündnerromanische Sprache eigne sich aber sehr gut für beide. «Deswegen haben wir heute eine fruchtbare Rock/Pop-Szene in Romanischbünden, die uns immer wieder mit packenden und engagierten Liedern überrascht.»¹¹⁶ Für *Rock e Pop* trafen sich aus allen Regionen jüngere und ältere Sänger (Corin Curschellas), neue Bands (AndaRojo, Not Yet, Cléan), Ad-hoc-Formationen (Forza Flurina, Rezia Spontana), *Top Pop Rumantsch*-Teilnehmer und nicht mehr aktive Gruppen, die einst einen Hit gelandet hatten (Hades, Ba-Rock).¹¹⁷ Zu hören waren hier deshalb ganz verschiedene Richtungen von Rock/Pop, darunter auch Stile wie Hip-Hop/Rap, Reggae, Worldmusic und Folk. Die Liedauswahl reichte von alten Rockhits wie «Spetga, neu» (Ba-Rock, 1988), erfolgreichen Ethno-Popsongs wie «La pura» (Corin Curschellas, 1992) bis zu aktuellen Heimat- und Sprachhymnen der jungen Generation wie «Unics '09» (Pascal Gamboni).

Auf die Rock/Pop-Musiker folgten die Vertreter des volkstümlichen Schlagers, ein in Romanischbünden sehr beliebtes Genre, das sich aber auf wenige bekannte Gruppen und Sänger beschränkt: die Gruppen Furbaz und Alpina Quintett, das Duo Peder e Flurin und den Sänger Benedict Stecher. Von diesen Interpreten enthielt die Liedauswahl deshalb mehrere Lieder; von den Furbaz die erfolgreichen Beiträge für den *Concours Eurovision de la Chanson* «Da cumpignia» und «Viver senza tei».¹¹⁸ Die Generation der Pioniere des *schlagher rumantsch* vertrat Arturo Casanova.¹¹⁹

Ebenfalls zwei Sendungen erhielt die Gattung des Chorliedes, das (noch immer) zu den Hauptstützen der Musik Romanischbündens gehört und ebenso als Sinnbild für die Schweizer (Musik-)Kultur gilt.¹²⁰ Gemäss Vigne steht es für «Einheit und Identität», verleiht dem bündnerromanischen Kollektivbewusstsein Flügel und hat deshalb in vielen Fällen Volksliedstatus erhalten.¹²¹ Innerhalb dieser Kategorie versammelte RTR neben regionalen Hymnen wie «Il pur soveran» (Hans Erni), «La patria» (Tumasch Dolf), «Surses» (Curò Mani) und «Lingua materna» (Robert Cantieni) sowie weiteren Liedern der Heimatbewegung wie «Cantei romontschs» (Hans Erni), «A Tgalavaina» (Georg Schmid von Grüneck) oder

115 Vigne, La chanzun rumantscha, LQ, 20. 10. 2009.

116 Ebd.

117 Vgl. LQ, 20./28. 10. 2009.

118 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.2.2.

119 Vgl. LQ, 21. 10. 2009.

120 Vgl. Vigne, La chanzun rumantscha, LQ, 27. 10. 2009.

121 Vgl. ebd.



46. Das Finale des Wettbewerbs «La chanzun rumantscha» in Lugano 2009 mit dem Komponisten des Siegerliedes «La sera sper il lag» Gion Balzer Casanova und dem Chor Cantus Firmus Surselva.

«A Trun sut igl ischi» (Ignaz Heim) auch ältere und neuere Chorlieder vermehrt meditativen Charakters («Clera notg» von Gion Duno Simeon und «La sera sper il lag» von Gion Balzer Casanova).¹²² Die «jüngere» Komponistengeneration, die sich den neueren Tönen widmet(e), vertreten Gion Antoni Derungs, Gion Giusep Derungs und Gion Balzer Casanova.¹²³

Auch populäre einstimmige Volks- und volkstümliche Lieder, *chanzuns popularas* ganz unterschiedlicher Inhalte und Funktionen, erhielten in diesem Wettbewerb eine Plattform. Zu hören waren Brauchtumslieder («Chalandamarz», Otto Barblan), Kinder- und Tierlieder («La canzun dil bau», Tumasch Dolf), Heimwehlieder («Egl jester», Tumasch Dolf), geistliche Volkslieder («Sontga Margriata») und Liebeslieder («Giu enten quella val»).

Aus diesen insgesamt 90 vorgestellten Liedern erkoren die Hörer von RTR schliesslich im Dezember zehn Finalisten aus allen Sparten: drei Schlager, drei Chorlieder, drei Rock-/Popsongs sowie ein Lied der *chantauturs* Alexi e Marcus.¹²⁴

¹²² Auch «Allas steilas» (T. Dolf/A. Tuor), «Il cumün in silenzi» (T./B. Dolf/P. Lansel), «Gl'uniern ei cheu» (C. Scherrer/G. Cadieli), «Mo aunc in pign mument» (G. Maissen/G. M. Nay), «Il sain da not» (R. Cantieni/G. G. Cloetta).

¹²³ «Per mintga fluretta» (G. A. Derungs/F. Darms), «Serenada» (G. G. Derungs/P. Catosch).

¹²⁴ In der Reihenfolge ihres Auftritts: «Il clom dalla Greina» (Alexi+Marcus), «Siemis» (Liricas Analas), «Dorma bain» (N. Vonmoos), «Utschels da la not» (Alpina Quintett), «Spetga, neu» (Ba-Rock), «La sera sper il lag» (G. B. Casanova), «Jau ta n'ha jent» (Diabolic), «Sch'eu füss 'na

«[Die Auswahl] ist ein repräsentativer Schnitt durch die grosse Vielfalt der *musica rumantscha*»,¹²⁵ hiess es in der *Quotidiana*. Am Finale in Lugano, das von RSI live übertragen wurde, boten diese zehn Finalisten ihren Beitrag nochmals dar.¹²⁶ Zum Sieger wählten die Fernsehzuschauer schliesslich das meditative Chorlied «La sera sper il lag»¹²⁷ des Laaxer Lehrer-Komponisten Gion Balzer Casanova nach einem Gedicht von Flurin Camathias.¹²⁸ «Das Siegerlied, vorgetragen vom Chor Cantus Firmus Surselva, ist eine eingängige und meditative Melodie. Und als Chorlied repräsentiert es wohl die wichtigste und typischste Musiksparte der Svizra rumantscha»,¹²⁹ erklärte RTR. Auf dem zweiten und dritten Rang folgten der Schlager «Utschels da la not» (Alpina Quintett) und das Protestlied gegen die Zerstörung der alpinen Natur «Il clom dalla Greina» von Alexi e Marcus.¹³⁰ Die *Quotidiana* unterstrich deshalb auch die Vielfalt und Aktualität der *musica rumantscha* sowie die grosse Bedeutung solcher identitätsstiftender Zusammenkünfte im Zeichen des Gesangs.¹³¹

Aus einer anderen Perspektive und Erfahrung mit der *musica rumantscha* berichteten die Schweizer Medien über den Anlass und die Suche nach dem «rätoromanische[n] Lied schlechthin».¹³² Nicht die bekannten Lieder «Dorma bain» oder «Chara lingua della mamma» seien erfolgreich gewesen, berichtete Guido Rüege in der Sendung *Musikwelle*, sondern das «Kinderlied» über «einen schönen Abend am See» von Gion Balzer Casanova.¹³³ Der Text des Liedes sei eben «schön» und die schlichte, einfache, aber doch feierliche Melodie passe perfekt dazu. Warum gerade «La sera sper il lag» den Wettbewerb gewonnen hatte, konnte sich aber auch der Komponist Gion Balzer Casanova nicht erklären: Es sei doch eigentlich ein «ganz normales Volkslied»,¹³⁴ das den Leuten einfach gefalle.¹³⁵ In

randulina» (Peder e Flurin), «Surses» (C. Mani), «Da cumpignia» (Furbaz). («La chanzun rumantscha», Medienmitteilung RTR, 6. 12. 2009).

125 LQ, 7. 12. 2009.

126 «Es ist das erste mal, dass die Radiotelevisione svizzera [RSI] ihre beste Sendezeit einer Produktion des RTR zur Verfügung stellt, ein Highlight für die romanische Kultur.» («La chanzun rumantscha», Medienmitteilung RTR, 6. 12. 2009).

127 Über die Schweizer Grenzen bekannt wurde das ehemalige Schullied in der Version für gemischten Chor (1997/2003) dank einer Aufnahme durch den Cantus Firmus Surselva (2001) sowie deren Verbreitung auf Youtube und anderen medialen Kanälen. Nach 2009 wurde es von vielen Schweizer Chören an internationalen Gesangsfestivals und -wettbewerben vorgetragen. Heute haben es auch Chöre u. a. aus Finnland, Schweden und der Ukraine im Repertoire. (Vgl. «Rätoromanisches Lied», SRF Musikwelle, 29. 8. 2013).

128 F. Camathias: «La sera sper il lag», in: ASR 21, 1907, S. 137.

129 «La chanzun rumantscha», Medienmitteilung RTR, 6. 12. 2009.

130 1. Platz: «Sera sper il lag» 17.4%, 2. Platz: «Utschels da la not» 16.5%, 3. Platz «Il clom dalla Greina» 16.3%. (Ebd.).

131 Vgl. LQ, 7. 12. 2009.

132 Blick, 6. 12. 2009.

133 G. Rüege, in: «Rätoromanisches Lied», SRF Musikwelle, 29. 8. 2013.

134 G. B. Casanova, in: «Purtret da Gion Balzer Casanova», RTR, 12. 2. 2015.

135 G. B. Casanova, in: «Rätoromanisches Lied», SRF Musikwelle, 29. 8. 2013.

den Medien wurde «La sera sper il lag» dennoch als neue «rätoromanische Hymne» und «Hymne der Vierten Schweiz» gefeiert.¹³⁶

Diese Suche nach *dem* Lied sei ein Ereignis für ebendiese Medien gewesen, das keine grossen Wahrheiten enthielt, meinte indes der Dirigent Clau Scherrer, denn ein Volk mit nur *einem* Lied sei ein «armes» Volk, obwohl «La sera sper il lag» durchaus Qualität(en) besitze.¹³⁷ Nach dem Finale stellte Benedetto Vigne besonders das Format infrage: «Hatten wir dies nötig? Mussten wir das kopieren, was die Schweizer (und internationalen) Medien schon seit Jahren tun, obwohl die Zustimmung schwindet [...]?» Als Radiospiel ohne «absolute Objektivität» könne man *La chanzun rumantscha* durchaus rechtfertigen, beantwortete Vigne seine (rhetorische) Frage gleich selbst, denn dergestalt sei es eben *nicht* mit den «Grössten Schweizer Hits» und ähnlichen Formaten vergleichbar.¹³⁸ Dass «La sera sper il lag» mehr ist als ein von den Medien produzierter Hit, sieht man aber vielmehr daran, dass das Chorlied nach 2009 rasch Eingang in das Repertoire von Schweizer und ausländischen Chören¹³⁹ sowie in Sing- und Schulliederbücher fand,¹⁴⁰ für diverse instrumentale Formationen bearbeitet wurde¹⁴¹ und in Romanschbünden bald zu den «Klassikern»¹⁴² der Chormusik gehörte.

2 *Eu stögl chantar per rumantsch! (o per inglais?)* Sprach- und Kulturbewusstsein in aktueller Vokalmusik

2.1 «Ragischs che creschan»: Corin Curschellas' Volksliedprojekte

«Ich kam schon eingesungen zur Welt», sagt die Sängerin und Musikerin Corin Curschellas (*1956), und in ihrer Kindheit habe man immer gesungen, vor allem Volkslieder, aber mehrstimmig und improvisierend.¹⁴³ Nach einem Leben in den Metropolen der Welt und zahlreichen Projekten mit den unterschiedlichsten Musikern und Musiken, lebt Curschellas nun seit 2009 in ihrem Kindheits-Ferienhaus in Rueun und die Volkslieder aus der Kindheit kehren wieder zu ihr zurück.¹⁴⁴ «Diese Kindheits-Melodien haben sich in meiner Memoria ein Nest gebaut, daher mein Interesse. Da sind Erzählungen und Erlebnisse, die durch die Lieder in mir aufsteigen.»¹⁴⁵ Zwischen 2012 und 2016 realisierte Curschellas insgesamt vier Projekte mit Volksliedern (inklusive CDs und Liederbüchern). Es scheint also, als ob Curschellas volksmusikalische Wurzeln weiterwachsen («ragischs che

136 Ebd. und NZZ, 6. 12. 2009.

137 Vgl. Scherrer, Interview, 29. 2. 2012.

138 Vgl. Vigne, *La chanzun rumantscha*, LQ, 29. 10. 2009.

139 Vgl. dazu die 3550 Videos auf Youtube.

140 U. a. in «St. Gallen singt» (2012), «Frédy Henry Editions musicale» (2006).

141 U. a. von Thomas Rüedi für Brassband. (Vgl. www.swissbib.ch, [29. 8. 2016]).

142 «Purtret da Gion Balzer Casanova», RTR, 12. 2. 2015.

143 Vgl. Ringli/Rühl, *Neue Volksmusik*, 2015, S. 322.

144 Vgl. Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

145 Curschellas, zit. nach Ringli/Rühl, *Neue Volksmusik*, 2015, S. 322.

creschan») und neue Nahrung finden würden, als ob das Volkslied Anfang und (vorläufiges) Ende einer breit ausgerichteten musikalischen Biografie darstellen würde, welche die Musikerin auch in Bereiche führte, die der Volksmusik diametral entgegengesetzt sind, wie die experimentelle und atonale Musik oder der Freejazz.

Schon in ihren experimentellen Zeiten in Berlin¹⁴⁶ und Paris (1980/90er) machte Curschellas sich Gedanken über ihre Herkunft und Identität und fand eine Verbindung zu dieser Herkunft in den Volksliedern und der «Vatersprache» Sursilvan. Dennoch hatte sie immer das Gefühl, als «unechte» Bündnerromanin mit der Muttersprache Deutsch *musica rumantscha* nicht machen zu dürfen.¹⁴⁷ Ihre eigenen Lieder schrieb Curschellas deshalb immer in anderen Sprachen: «Romanisch war die Verbindungssprache zu meiner Kindheit und nicht die Sprache des künstlerischen Ausdrucks.»¹⁴⁸ Und doch wurde ihr Ethno-Popsong «La pura» (1992) zu einem ihrer grössten Hits und brachte ihr den Status einer Botschafterin der Bündnerromanischen Sprache im Ausland ein.¹⁴⁹

Durch das Volksmusikprojekt *eCHO* fand Curschellas um die Jahrtausendwende einen neuen Zugang zur Schweizer Volksmusik.¹⁵⁰ Auch die Entdeckung des Volksliedes «Sontga Margriata»¹⁵¹ und ihr Weltmusikprojekt *Sud des Alpes*¹⁵² zeigten Curschellas, dass die Volksmusik nicht mehr «den Reaktionären und Traditionalisten»¹⁵³ gehörte, wie sie es in ihrer Jugendzeit erlebt hatte, sondern «dass es einen Strang gibt, der auf andere Art und Weise und mit frischem Wind weitergezöpft wird.»¹⁵⁴ Erlebt hatte sie dies gerade bei der Unterengadiner Volksmusikgruppe Fränzlis da Tschlin, die mit eigenen Arrangements traditioneller Tanzmusik neue Wege suchen.

Mit ihrer Rückkehr nach Graubünden wuchs schliesslich auch Curschellas Interesse für die eigenen musikalischen Wurzeln und für das, «was die Urahnen schon artikuliert und andere Stimmen schon gesungen hatten»,¹⁵⁵ für die Volkslieder Romanischbündens. Sie bemerkte auch, dass man in der Volksmusik und ihren weltumspannenden Themen und Inhalten «Teil der grossen Weltmusik» werden

146 «Im Berlin der 80er Jahre gehörte ich zu den independent Experimentellen: laut, quer, schräg.» (Curschellas, zit. nach ebd., S. 328).

147 Vgl. Venzin, Corin Curschellas, 2013.

148 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

149 «Ich denke schon, dass meine Musik ein wenig dazu beigetragen hat, die romanische Sprache ausserhalb Graubündens wahrzunehmen. Früher hat man mich als romanische Botschafterin im Ausland bezeichnet, denn ich lebte und sang oft im Ausland.» (Curschellas, Interview, 28. 1. 2016). Siehe dazu Kapitel IV 2.4.2.1.

150 Mit dem Instrumentaltrio Doppelbock, der Jodlerin Christine Lauterburg und dem Churer Liedermacher Walther Lietha: ««eCHO». s hät deheim en Vogel xunge», 2001 und ««eCHO». Pro Helvetia», 2003. «Schweizer Volkslieder im Kontext der Zeit – lustvoll interpretiert und originell instrumentiert.» (www.doppelbock.ch, [15. 7. 2016]).

151 Siehe Kapitel IV 2.4.2.1, auch 2.1.1.1, 2.1.2.2.

152 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.2.1.

153 Zit. nach Ringli/Rühl, Neue Volksmusik, 2015, S. 332.

154 Zit. nach ebd., S. 332.

155 <https://einachtellorbeerblatt.wordpress.com>, [15. 7. 2016].

und gleichzeitig «ein paar Wurzeln» schlagen konnte.¹⁵⁶ In dieser Volksmusik, die «nicht datiert» und deren Szene «alterslos» sei, fühle sie sich wohl.¹⁵⁷ Nach den Erfahrungen mit internationalen Musikern, mit denen sie eine «universelle Musiksprache»¹⁵⁸ erschaffen hatte, widmete Curschellas sich deshalb ausschliesslich den Volksliedern Romanischbündens.

Die jahrelange Arbeit mit einer experimentellen Musiksprache und die Zusammenarbeit mit internationalen Musikern prägen dabei ihre Herangehensweise und ihre Vorstellung von Neuer Volksmusik. Essenziell sind die Tradierung, die Improvisation und der freie Umgang mit dem notierten Material, eine Handhabe, die gemäss Curschellas der Volksmusik wesentlich ist.¹⁵⁹ In der Volksmusik, die zwar aus dem «Volk» komme, ihm aber nicht gehöre, gebe es deswegen keinen «Stillstand» und auch keine Möglichkeit, die Musik festzuhalten oder zu konservieren; sie wird übers Ohr weitergegeben und entsteht immer wieder neu.¹⁶⁰ Mit der Fixierung von Volksliedern wachse indes ein Bewusstsein für richtig und falsch, so Curschellas, und das empfinde sie als Nachteil: «Für mich sind Notationen von Volksliedern immer ‹freundliche Empfehlungen›.»¹⁶¹ In ihrer Arbeit mit Volksliedern spielt der Unterscheid zwischen der Tradierung «übers Ohr» und der Tradierung «übers Auge» (d. h. mittels Noten) darum eine wesentliche Rolle.¹⁶² Curschellas nähert sich den Liedern durch das «Tun»: Sie drückt Akkorde, greift Gitarrengriffe, lauscht und spielt drumherum, bis das Arrangement, das «Gefundene» steht. Dann aber gehen diese Ideen weiter zu den «Spezialisten», denn Curschellas kann nicht auf dem Papier arrangieren.¹⁶³

La Grischa und Origins (trad.)

Im Jahr 2012 waren es die Innerschweizer Musiker Patricia Draeger (Akkordeon)¹⁶⁴ und Albin Brun (Saxophon),¹⁶⁵ denen Curschellas 17 ausgewählte Volkslieder aus der «Sammlung Maissen»¹⁶⁶ für ein Arrangement übergab. Darunter waren bekannte Volkslieder aus der Surselva und dem Engadin¹⁶⁷ wie «Salep e la furmicla» und «Randulin», aber auch populäre Chorlieder (im Volkston) und Melodien, die (schon lange) als *chanzun populara* gelten wie Tumasch Dolfs «Al-

156 Ebd.

157 Zit. nach Ringli/Rühl, Neue Volksmusik, 2015, S. 333.

158 Ebd., S. 104.

159 Vgl. Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

160 Vgl. ebd.

161 Ebd.

162 Ebd.

163 Vgl. ebd.

164 www.patriciadraeger.com, [19. 7. 2016].

165 www.albinbrun.ch, [19. 7. 2016].

166 Siehe dazu Kapitel III 2.1.1 und I 2.2.2.

167 U. a. aus der Surselva «Salep e la furmicla» (Heuschreck und Ameise), «Jeu mava da stgir e da notg» (Ich ging durch Dunkelheit und Nacht), «Giu enten quella val» (Dort unten im Tal) und aus dem Engadin «Randulin» (Schwalbe), «Saira per saira» (Abend für Abend), «Duonna duonna ve a chà» (Frau, komm nach Hause). (Vgl. «La Grischa», 2012).

las steilas» oder «Egl jester».¹⁶⁸ Die Melodien dieser Volkslieder wurden für *La Grischa* nur geringfügig verändert, erhielten jedoch, je nachdem wie «eigenwillig» die Arrangements sich entwickelten, ein neues Gewand. «Beide [Musiker] haben für die Arrangements die Lieder ganz ernsthaft untersucht, um zu wissen, wie man die Inhalte untermalen, unterstützen oder auch gegenteilig kommentieren könnte.»¹⁶⁹ Von den Stimmen von Ursina Giger und Astrid Alexandre wurden sie auch *unisono* verstärkt oder akkordisch begleitet.

Noch im selben Jahr erschienen die Lieder auf der CD «La Grischa»¹⁷⁰ (Die Graue). Für die Liner Notes griff der bekannte Autor Arno Camenisch auf einen aktuellen Diskurs in der Volksmusik zurück, wonach die Topografie – die Alpen und Alpentäler – das Leben und die musikalische Identität der Bevölkerung prägt.¹⁷¹ Der Tonträger erhielt sogleich überaus positive Reaktionen in den Medien; besonders das Authentische und die ungekünstelte, frische Herangehensweise wurden hervorgehoben. SRF 2 pries die Arbeit als «Frischzellenkur»¹⁷² und in der *Berner Zeitung* hiess es: «Keine verpoppte Alpenfolklore ist das, sondern altes Kulturgut, das die Lauschenden an etwas Verlorenes, ja Vergessenes erinnert.»¹⁷³ Ebenso rezensierte Manfred Papst in der *NZZ am Sonntag* Curschellas' «schönstes Album», auf dem die Musikerin «mit Innigkeit, Aufmerksamkeit, Witz, musikalischer Intelligenz und ohne jede modische Retro-Sentimentalität» in das Liedgut Romanischbündens eintauche und Einblick in das vergangene «archaische» Graubünden gebe.¹⁷⁴ Andere Kritiker wiesen auf den «exotischen» Klang der Sprache hin und erklärten Curschellas als geeignete Botschafterin und Vermittlerin der regionalen, sprachlichen und kulturellen «Vielfalt und Varietät» Romanischbündens.¹⁷⁵

Ohne Verzögerung folgte ein Jahr später das nächste Projekt *Origins (trad.)* (Herkunft/Wurzeln) mit 23 Volksliedern, die von den bekannten Schweizer Musikern Thomas Aeschbacher, Jürg Nietlisbach und Simon Dettwiler von Pflanzplätz und Andy Gabriel von den Helvetic Fiddlers arrangiert worden waren. Die musikalische Herangehensweise war eine andere als bei *La Grischa*, eine «übers Ohr», denn hier sangen und spielten die Musiker die Lieder eine Woche lang in einem

168 Von Tumasch Dolf: «La canzun dil bau» (Das Lied des Marienkäfers), «Allas steilas» (Den Sternen), «Egl jester» (In der Fremde).

169 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

170 Mit Albin Brun (Tenor- und Sopransaxophon, Schwyzerörgeli, Toy Piano, Obertonflöte, Duduk, Waterphone), Patricia Draeger (Akkordeon, Schwyzerörgeli) und Claudio Strelbel (Kontrabass).

171 «La Grischa erzählt aus den Tälern, in denen ich aufgewachsen bin, [...]. Es ist das Leben in dieser Landschaft, das die Menschen geprägt hat. Sie fanden Trost im Lied. Das Leid ist dem Lied nicht fern. [...] Und wenn Corin aus meinen Tälern singt, dann singt sie mir aus dem Herzen. Und das ist das schönste Lied.» (Medienmitteilung La Grischa, www.corin.ch, [15. 7. 2016]. Zum Diskurs siehe auch Stefan Schwieter: «heimatklänge» (Film), 2007).

172 www.r-tunes.ch, [20. 7. 2016].

173 Berner Zeitung, 10. 5. 2012.

174 M. Papst, in: *NZZ am Sonntag*, 17. 6. 2012.

175 Berner Zeitung, 10. 5. 2012; *Swissmade*, SRF 1, 4. 5. 2012.



47. Die Gruppe La Grischa mit Corin Curschellas, Albin Brun, Patricia Draeger und Claudio Strelbel.

abgelegenen Bauernhaus. Wie bei *La Grischa* betrachtete Curschellas auch diese Volkslieder aus dem Archiv von Alfons Maissen als «teils verstummte, vergessene, verschwundene Liederschätze»,¹⁷⁶ obwohl viele durchaus schon publiziert vorlagen. Weniger verbreitete Lieder aus allen Regionen und Idiomen, darunter «Il chalderer» (Der Kesselflicker) aus dem Unterengadin oder «O Dî, dulogr» (Oh Gott, oh Schmerz) aus Bergün, ersetzten deshalb die bekannteren Chorlieder und Melodien, die bei *La Grischa* noch zu finden waren. Aber alle Lieder erhielten wiederum ein musikalisches Kleid, das sich auf die bekannte Melodie stützte, ihr aber «frische Luft»¹⁷⁷ einhauchte, ganz im Sinne von Curschellas' Vorstellung von «guter, lebendiger, frischer Volksmusik».¹⁷⁸

Mit der Herausgabe des Liederbuches «La Grischa. Chanzuns popularas rumantschas»,¹⁷⁹ das diese ersten beiden Tonträger vereint und dazu Noten und Texte der Lieder zur Verfügung stellt, geht Curschellas einen neuen Weg in der Vermittlung und Verbreitung der Volkslieder, einen Weg «wider das Vergessen».¹⁸⁰ Ihr sei es wichtig, «ein Liederbuch zu gestalten zum Hausgebrauch, sagen wir in der Familie, oder auch in der Schule».¹⁸¹ So könne die Bevölkerung «wie früher» sämtliche Strophen eines Liedes singen.¹⁸² Das Liederbuch beinhaltet darum auch Akkordchiffrierungen für eine Begleitung mit Akkordinstrumenten. Darüber hinaus bieten die Erläuterungen von Iso Albin einen Einblick in den soziohistorischen Kontext der Lieder, in ihre Thematik und Quellenlage. Im Vorwort bezeichnet der Musikwissenschaftler und Volksmusikexperte Dieter Ringli das Buch «La Grischa» als «gelungene Kombination von schriftlichem Liederbuch und klingenden Aufnahmen.»¹⁸³

Besonders die bündnerromanischen Medien lobten diese neuesten Arbeiten der «grande dame dallas canzuns romontschas modernas», ihre «frischen, direkten Lieder mit Schwung und einer Prise Melancholie», die aber «weder experimentell noch «schräg» sind».¹⁸⁴ Ihr Interesse und Engagement für das kulturelle Erbe Romanischbündens und die «Weiterentwicklung» und Verbreitung des «überlieferten Liedguts»¹⁸⁵ wurde besonders hervorgehoben.¹⁸⁶ Aber auch Curschellas' Fähigkeit, die «alten» Lieder, ihre Botschaften und ihre musikalische Gestalt in die heutige Zeit hinüberzutragen, «aus alt vertrauten Stimmungen heraus ganz

176 www.corin.ch, [20. 7. 2016].

177 «Ich möchte das Fenster weit öffnen, damit die frische Luft die Lieder durchströmt.» (Curschellas, Interview, 19. 10. 2015).

178 «La Grischa», Musik der Welt, SRF 2 Kultur, 19. 4. 2013.

179 La Grischa 1, 2013.

180 SO, 13. 5. 2013.

181 «La Grischa», Musik der Welt, SRF 2 Kultur, 19. 4. 2013.

182 Vgl. ebd.

183 D. Ringli, zit. nach La Grischa, 2013, S. 9.

184 LQ, 16. 10. 2013.

185 Bardill, Gesang schlägt Brücken, 2013, S. 79.

186 LQ, 25. 3. 2014.

Neues zu gestalten»,¹⁸⁷ erhielt Lob.¹⁸⁸ Im Zürcher *Tages-Anzeiger* war gar von einer «Renaissance der alten Melodien» die Rede.¹⁸⁹

La Triada und La Nova

Nach der Erfahrung mit zusätzlichen (vokalen) Stimmen nahm Curschellas bald ihr nächstes Volksliedprojekt *La Triada* (Der Dreiklang) in Angriff. Für dieses rein vokale Projekt mit den Sängerinnen Astrid Alexandre und Ursina Giger änderte Curschellas nochmals die Herangehensweise: «*La Triada* ist bis auf wenige Ausnahmen am Tisch ersungen worden, in Tagesproben. Eine langwierige, gemeinsame Annäherung – a cappella braucht Schwarmintelligenz!»¹⁹⁰ In einjähriger Arbeit wurden so vokale Arrangements für 34 Lieder geschaffen, die grösstenteils neu zum Repertoire von Curschellas Volksliedprojekten hinzukamen. Neben bekannten Chorliedern¹⁹¹ von Tumasch Dolf und Carli Scherrer finden sich hier «Klassiker» des Volksliedgutes aus der Surselva,¹⁹² aber auch weniger bekannte Lieder aus dem Oberengadin.¹⁹³ Darüber hinaus widmet sich Curschellas zum ersten Mal den geistlichen Liedern aus der «Consolaziun» – jedoch ausschliesslich der Melodie. Für den Tonträger wurden die Lieder dann «an Orten, wo sie ursprünglich gesungen wurden»,¹⁹⁴ aufgenommen, also in einer Kirche, einer Schulstube und in einem Kellergewölbe, und auch die Auftrittsorte sollten entsprechend «ungewöhnlich» sein: bevorzugt werden Museen, Kapellen, Bauernscheunen, Alphütten, Wirts- und Privatstuben im gesamten alpinen Raum.¹⁹⁵ Auch in diesem Projekt blieb Curschellas also ihrer Idee der experimentellen, freien Gestaltung und Präsentation von tradierten Liedern treu.

Den A-cappella-Klang von *La Triada* und die «kreativen, frischen und neuen» Arrangements der Melodien hoben diverse Kritiken hervor: «Die superben Stimmen bieten heimelige, schlichte Volksliedmelodik, dann wieder raue Klänge und witzige Arrangements [...]», hiess es im *Südtiroler Wochenmagazin ff*. Der Rezensent pries ebenfalls die CD als «authentische Revitalisierung» und «einzigartige Einspielung» mit einem «[seltenen] Gleichgewicht zwischen Archaik und Modernität».¹⁹⁶ Auch die *Quotidiana* bemerkte die Einflüsse «fremder Kulturen» und die «Erweiterung des Volksgesangs mit Elementen zeitgenössischer Musik».¹⁹⁷ Diese Elemente finden sich besonders in den Liedern «O Strassburg»

187 Bardill, *Gesang schlägt Brücken*, 2013, S. 79.

188 Vgl. Gantenbein, Corin Curschellas, *WOZ* 26, 27. 6. 2013.

189 TA online, 15. 4. 2015, [8. 7. 2015].

190 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

191 Von Carli Scherrer: «Gl'unviern ei cheu» (Der Winter ist da), von Tumasch Dolf: «Egl jester» und «Giaveischs d'unfants».

192 U. a. «Jeu sai da mats» (Ich weiss von Knaben), «Jeu e ti» (Ich und du).

193 U. a. «Senti ün pô» und «Cordöli».

194 Vgl. *La Triada*, Medienmitteilung, 10. 8. 2015.

195 Ebd. Aufführungsorte bis und mit Juli 2016: Ilanz, Alp Flix, Zürich, Sent, St. Gallen, Brig, Bergün, Baden, Thun, Brugg, Bern, Binn/VS, Scuol.

196 ff – *Das Südtiroler Wochenmagazin*, 7. 1. 2016, zit. nach www.corin.ch.

197 LQ, 3. 9. 2015.

und «L'incendi da Tschlin» (Der Brand von Tschlin) mit dissonanten Akkorden, bei «Magdalena» mit Vokalisieren und einem Bordun-Klang oder in «Sut tschiel stelieu» (Unter dem Sternenhimmel) mit einer lautmalerischen Begleitung, die die Sterne darstellen soll.

«Natürlich war es uns auch wichtig, Variation in die Lieder zu bringen, neue spannende abwechslungsreiche Ideen»,¹⁹⁸ erklärt Corin Curschellas. Sie profitiert dabei nicht unwesentlich von den Ideen und vom Können der Sängerinnen Ursina Giger und Astrid Alexandre, die aufgrund ihrer Ausbildung und Tätigkeit in unterschiedlichen Genres wie Jazz oder Chanson neue Perspektiven und Herangehensweisen einfließen lassen können. Dieses Zusammentreffen von Generationen und Stilen ist darum (nicht nur) für Curschellas sehr fruchtbar. Durch *La Triada* wurde auch Ursina Giger wieder bewusst, dass ihre eigene Musik nicht unwesentlich von den einheimischen Volksliedern geprägt ist und dass diese Lieder immer noch eine Inspirationsquelle darstellen.¹⁹⁹ Astrid Alexandre hingegen geht mit *La Triada* auf die Suche nach der «Essenz» dieser Lieder.²⁰⁰

Der Gegenpol zu *La Triada* ist Curschellas jüngstes Volksliedprojekt *La Nova* (Die Neue).²⁰¹ Wie *La Grischa* und *Origins (trad.)* ist *La Nova* eine Zusammenarbeit mit bekannten Schweizer Instrumentalisten, wobei neben der Volksmusikszene hier neu auch die Jazzszene vertreten ist: Neben Markus Flückler (Schwyzerörgeli) sind die Pianistin Vera Kappeler, die Bassistin Anna Trauffer und der Schlagzeuger Peter Conradin Zumthor Teil der Instrumentalgruppe. Diese Letztgenannten widmen sich in ihren eigenen Projekten vorwiegend experimenteller und improvisierter Musik, was sich deutlich auf die Herangehensweise wie auf die Gestalt der Arrangements von Markus Flückiger auswirkt.²⁰² Das Ergebnis ist eine besondere Verknüpfung von volkstümlichem Schwyzerörgelenspiel, schlichtem Volksliedgesang, experimentell-jazziger Piano- und Bassbegleitung sowie fantasievollem, rhythmusbetontem Perkussionsspiel, wobei die einzelnen Funktionen der Begleitinstrumente durchaus wechseln können. Wiederum finden sich hier bekannte Volkslieder vor allem aus dem Engadin,²⁰³ daneben auch aus Bergün das Kinderlied «Ev a te» (Ich und Du) und aus der Surselva der berühmte Wettstreit «Il vin di all' aua» (Der Wein sagt dem Wasser).

An der *Stubete am See*, einem traditionsreichen Festival für neue Volksmusik aus der Schweiz, präsentierte *La Nova* im September 2014 in der Tonhalle Zürich zum ersten Mal ihr Programm. Als «Klangerforschung der musikalischen

198 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

199 Vgl. Medienmitteilung, 10. 8. 2015 und Giger, Interview, 6. 2. 2014.

200 Vgl. Medienmitteilung, 10. 8. 2015.

201 Vgl. Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

202 Ebd.

203 U. a. «Avaunt pudaiv' ir» (Früher ging ich noch), «Il gran es fat aint» (Das Korn ist eingefahren), «Sch'eu füss na randulina» (Wenn ich eine Schwalbe wäre), «Eu vögl bain a mia bella» (Ich liebe meine Schöne) und die Engadiner Moll-Version des «Silip e la furmia» (Heuschreck und Ameise).

Topographie traditioneller romanischer Lieder»²⁰⁴ wurde das Konzert hier wie auch im Zürcher Jazzclub Moods angekündigt. Im Rahmen des Kulturprogramms *Cultura+* (Lia Rumantscha) präsentierte *La Nova* ihr «Spektakel»²⁰⁵ im Januar 2015 auch in Chur. Die *Quotidiana* bezeichnete dieses neueste Projekt von Corin Curschellas als weiteren «Versuch, die bündnerromanischen Volkslieder zu aktualisieren und zu verbreiten».²⁰⁶

Der Klang, die Forschung und die Topografie scheinen aktuell Curschellas' Schlüsselwörter bei ihrer Arbeit mit den Volksliedern zu sein: Im Stimmklang erkennt sie einen möglichen Charakter dieses Liedgutes,²⁰⁷ denn das gemeinsame Singen habe früher einen wichtigen Platz im Leben der Bevölkerung eingenommen: «Früher fing einer ein Lied an zu singen und die andern setzten spontan ein, mehrstimmig improvisierend. Das hatte soviel friedlich Verbindendes [...].»²⁰⁸ Im Volkslied sieht Curschellas deshalb das «Wissen des Volkes» gespeichert.²⁰⁹ Ebenso ist die Topografie oder Landschaft – in diesem Fall sind es die Alpen – wesentlicher Bestandteil der musikalischen Identität Romanischbündens, doch kann Curschellas diesen Einfluss nicht eindeutig festmachen: «Singen wir ein Abbild unserer Landschaft, ertonen wir die Topografie, aus der wir stammen?»²¹⁰ Die Gesangsstradition einer Gemeinschaft erachtet sie indes als massgeblich für deren musikalische Identität, aber Volksmusik ist auch Weltmusik, denn singend werde jede/r «zum Echo eines grösseren kulturellen Zusammenhanges».²¹¹ Das Liedgut Romanischbündens sieht Corin Curschellas deshalb als «Teil der Weltmusik, lokalisiert anhand der Sprache als dem Alpenbogen zugehörig».²¹² Diese Denk- und Arbeitsweise verweist nicht zuletzt auch auf ihre (musikalische) Biografie, in der sie weit weg von der Heimat andere Länder, Kulturen und Musiksprachen kennenlernte, dann aber wie eine «randulina» zurückkehrte, um ihre musikalischen Wurzeln zu erforschen und wachsen zu lassen.

In Romanischbündens wird Corin Curschellas regelmässig als «Grande Dame» bezeichnet. Sie hat jedoch aufgrund ihrer sprachlichen Biografie und ihrer musikalischen Arbeit einen speziellen Platz, denn innerhalb der bündnerromanischen Kultur besitzt die traditionelle Musik noch immer einen «exotischen Nimbus».²¹³ Hinzu kommt, dass Curschellas nicht wirklich als Einheimische wahrgenommen wird. Ihre Arbeit stösst aber durchaus auf Zustimmung und Respekt, denn tatsäch-

204 www.stubeteamsee.ch, [20. 7. 2016], www.moods.ch, [20. 7. 2016].

205 LQ, 27. 1. 2015.

206 Ebd.

207 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015. Das Hören dagegen ist prägend für die persönliche Musiksprache und die musikalische Identität eines jeden Künstlers: «Wir sind geprägt von dem, was wir hören! Das, was in uns klingt oder von aussen kommt und die ganze Melange, die uns zu dem macht, was wir sind.»

208 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

209 Vgl. Curschellas, Interview, 28. 1. 2016.

210 Curschellas, Interview, 19. 10. 2015.

211 La Triada, Medienmitteilung, 10. 8. 2015.

212 Curschellas, Interview, 28. 1. 2016.

213 Vigne, Zusammenstellung für *Babylonia* 1, 2015.

lich beweist Curschellas mit ihren musikalisch erstklassigen Volksliedprojekten, dass sie den Zeitgeist und die verstärkte Suche nach Identität – nach Wurzeln und «gefährdeten» Traditionen – erkannt hat: «Im Moment wo «man» sich bewusst wird, dass wir im Begriff sind, wertvolles tradiertes Gut zu verlieren, ist es nicht verloren. Wir packen es, grad bevor es um die Ecke verschwindet.»²¹⁴

2.2 *Chanzuns da chor contemporanas*: Zeitgenössische Chormusik

2.2.1 «Fanestras chi guardan i'l avegnir»: Peter Appenzeller

«Ich habe eine pädagogische Aufgabe in mir, ich habe Lieder geschrieben, deren Stil es noch nicht gibt»,²¹⁵ sagt der Musikpädagoge, Chorleiter und Komponist Peter Appenzeller (*1955) aus St. Moritz.²¹⁶ Diese Lieder, deren Stil es genauegenommen in Romanischbünden noch nicht gibt, sind eine treibende Kraft seiner jahrelangen Arbeit mit Menschen und Musik. Einen grossen Einfluss auf Appenzellers pädagogische Arbeit und seinen kompositorischen Personalstil hat die anthroposophische Musikpädagogik und Musikphilosophie nach Rudolf Steiner,²¹⁷ der Appenzeller sich verbunden fühlt.

In Graubünden ist die Anthroposophie in den Rudolf-Steiner-Schulen, in der Landwirtschaft, in der Kunst und in der Medizin durchaus präsent,²¹⁸ das Komponieren nach anthroposophischen Grundsätzen wurde indes vernachlässigt. Appenzeller sieht sich jedoch nicht als Komponist, der sich ausschliesslich der Kompositionsarbeit widmet: «Ich bin nicht der Komponist, der fürs Komponieren komponiert. Ich bin etwas zwischen einem populären und einem richtigen Komponisten.»²¹⁹ Obwohl Appenzeller die Bedeutung der anthroposophischen Musikphilosophie für seine Arbeit stets unterstreicht, weist er eine Charakterisierung seiner Musik als «anthroposophische Musik» bewusst zurück: «Es gibt keine anthroposophische Musik, nur gute oder schlechte Musik.»²²⁰

Peter Appenzeller will den Menschen ebenfalls zeigen, wie sie ihre Gewohnheiten durch das Singen ändern können: «Zusammen singen ist Kunst machen und bildet das gemeinschaftliche Leben für die Zukunft.»²²¹ Appenzeller ist deshalb auch als Chordirigent tätig. Schon während seiner Ausbildung am Churer Lehrerseminar (mit Musikunterricht bei Ernst Schwenker) übernimmt er von seinem

214 <https://einachtellorbeerblatt.wordpress.com>, [15. 7. 2016].

215 Appenzeller, in: *Artg musical*, 5. 12. 2010.

216 Appenzeller wächst in St. Moritz in einer Schweizerdeutsch sprechenden Familie auf, macht in Zuz die Matura und lernt von seiner Frau Constanza Könz Vallader.

217 «Steiner war der erste, der aufgezeigt hat, dass die Entwicklungsschritte der Kinder mit der Musikgeschichte parallel geht. Das versuche ich anzuwenden.» (Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015). Vgl. dazu Rudolf Steiners Vorträge zum «Wesen des musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen» (1906, 1920–1923). (www.anthromedia.net, [25. 8. 2016]).

218 Vgl. www.anthrobuenden.ch, [25. 8. 2016].

219 Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015.

220 Appenzeller, in: *Artg musical*, 5. 12. 2010.

221 Vgl. Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015 und LQ, 8. 1. 2013.

Lehrer Gion Antoni Derungs den Chor viril Alpina, für den er 1976 auch erste Lieder nach Texten von bekannten und weniger bekannten Dichtern (aus dem Kreis der Chormitglieder) schreibt. In Zürich studiert er Schulmusik II und Klavier (SMPV), Kirchenmusik (Kantorenschule, Jakob Kobelt) und Orchesterleitung (Olga Géczy), gründet und leitet ab 1979 die Kantorei Neumünster Zürich (bis 1988) und übernimmt ab 1982 den Engadiner Kammerchor St. Moritz (bis 1991). Neben dem Freien Chor Zürich und dem Männerchor Ligia Grischa (1999–2012) kümmert sich besonders Appenzellers Vokalensemble Cantaurora um die Uraufführung seiner Chorlieder.

Peter Appenzeller unterrichtet heute Musik an diversen Gymnasien, Rudolf-Steiner-Schulen und an der Akademie für anthroposophische Pädagogik und leitet die Schulmusikseminare der Freien Musikschulen Zürich und Basel. In der italienischen Schulbewegung unterstützt er den Aufbau des Musikunterrichts in den Steiner-Schulen mit Musikpädagogik-Kursen und Seminaren für Musiklehrer.²²² Die Musikerziehung der Kinder beschäftigt Appenzeller ganz besonders: «Die Bedeutung der Musikpädagogik ist gross, weil viele Kinder nicht mehr musizieren.» Mithilfe der anthroposophischen Musikpädagogik, die von Steiners Vorstellungen einer Korrelation von Welt-, Menschheits- und Musikgeschichte²²³ ausgeht, will Appenzeller darum besonders die «Erziehung des Ohrs» fördern.²²⁴

Die Pentatonik und die Kirchentonarten sind für diese Erziehung zentral: «Ich bin davon überzeugt, dass die Pentatonik und die Kirchentonarten mich von der Dur-Moll-Tonalität befreien und sehr geeignet sind für kleinere Kinder.» Eine wichtige Funktion nimmt dabei Guido von Arezzos «Ut queant laxis» ein: Hier werden gleichzeitig die Entwicklungsschritte des Kindes und der Melodie bis zur Sexte gezeigt und dabei auch noch die Stimme geschult. Die «Welt des Liedes im Volkston» – in Dur – will Peter Appenzeller aber nicht vernachlässigt wissen: ««Alli mini Entli, Josef, lieber Josef mein» oder «Es ist ein’ Ros entsprungen» sind voller Weisheit, haben einen Horizont auf der Quinte und die Inspiration auf der Sexte.» Das Verständnis für die Septime folgt schliesslich mit der Adoleszenz: «Dann singe ich mit ihnen [den Gospel] «Oh happy day» oder aus [dem Musical] «My fair lady» oder dann Volksmusik aus verschiedenen Ländern.»²²⁵

Für den Musikunterricht sowie für Kinder- und Jugendchöre komponiert Peter Appenzeller auch selbst Lieder (mit Klavierbegleitung): 2007 erschien das Kinderliederbuch «Muond surdorà» (Vergoldete Welt), 2010 sein Liederbuch «Liederspirale» für Unter- und Mittelstufe. «Die meisten Lieder eignen sich für eine fundamentale, heute dringend notwendige Schulung des Hörens und der altersgerechten Stimmbildung»,²²⁶ präzisiert der Verlag die Idee der «Liederspirale».

222 Vgl. www.scuolasteineriana.org und www.rudolfsteiner.it, [25. 8. 2016].

223 Vgl. Michael Kalwa: Zum Musikunterricht in Waldorfschulen, Witten/Ruhr 2004, (www.wittemannen.net, [23. 8. 2016]).

224 Appenzeller, in: *Artg musical*, 5. 12. 2010.

225 Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015.

226 www.futurumverlag.com, [19. 8. 2016].

Eine Buchrezension unterstrich besonders den Unterschied zu den herkömmlichen Lehrmitteln und lobte die pädagogisch fundierten Kompositionen: «Der Quintenstimmung für die Kleinen mit einer Vielfalt unterschiedlicher Lieder wird breiter Raum gegeben. Auch der Übergang in die Diatonik für die Größeren ist mit vielen kleinen Kompositionen gut gelungen.»²²⁷

Peter Appenzeller schreibt neben diesen Liedern für den Musikunterricht vorwiegend Kantaten, Oratorien und Chorlieder für kammermusikalische und grössere Besetzungen mit Orchester (oder Brassband). Besonders die Märchen der Gebrüder Grimm in Gedichten der Schweizer Dichterin Rose Aggeler²²⁸ inspirieren ihn.²²⁹ In Appenzellers Kinder-Kantaten singen die Kinder aber nicht die Strophen und dazwischen wird ein Text rezitiert, hier wird ihnen im Gegenteil ermöglicht, die Figuren aus den Märchen im Takt, im Rhythmus und in der Melodie zu «leben».²³⁰ Eine enge Wort-Ton-Verhältnis ist allerdings in allen Werken Appenzellers zu finden, es ist ein fester Bestandteil und Merkmal seines Personalstils: «Wenn es [im] Wald rauscht, dann rauscht es, basta»,²³¹ meint Appenzeller dazu. Die Anwendung neoklassizistischer Kontrapunktik, Linearität und Polyphonie zeigt ebenso den Einfluss der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung in Deutschland (nach 1920). Besonders zu deren Hauptvertreter Hugo Distler fühlt Appenzeller sich hingezogen: «Die melodische und rhythmische Freiheit von Distler ist grossartig – auch für die Musikpädagogik». Auch Claude Debussys impressionistische Tonsprache mit Pentatonik und Ganztonleitern sowie die geistlichen Vokalwerke der Schweizer Komponisten und Erneuerer der Kirchenmusik Adolf Brunner, Willy Burkhard und Paul Müller-Zürich sind kompositorisch und musikpädagogisch von Bedeutung. Darüber hinaus interessiert sich Appenzeller, wie schon erwähnt, besonders für Guido von Arezzo und die Anfänge der Polyphonie.²³²

«Eu sa d'üna staila»

2007 publiziert Peter Appenzeller zusammen mit dem Lehrer Alfons Clalüna²³³ aus dem Engadin das Liederbuch für gemischten Chor «Eu sa d'üna staila» (Ich weiss von einem Stern)²³⁴ mit 53 Liedern aus mehr als 20 Jahren Kompositionsarbeit (1985–2007) für verschiedene Besetzungen (Frauen-/Männerchor, gem.

227 Bernhard Mrohs, 2010 (www.erziehungskunst.de, [23. 8. 2016]).

228 Die Germanistin und Romanistin Rose Aggeler-Dessecker ist Vorstandsmitglied und Lehrerin an der Steiner-Schule St. Gallen und an der interstaatlichen Maturitätsschule für Erwachsene. Sie doziert auch regelmässig an der Freien Hochschule für anthroposophische Pädagogik in Mannheim und an der Helicon Academie in Den Haag. (www.steinerschule-stgallen.ch, [25. 8. 2016]).

229 Kantaten für Kinder nach Texten von R. Aggeler: «Hans im Glück», «Schneeweisschen und Rosenrot», «Frau Holle».

230 Vgl. Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015.

231 Ebd.

232 Ebd.

233 2002 erschien sein erster Gedichtband: «Il tschêl sur mai» (Der Himmel über mir).

234 Appenzeller, Eu sa d'üna staila, 2007. «Eu sa d'üna staila» ist die Übersetzung des Kindergedichtes von Josef Guggenmos: «Ich weiss einen Stern».



48. Der Chor Cantaurora mit dem Dirigenten und Komponisten Peter Appenzeller.

Chor) nach Gedichten von Clalüna. Clalüna könne in kurzen Worten eine ganze Atmosphäre beschreiben und zu seinen Gedichten habe er ohne Mühe komponieren können, sagt Appenzeller: «Er schreibt sehr frei, ohne Reime, und das gibt mir auch Freiheit.»²³⁵ Der Titel des Buches verweist dabei sowohl auf die Bedeutung, welche die Sterne für Appenzeller besitzen, als auch auf eines seiner ersten Lieder mit bündnerromanischem Text:

«Wir wollten einen Titel mit den Sternen haben. «Eu sa d'üna staila» liegt mir am Herzen, das ist ein sehr frühes Lied von mir [1984/85] und war auch wie ein Eintritt in die *chanzun rumantscha*. Das war ein froher Moment und der Stern hat mir etwas erzählt. Sterne bedeuten mir sehr viel, das ist meine Heimat. «Eu sa d'üna staila» bedeutet, dass ich irgendwo eine Heimat habe, einen Sternfaden, der mich immer begleitet.»²³⁶

Appenzeller und Clalüna widmen ihr Liederbuch zunächst den Engadiner Chören, dann aber auch allen «Singenden» und Freunden des *chant rumantsch*. Damit wollen die Herausgeber sowohl einen «Weg zur neueren Chormusik» zeigen als auch den *chant rumantsch* fördern und erhalten. Appenzeller betont insbesondere den Wunsch nach einer Erweiterung des traditionellen (Chor-)

²³⁵ Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015.

²³⁶ Ebd.

Klangs²³⁷ mit «zukunftsweisenden [harmonischen] Wendungen» und mit einem klaren und transparenten («durchlichteten») Chorklang, der durch Gehörbildung und ein «bewusst[es] Hören lernen» neuerer Harmonien erreicht werden soll.²³⁸ «Es gibt Fenster, die in die Zukunft zeigen [fanestras chi guardan i' l'avegnir], Harmonien, die dich in einen neuen Bereich bringen und dann musst du anders zuhören, das verstehe ich als «neu.»²³⁹

Eingeteilt ist das Liederbuch – gemäss der traditionellen Einteilung von Chorliederbüchern, aber mit geringfügigen Abweichungen – nach den Themen: «Vals e muntognas» (Täler und Berge), «Misteris» (Geheimnisse), «Vita» (Leben), «On per on» (Jahr für Jahr) und «Daman e saira» (Morgen und Abend). Diese Kategorien fassen jeweils zwischen 8 und 15 Lieder nach ihrem Textinhalt zusammen. «In den Liederthemen müssen wir immer wieder die Natur beschreiben, die eigentlich die Seele des Menschen spiegelt»,²⁴⁰ sagt Peter Appenzeller. Ungewöhnlich (für ein Liederbuch aus Romanischbünden), aber kennzeichnend für Appenzellers anthroposophische Musikphilosophie ist das Thema «misteris»: «Geheimnis heisst: In diesem Text hat es eine Atmosphäre, die du nicht vollständig ergründen kannst. Du kommst mit dem Wort, dem Gedicht, der Melodie und Harmonie sehr nahe, aber du weisst nicht wirklich, was du tust und lässt dich einfach tragen von dieser Atmosphäre.»²⁴¹ In diesem Bereich finden sich deshalb vorwiegend Lieder über die Sterne, darunter auch das Titellied «Eu sa d'üna staila».²⁴²

Dieses durchkomponierte Strophenlied «Eu sa d'üna staila» ist in einem schlichten und homophonen, dreistimmigen Satz gehalten. Der 3/4-Takt, die Tempoangabe *allegro* (Allegro) sowie das einleitende Motiv im Sopran – eine punktierte Akkordbrechung – weisen auf den fröhlichen Charakter des Liedes hin. Einblick in ein enges Wort-Ton-Verhältnis geben dabei der verminderte Akkord auf die Worte «immensa vastezza» (unermessliche Weite) und die Imitation der singenden Vögel mit einer Koloratur. In der dritten (wiederholten) Strophe wird schliesslich das Bild des persönlichen Sterns über jedem Menschen sichtbar und hörbar: Die Altstimme löst sich hier von ihrer engen (Terz-)Beziehung zur Sopranstimme und legt mit der Bassstimme, die von Beginn an das Erdgebundene des Menschen darstellt, die Grundlage für die bewegt bleibende Sopranstimme. Diese Verknüpfung von Himmel (Stern) und Erde ruft den Finalsatz von Beethovens neunter Sinfonie mit den Hochtönen «über'm Sternenzelt» vor der Fuge in Erinnerung. Für Appenzeller ist die Verankerung in der Kunstmusik nicht zuletzt ein wesentliches Merkmal seines Personalstils: «Wenn du die Chorpolyphonie

237 Appenzeller meint hier den romantischen Dur-Akkord-Klang, die Durtonleitern und die Terz- und Sextintervalle (mit der Kadenz). (Vgl. Appenzeller, Interview, 18. 7. 2012).

238 Vgl. Appenzeller, *Eu sa d'üna staila*, 2007, S. 6.

239 Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015.

240 Ebd.

241 Ebd.

242 P. Appenzeller: «Eu sa d'üna staila», in: Ders: *Eu sa d'üna staila*, 2007, S. 51–56 und Ediziu Chanzuns chor maschadà, 1995. Weitere Lieder zu diesem Thema sind: «Il misteri», «Stailas», «Il tschèl sur mai», «Eu sa d'üna staila», «Sur minch' uman», «Suot la staila», «Muond in silenzi».

lebst, wenn du aus der Klassik kommst, nicht nur aus dem Lied im Volkston, [...] dann beginnst du, dich anders auszudrücken, anders zu schreiben.»²⁴³

Dass Appenzeller aber auch Melodien und Sätze im Volkston oder «im Stil der Guardia Grischuna»²⁴⁴ schreiben kann, zeigt das einfache Strophenlied «Üna chanzun per tai» (Ein Lied für dich)²⁴⁵ im typisierten Männerchorliedsatz der Romantik, das er für den Männerchor Ligia Grischa im Rahmen ihres 150-Jahr-Jubiläums komponierte. Doch auch hier ist die Handschrift des Komponisten deutlich sichtbar: «Auf der zweiten Seite kommt der Cluster, und daran habe ich grosse Freude.»²⁴⁶ Auf die Frage «Che melodia rara per tai hoz intunar?» (Welche seltene Melodie [soll ich] heute für dich singen?) antwortet ein Cluster auf dem Vokal «a» von unten herauf und nach der wiederholten Frage von oben herab, um schliesslich in der herkömmlichen Kadenz zu enden. «Das ist auch ein ätherisches Gesetz: Wenn du eine Bewegung nach vorne machst, kommt sie wieder zurück.»²⁴⁷ Gerade die Anwendung eines Clusters zeigt, dass Peter Appenzeller tatsächlich «neue Wege»²⁴⁸ im traditionellen, in der Musikkultur Romanischbündens verankerten Chorliedsatz geht.

Ein weiteres Lied, das «eine andere Welt»²⁴⁹ sucht, ist «Trais Fluors»²⁵⁰ (Drei Blumen) für gemischten Chor. Hier verbindet sich ein ausgeprägtes Wort-Ton-Verhältnis mit modalen und pentatonischen Wendungen, während die Motive zwischen den Stimmen alternieren. Appenzeller präzisiert: «Die Melodie ist nicht immer im Sopran, sie wird von einer Stimme der anderen Stimme übergeben. Das ist immer ein Fortgang, ein neues Schwerpunktsetzen, das dann ein anderes Verständnis von Chorgesang gibt.»²⁵¹ Das durchkomponierte Lied beginnt entsprechend den Worten «drei Blumen» mit zwei Dreiklängen, imitiert dann die «Nadeln» mit akzentuierten Akkorden und schliesst mit dem Bild des «blauen Schleiers am Horizont», einer bogenförmigen Bewegung in den Frauenstimmen. Dann werden die «Schläge in Granit» mit rhythmischen Clustern und Quintintervallen imitiert, bevor die Anfangsmotive der Blumen wiederkehren, nun jedoch als «Stickerei auf grünem Kissen» mit alterierten Tönen. *Unisono* endet schliesslich das Lied mit dem Granit-Motiv auf dem Grundton.

Zu den Merkmalen von Peter Appenzellers Personalstil gehören auch die Wiederholungen (von kürzeren und längeren Abschnitten). «Die Wiederholung bringt Abwechslung, nicht einfach Verlängerung!»²⁵² Verändert erscheinen dann

243 Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015.

244 Ebd. Siehe zum Liederbuch «Guardia Grischuna» (1948) Kapitel II 2.3.1.

245 In: Appenzeller, *Eu sa d'üna staila*, 2007, S. 83 f.

246 Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015.

247 Ebd.

248 Appenzeller, *Eu sa d'üna staila*, 2007, S. 5.

249 Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015.

250 in: Appenzeller, *Eu sa d'üna staila*, 2007, S. 25–27.

251 Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015.

252 Ebd.

auch die tonalen Dur-/Moll-Akkorde, die Appenzeller stets in pädagogischer Absicht zwischen die atonalen Wendungen schiebt.

«Wir haben immer noch den Dur- und Moll-Akkord, der zählt. Dort ist die Heimat und alle fühlen sich wohl. Wenn man aber nur wenig daran ändert, wundern sich alle. Nur langsam, Schritt für Schritt, kannst du eine andere Welt suchen, und dann kehrst du wieder zum Dur zurück. Das ist eine pädagogische Arbeit.»²⁵³

Appenzellers Arbeit im Bereich des Chorgesangs und der Chorliteratur ist für die Musikkultur Romanischbündens eine «Bereicherung»:²⁵⁴ Seit der Herausgabe des Liederbuches und den Konzerten mit Appenzellers Vokalensemble Cantaurora sprechen die Konzert- und Buchkritiken von einem «grossen Gewinn für den *chant rumantsch*»²⁵⁵ und von «neuen Impulsen für die Schulen und die Chöre». ²⁵⁶ Über Cantaurora schreibt die *Quotidiana*: «Der Gesang des Ensembles hat eine Leichtigkeit mit irdischen Wurzeln und eine überraschende Diktion, die das Publikum mit offenem Mund zurücklässt, vorausgesetzt es hat offene Ohren.»²⁵⁷ Appenzeller glaubt deshalb auch, dass die Uraufführung seiner Lieder mit Cantaurora eine gute Werbung für seinen neuen Chorklang sei.²⁵⁸ Gleichwohl werde sein Liederbuch nicht überall freudig empfangen: «Dieses Buch wird sehr selten benutzt, weil viele einfach Angst haben, etwas zu wagen.»²⁵⁹

Dass Cantaurora vornehmlich dank Peter Appenzellers spezifischer Chorarbeit ein geeigneter Interpret seiner Lieder ist und nicht alle Chöre Romanischbündens fähig oder gewillt sind, seine Werke aufzuführen, leuchtet Appenzeller durchaus ein: «Die Chöre sagen immer: Das ist ein Lied vom Appenzeller. Sie müssen lachen, aber singen es trotzdem.»²⁶⁰ Appenzeller erhält dennoch immer wieder Zuspruch und wird von Dirigenten und Chören aufgefordert, weitere Lieder in diesem Stil zu komponieren, was er als «mutig»²⁶¹ erachtet. Für die Singwochen, die Appenzeller seit Jahren im Engadin und in der Val Müstair durchführt, bearbeitet er gern auch bekannte Volkslieder und schreibt volkstümliche Chorlieder. Sehr beliebt ist sein Lied «Il clucher da Sta. Maria» (Der Glockenturm von Sta. Maria): «Das ist ein sehr einfaches Lied, hier fühlt man sich wohl. Es ist volkstümlich, homophon und für drei Chöre: Männerchor, Frauenchor und gemischten Chor. Und im Hintergrund klingen immer die Glocken mit.»²⁶² Dieser Glockenklang ist, wie der Fluss, ein oft anzutreffendes Motiv und Grundlage für viele von Appenzellers Kompositionen. Im Kanon «Il flüm»

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ LQ, 23. I. 2009 und LQ, 13. II. 2007.

²⁵⁵ RTR, 21. II. 2007, LQ, 23. I. 2009 und LQ, 13. II. 2007.

²⁵⁶ LQ, 13. II. 2007.

²⁵⁷ LQ, 28. I. 2009.

²⁵⁸ Vgl. Artg musical, RTR, 5. 12. 2010.

²⁵⁹ Appenzeller, Interview, 9. II. 2015.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd.

(Der Fluss)²⁶³ veranschaulicht die fließende Bewegung der modalen Melodie im 6/8-Takt über einem pentatonischen Ostinato-Bass wirkungsvoll die Vorstellung eines Lebensflusses, der schliesslich in einem Meer und in der Harmonie mündet.

Peter Appenzellers Chormusik ist von einem steten Alternieren zwischen neuen und traditionellen Formen, zwischen musikalisch-pädagogischen und persönlich-kompositorischen Interessen geprägt. Sich aufs Wesentliche zu beschränken und möglichst einfach (volkstümlich) zu schreiben, dabei aber den persönlichen Stil beizubehalten, ist für Appenzeller über die Jahre seiner Kompositionsarbeit zum Credo geworden: «Ich bin mutiger geworden, ich versuche heute es einfacher zu machen, mit weniger Worten dasselbe zu sagen. Aber der Stil bleibt gleich: Innerhalb des Volkstons findest du irgendwo etwas Neues.»²⁶⁴

2.2.2 «La canzun populara influenzescha tut»: Flavio Bundi

Flavio Bundi (*1987) aus Ilanz vereint in seiner Person und in seiner Musik Momente, die besonders in der Surselva Aufmerksamkeit erregen: Ein junger, einheimischer Mann, der einen Chor aus jugendlichen Singbegeisterten gründet, schreibt volksliedhaft-sängliche Chorlieder zu Gedichten populärer Dichter aus der Surselva, wendet sich aber auch der Religion und der katholischen Kirchenmusik zu und gibt seit 2012 regelmässig Konzerte. Darüber hinaus engagiert er sich in der Chorszene der Surselva als Dirigent des traditionsreichen Chormischesdau Suraua (Val Lumnezia) und im Vorstand des Kantonalgesangverbands. Die *Quotidiana* bezeichnet ihn als «Propheten im eigenen Land».²⁶⁵ Über diese Aufmerksamkeit meint Bundi: «Die Bündnerromanen haben Freude, dass ein <Junger> neue bündnerromanische Musik schreibt.»²⁶⁶

Schon während der Gymnasialzeit im Kloster Disentis beginnt Flavio Bundi unter dem Einfluss der klösterlichen Musikpraxis erste Kompositionen zu schreiben; später darf er seine ersten weltlichen Chorlieder im Bündner Jugendchor «ausprobieren». «Ich bin von den Chören beeinflusst, in denen ich gesungen habe»,²⁶⁷ erklärt Bundi. Besonders die sakrale Musik wird dank der Erfahrung mit dem Chor des Gymnasiums in Disentis/Mustér zu seiner musikalischen Heimat.²⁶⁸ Bundi studiert – nach vier Jahren bei der päpstlichen Garde – jedoch nicht Komposition, Dirigieren oder Schulmusik, sondern Germanistik, Medien- und Kommunikationswissenschaften in Bern. «Ich dachte mir, wenn ich Musik studiere, muss ich Musik machen. Jetzt, mit meinem Germanistikstudium, bin ich frei zu tun, was ich will und wann ich es will. Das ist ein grosser Vorteil», so Bundi. Seine ganze Freizeit widme er dennoch dem Komponieren.²⁶⁹

263 Appenzeller, *Eu sa d'üna staila* 2007, S. 19.

264 Appenzeller, Interview, 9. 11. 2015.

265 LQ, 18. 7. 2016.

266 Bundi, Interview, 2. 6. 2015.

267 F. Bundi, in: «Gia da pitschen», RTR, 15. 11. 2015, [12. 8. 2016].

268 LQ, 18. 7. 2016.

269 F. Bundi, in: «Gia da pitschen», RTR, 15. 11. 2015, [12. 8. 2016].

2012 gründet Bundi mit SängerInnen aus ganz Graubünden für sein Weihnachtsprogramm «Cant da nadal»²⁷⁰ den gemischten Chor/das Vokalensemble kontra.cant.²⁷¹ Als Projektchor entspricht kontra.cant der aktuellen Praxis, Chöre nicht mehr als Vereine mit wöchentlichen Proben zu führen, sondern gezielt für ein Konzertprojekt aufzustellen und die Proben auf wenige Wochen oder Wochenenden zu konzentrieren. In seinen Konzerten präsentiert kontra.cant vorwiegend Bundis Liedkompositionen vor einem thematischen Hintergrund: «Nicht nur Lieder singen, sondern sie in einen thematischen Kontext stellen, damit das Konzertpublikum es intensiver rezipieren kann und einen tieferen Eindruck nach Hause nimmt.»²⁷²

Flavio Bundi schreibt vorwiegend Chorlieder auf der Grundlage einheimischer Literatur, und die Auswahl der Gedichte für seine Liederzyklen zeugt von der tiefen Verbundenheit des Komponisten mit der Religion und der Heimat wie von seinem Bestreben, die bündnerromanische Kultur und Sprache zu pflegen. «Mich interessierten die alten Texte mit ihren typischen Themen: Heimat, Heimweh, Natur, etc. Diesen Texten ein neues Kleid zu geben ist sehr interessant.»²⁷³ Die surselvische Sprache und Sprachmelodie spielen deshalb eine grosse Rolle im Kompositionsprozess, sie dienen als «schönes Fundament» für die Komposition. Und nicht zuletzt hätten, so Bundi, auch die SängerInnen von kontra.cant eine Vorliebe für *chanzuns rumantschas*.²⁷⁴

Flavio Bundis Kompositionen sind von der Form und Tonsprache der *chanzun populara*, also vom volkstümlichen Chorlied und insbesondere vom Volkslied Romanischbündens, massgeblich geprägt: Melodie und Harmonik seiner (variierten) Strophenlieder sind eingängig und schlicht, ohne grössere Modulationen oder Alterationen, die begleitenden Stimmen homophon stützend, die musikalische Gestaltung vom sprachlichen Rhythmus bestimmt. «Die *chanzun populara* beeinflusst alles [la canzun populara influenzescha tut], sie ist die Grundlage für die *musica romontscha*», sagt Bundi. Ein wesentliches Merkmal seiner Tonsprache sind ebenso die zusätzlich eingeschobenen (meist unaufgelösten) Vorhaltsbildungen auf betonten Zählzeiten, die teilweise auch in Form von kleineren Clustern und Klangflächen erscheinen. Der musikalische Einfluss von zeitgenössischen Komponisten neoromantischer Chormusik wie Eric Whitacre,²⁷⁵ Ola Gjeilo²⁷⁶ oder

270 <https://kontracant.wordpress.com>, [17. 8. 2016].

271 «Wenn Stimmen auf Töne treffen – kontra.cant» (Ebd., [11. 8. 2016]).

272 F. Bundi, in: Artg musical, 5. 4. 2015, [12. 8. 2016].

273 Bundi, Interview, 2. 6. 2015.

274 Vgl. ebd.

275 Der US-amerikanische Komponist und Dirigent Eric Whitacre (*1970) schreibt Chor- und Blasmusik sowie elektronische Musik. Er ist besonders durch seine virtuellen Chöre (seit 2010), die aus Videos von Internetnutzern aus der ganzen Welt bestehen, bekannt geworden. Sein professionelles Ensemble Eric Whitacre Singers gehört zu den besten Ensembles weltweit. (www.classicfm.com, [17. 8. 2016]).

276 Ola Gjeilo (*1978) ist ein norwegischer Komponist und Pianist, der sich besonders der Chormusik, Blasmusik und Klaviermusik widmet. Er arbeitet hauptsächlich mit dem CWU Chamber Choir (Central University Washington). (www.olagjeilo.com, [17. 8. 2016]).



49. Der Chor kontra.cant mit dem Dirigenten und Komponisten Flavio Bundi.

Javier Busto²⁷⁷ ist hier hörbar. Die Lieder religiösen Charakters erhalten ihrerseits durch den Gebrauch reiner Intervalle, Parallelverschiebungen und Klauseln auch ein mittelalterliches Kolorit; mit regelmässigen Taktwechseln nach jedem Takt vermeidet Bundi darüber hinaus ein definiertes Metrum und Betonungsmuster.

Das erste, grössere Chorprojekt von Flavio Bundi und kontra.cant mit dem Titel «In onn cun Alfons Tuor» (Ein Jahr mit Alfons Tuor) widmete sich 2013 dem berühmten «Dichter des Leidens, des Heimwehs und der Resignation»²⁷⁸ aus der Surselva. Hierfür schuf Bundi einen Zyklus von 12 Chorliedern nach Gedichten von Tuor, die bis auf die Heimatgedichte «La patria» (Die Heimat), «Il Sursilvan egl jester» (Der Sursilvaner in der Fremde) und «Alla Lumnezia» (Der Lumnezia) einen religiösen Charakter aufweisen. Die weltlichen Gedichte reihen sich dagegen in die Tradition der Emigrantensliteratur ein, in der die Heimat stilisiert, überhöht und glorifiziert wird: Der «liber pur» (freie Bauer) findet in der schönsten Bergnatur sein Glück, und der Auswanderer lässt diese (imaginierte) Glückseligkeit und «sein Volk» hinter sich, um sein Auskommen im Ausland zu finden.

²⁷⁷ Der spanische Komponist Javier Busto (*1949) schreibt geistliche und weltliche Werke für Chor mit lateinischen, spanischen und baskischen Texten.

²⁷⁸ LIR «Alfons Tuor». Tuors Gedichte wurden oft vertont, u. a. «Allas steilas» (Tumasch Dolf, Duri Sialm), «Egl jester» (Tumasch Dolf, Giusep Maissen), «Agl emigrant» (Tumasch Dolf, G. A. Derungs), «A Tgalaveina» (G. Schmid von Grüneck, Hans Erni). Siehe dazu auch Kapitel III 2.3.2.

Die drei Hauptteile des Zyklus mit jeweils vier Liedern nennt Bundi «Sic-citas, Lautitia, Calamitas» (Dürre, Pracht, Verfall), wobei der Schwerpunkt auf dem Mittelteil «Lautitia» mit den Maria-Verehrungen liegt – das «Ave Maria» besitzt deshalb einen gewissen «Referenzcharakter».²⁷⁹ Als Einleitung zu diesem Mittelteil dienen die weltlichen Lieder im Volkston, im «Idiom der traditionellen rätoromanischen Chorsätze».²⁸⁰ Abschliessend widmen sich die letzten vier Lieder dem Tod und der Hoffnung auf Erlösung, wobei hier das allerletzte Lied «Allas steilas» (An die Sterne) mit seiner Frage an die Sterne nach dem Sinn eines kurzen, leidvollen Lebens den Höhepunkt darstellt.

Diese düster-hoffnungsvolle Stimmung zeichnet Bundi mit jener erwähnten Mischung aus mittelalterlich-modalen Wendungen und neoromantischen Klangflächen, wobei die Melodie (im Sopran) volkstümlich schlicht bleibt und der Sprachmelodie folgt. Der – eigentlich asymmetrische – Dialog zwischen dem Leidenden und den Sternen spiegelt sich in einem Dialog zwischen den Männer- und den Frauenstimmen zum jeweiligen Beginn der Strophen. Hier werden in einem achttaktigen Melodiethema die Fragen und Bitten an die Sterne präsentiert und wiederholt. Schliesslich hebt eine (solistisch gesungene) Melodievariation in der dritten Strophe noch hervor, dass das lyrische Ich beim Betrachten der Sterne den Sinn des Lebens zu verstehen vermag: «Sai(el) jeu pertgei ch'ins viva mo in mument.»

«Wenn sich Alfons Tuors schweres Tuberkuloseleiden unter anderem in diesem Gedicht niederschlug, dann hat Flavio Bundi zweifellos einen jener Zaubertöne gefunden, die das auszudrücken imstande sind»,²⁸¹ rezensierte das *Bündner Tagblatt* die Aufführung im September 2013. Die *Quotidiana* ihrerseits hoffte auf eine Fortsetzung solcher Projekte mit den starken und sicheren Stimmen des Chores und auf eine weitere Befruchtung des Gesanges und der Musik in der Heimat.²⁸²

Tatsächlich folgte im Herbst 2014 das nächste Projekt mit dem Titel «Was ist der Mensch» nach dem gleichnamigen Gedicht von Arnold Spescha («Tgei ei il carstgaun»). Bundi schrieb hierfür (wiederum) 12 Lieder und integrierte zusätzlich Werke von Ola Gjeilo. Weitere Mitwirkende waren Alexandra Günther (Violine), Niklaus von Arb (Violoncello) und Clau Maissen (Saxophon), eine Formation, die zusammen mit Flavio Bundi am Piano seither die Konzerte begleitet. «Die Instrumente Cello und Violine gefallen mir und ihr Klang geht direkt zu Herzen»,²⁸³ so Bundi. «Die beeindruckende Aufführung und die begeisterte Zustimmung des Publikums in Bundis Heimat Ilanz zeigt aber auch, dass für einmal der Prophet im eigenen Land gebührend gewürdigt werden kann»,²⁸⁴ hiess

279 BT, 24. 9. 2013.

280 Ebd.

281 BT, 24. 9. 2013.

282 Vgl. LQ, 23. 9. 2013.

283 F. Bundi, in: Artg musical, 29. 11. 2015, [12. 8. 2016].

284 Ruinaulta, 7. 11. 2014.

es in der Lokalzeitung *Ruinaulta* nach dem Konzert im Heimatort Bundis. Auch sein Talent und seine kompositorische Entwicklung hin zu klareren Konturen, stärker ausgeprägter Rhythmik sowie zur quasidurchkomponierten Form der religiösen Lieder wurden in den Medien gelobt. Darüber hinaus wies man auf den Fortschritt des Chores in Bezug auf Intonation, rhythmische Präzision und klangliche Balance hin.²⁸⁵

Seine erste Messe, die «Josefsmesse», komponierte Bundi im 2015: «Mein Grossvater heisst Josef», erklärt er, «und deshalb war es klar, wie die Messe heissen sollte.» Die offiziellen Teile dieser kleinen, «einfachen»²⁸⁶ Messe (ohne Credo) sind in lateinischer Sprache gehalten, dazwischen fügen sich Lieder zu bündnerromanischsprachigen Texten gewissermassen als Kontrapunkt ein. Auch hier zeigt sich Bundis Tonsprache von verschiedenen Stilen und Formen geprägt, unter anderem auch von der Gregorianik; aber stets werden diese in seinen eigenen, «heutigen» Stil integriert. Die «Josefsmesse» wurde im selben Jahr noch in ihrer Gesamtlänge von RTR im Programm *Artg musical* ausgestrahlt. Bundi erhielt hier zudem die Möglichkeit, über ihre Entstehung zu sprechen, was ihn auch über die Grenzen der Surselva bekannt machte.

Im Oktober 2016 gewann Flavio Bundi am internationalen Kompositionswettbewerb für Chor- und Kinderlieder des Alpenchorfestivals Brig den ersten Preis für eine Komposition in der Kategorie «Lieder im Volkston, Neubearbeitungen von Volksliedern» und den zweiten Preis im Bereich «Neue Jodellieder».²⁸⁷ Allein im Jahr 2016 hatte Bundi – wohlgemerkt neben seiner hauptberuflichen Arbeit als Leiter von «Easyvote»²⁸⁸ – 13 Lieder für das Musiktheater des Kinderchores Chor d'affons Surselva «Digl affon che viva sin ina plonta» (Vom Kind, das auf einem Baum lebte), mehrere Lieder für diverse Chöre (u. a. Ensemble Cantus Firmus Surselva) sowie 16 Lieder für sein Konzertprojekt mit *contra cant* «Las stagiuns» (Die Jahreszeiten)²⁸⁹ komponiert. Die Aufführung von «Las stagiuns» stiess beim Publikum wie in den Bündner Medien auf positive Resonanz: Die *Quotidiana* strich besonders den sphärisch-feinen Klang der Kompositionen heraus,²⁹⁰ während die *Südostschweiz* auf Bundis «gutes Gespür für Melodien» hinwies.²⁹¹

285 Vgl. BT, 4. 11. 2014.

286 F. Bundi, in: *Artg musical*, 29. 11. 2015, [12. 8. 2016].

287 Vgl. BT, 3. 10. 2016.

288 Das Projekt des Dachverbandes Schweizer Jugendparlamente «Easyvote» unterstützt mit diversen Aktionen junge Stimmberechtigte bei kantonalen und nationalen Abstimmungen beziehungsweise Wahlen. «easyvote ist ein schweizweit anerkannter neutraler und transparenter Akteur bei der Förderung der politischen Partizipation von jungen Erwachsenen.» (www.easyvote.ch, [17. 8. 2016]).

289 Nach Texten von Riget Bertogg, Victor Durschei, Flurin Darms, Donat Cadruvi und Arnold Spescha.

290 Vgl. LQ, 3. 11. 2016.

291 Allerdings deutete Sebastian Kirsch in der SO auch an, dass es Bundi nicht überall gelungen sei, «Melodie, Harmonie, Rhythmik und Dynamik auf den Punkt zu bringen – und auch einen guten Schluss zu finden.» (SO, 31. 10. 2016).

Im November 2016 organisierte Flavio Bundi darüber hinaus eine «Lange Nacht der Chöre», bei der die Chöre aus der Surselva Chor viril Laax, *kontracant*, Ensemble Cantus Firmus Surselva und Chor d'affons Sumvitg gemeinsam in einer Gesangsfest-Atmosphäre konzertierten und dabei sowohl traditionelle *chanzuns rumantschas* als auch poppige Kindermelodien und Bundis neoromantische Chorlieder präsentierten.²⁹² Wie der Musiker und Dirigent Clau Scherrer betrachtet Bundi Romanischbünden und seine Musikkultur nicht als Hindernis für eine «Karriere» – vielmehr sieht er hier eine Möglichkeit, sich in einem geschützten Rahmen und wohlwollenden Umfeld musikalisch zu betätigen: «Man ist nicht eingeeengt, im Gegenteil, hier oben ist man durch die Natur, die gute Luft und die Idylle so frei. Hier oben habe ich eine grosse Freiheit, um meine Musik zu machen»,²⁹³ so Bundi.

Exkurs: *Noss chors* heute

Zum 160-jährigen Bestehen des Bündner Kantonalgesangverbands erschien 2012 bei RTR die sechste Ausgabe der Serie «Top Chors»²⁹⁴ mit Aufnahmen aus fünf Gesangsfesten zwischen 1980 und 2006, die sowohl von der 40 Jahre dauernden, lückenlosen Dokumentierung der Chorkultur durch RTR, als auch von deren Lebendigkeit zeugen sollten. Viele grosse, traditionelle (Tal-)Chöre wie die Männerchöre Ligia Grischa und Val Lumnezia oder der Rudè da chant Engiadina wurden hier berücksichtigt, daneben aber auch kleinere Dorf- und Kirchenchöre aus Trun, La Punt-Chamuesch oder Tschlin sowie Projektchöre und Ensembles wie der Cantus Firmus Surselva. Und die Aufnahmen reichten von älteren und neueren *chanzuns rumantschas* bis zu Werken der klassisch-romantischen Literatur in verschiedenen Sprachen.

Trotz ihrer unbestreitbaren Bedeutung für die kulturelle Identität Romanischbündens steht es heute aber nicht zum Besten mit *noss chors*: Während der BKGV intensiv Jugendförderung²⁹⁵ betreibt und eine hohe Beteiligung an den Kantonalgesangfesten verzeichnen kann, beklagt man gleichzeitig den Niedergang des Chorgesangs, der von der sozialen Abwanderung aus den peripheren Tälern vorangetrieben wird und bedauert das Desinteresse der Jugend an der institutionalisierten Gesangskultur.²⁹⁶ Gerade dem traditionellen Chorwesen fehlt es allerdings oft an Flexibilität und Innovationsfreude und bis vor wenigen Jahren herrschten zwischen den Dorf-, Kirchen- und Talchören sowie den Blasmusiken auch Konkurrenz und Neid. Diese Chöre und Musiken waren über die Jahre zu einer politischen und sozialen Kraft der Dörfer geworden und sie waren nicht bereit, ihre Ordnung und ihren festgelegten Turnus zu ändern.²⁹⁷ Seit längerem

292 www.kontracant.ch, [12. 8. 2016] und LQ, 30. 11. 2016.

293 LQ, 18. 7. 2016.

294 «Top Chors», vol. 6, 2012.

295 Vgl. Hassler, *Der BKGV*, 2002, S. 90 f.

296 Vgl. *Accents* 3/2, RTR, Juli 2012, S. 9.

297 Vgl. Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

fordern die Exponenten der Chorkultur gleichwohl eine Wiederbelebung des gemeinschaftlichen, generationsübergreifenden Singens, eine Chorbewegung ähnlich derjenigen der 1970/80er-Jahre.

Vielmehr als einen nachhaltigen Fortbestand zeigt *Top Chors 6* also den stetigen Niedergang der traditionellen Chorkultur und offenbart gleichzeitig einen radikalen Wandel: Anstelle der verschwindenden Dorfchöre und der noch ausharrenden Talchöre treten heute neue Projekt- und Jugendchöre mit flexibleren Strukturen (wie das Ensemble Cantus Firmus Surselva, kontra.cant, Incantanti oder der Bündner Jugendchor).²⁹⁸ «Die Zeiten, wo ein Fünftel der erwachsenen Personen eines Dorfes in einem kulturellen Verein mitmachte, sind vorbei», meint dazu Ignaz Cathomen, Chronist und langjähriges Mitglied des Männerchores Ligia Grischa.²⁹⁹ Daran trage aber die heutige (einseitige) Ausbildung der Primarlehrer, die das Musische mehr und mehr vernachlässige und so auch den Gesangs- und Musikunterricht in den Primarschulen unmittelbar beeinflusse, keine unwesentliche Schuld, erläutert Luzius Hassler. «Wenn sie aber in der Schule nicht mehr singen, dann gehen sie auch später nicht mehr in einen Chor.»³⁰⁰ Dieses nachlassende Interesse der Kinder und Jugendlichen am Chorgesang, die abhandengekommene Fähigkeit, sich durch Singen auszudrücken, ist neben den fehlenden (Laien-)Dirigenten demnach ein Hauptgrund für «das Sterben der Dorfchöre».³⁰¹ Neben dem zunehmenden Mitgliederschwund beklagen die (professionellen) Chordirigenten aber auch den fehlenden Komponistennachwuchs: «Wir machen uns Sorgen um unsere Komponisten», sagt Clau Scherrer, «die meisten sind schon über 70 Jahre alt und die junge Generation schreibt keine Lieder.»³⁰²

Auf Nachwuchs hoffen dürfen währenddessen die Bündner (-romanischen) Chöre in Chur und im Unterland, die sich mehrheitlich dem mehrsprachigen Bündner Liedgut widmen. «Der traditionelle *cant romontsch* hat noch immer eine grosse Anziehungskraft», sagt Remo Weishaupt, Dirigent des Bündner Gemischten Chores Zürich. «Die Leute wollen Bündnerromanisch singen und fühlen sich in dieser Umgebung wohl.»³⁰³ Schon die Chöre Rezia³⁰⁴ (gemischt) und Alpina (Männerchor) bildeten zusammen mit dem (Männer-)Chor dils Larischs³⁰⁵ und dem Chor rumantsch der Bündner Kantonsschule regelrechte «inslas rumant-

298 Vgl. «Top Chors», vol. 6, 2012, Booklet. Vgl. auch die Homepage des BKGV: www.buendner-choere.ch.

299 Cathomen, Talschaft, 2011, S. 13.

300 Vgl. Hassler, Interview, 26. 11. 2015.

301 Vgl. Albin, Interview, 4. 3. 2012.

302 Scherrer, Interview, 29. 2. 2012.

303 Zit. nach LQ, 11. 11. 2015.

304 Vgl. die Chroniken der Chöre Rezia (1985) und Alpina (1948). Ab 1920 organisierte der Chor Alpina auch den Tschaiver Rumantsch, einen Abend mit Gesang, Tanzmusik, Tombola, Theater u. v. m. (Vgl. Werner Catrina: Die Rätoromanen zwischen Resignation und Aufbruch, Zürich/Schwäbisch Hall 1983, S. 57).

305 Der Männerchor Chor dils Larischs wurde 1970 von Gion Giusep Derungs gegründet. (Vgl. <http://chordilslarischs.jimdo.com/istorgia-geschichte/werdegang/>, [23. 11. 2016]).

schas»³⁰⁶ (bündnerromanische Inseln) in der deutschsprachigen Hauptstadt. Sie machten es sich zur Aufgabe, mit gesellschaftlichen Anlässen und Konzerten «die Freundschaft und Fröhlichkeit zwischen den Bündnerromanen in Chur zu fördern»³⁰⁷ und die Stadt Chur bot ihnen dabei die Möglichkeit, die «gegenseitige Bekanntschaft zu leben».³⁰⁸ Ein musikalisches Zentrum für Romanischbünden wurde die Hauptstadt jedoch nie.³⁰⁹

Eine solche Förderung der gegenseitigen Bekanntschaft und Gemeinschaft durch Sprache und Musik wird heute besonders an den Gesangfesten, den überregionalen und überidiomatischen Zusammentreffen singender Bündnerromanen, aktiv betrieben.³¹⁰ Der gemeinsame «Singakt» oder «Singzustand» wird hier zum Brennpunkt der *musica rumantscha* und einer musikalischen Identität.³¹¹ *Noss chors* heisst also nicht zuletzt aus Gründen musikalisch-kultureller Identitätsstiftung die Sendung von RTR, die wöchentlich den Zuhörenden die vergangene und die aktuelle Chorkultur Romanischbündens vergegenwärtigen will.³¹² «Dank dieser Ausstrahlung einheimischer Musik sind wir uns näher gekommen, verstehen wir uns besser», so Giusep Giuanin Decurtins, «aber eine enge, geschlossene musikalische Gemeinschaft gibt es nicht.»³¹³ Über die Bündner Grenzen hinaus identitätsstiftend wirken hingegen Chöre wie der Cantus Firmus Surselva durch ihre ständige Qualität und Ausstrahlung. Sie wecken damit im In- und Ausland ein neues Interesse für den Chorgesang und fördern den Stolz auf die eigene Chorkultur.

Darauf baut auch der neue Verein La chanzun rumantscha, der in Zusammenarbeit mit RTR die heutige *musica rumantscha* fördern will. Das dazugehörige Festival soll deshalb ein «musikalisches Treffen aller Täler und aller Gattungen» sein: «Wir wollen verschiedene Meinungen hören, Diskussionen fördern und vor allem – singen, so viel wie möglich, auch neue Lieder»,³¹⁴ erklärt Clau Scherrer. Auch die erfolgreichen *chantauturs* werden also miteinbezogen und daneben soll eine Diskussion um die Funktion und Bedeutung der *chanzun rumantscha* angeregt werden. Nach 30 Jahren scheint nun wieder eine institutionell geförderte «Erneuerungsbewegung» der Gesangskultur angestossen zu werden.

306 Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

307 Carigiet, Cronica, 1985, S. 4. Zu diesen Anlässen gehörten die regelmässigen «Seras da tscheiver», die Jahreskonzerte, die Auftritte an den «Scuntradas romontschas» u. v. m.

308 Domenic Signorell, in: Ebd.

309 Vgl. Decurtins, Interview, 4. 11. 2015.

310 Vgl. Hassler, Interview, 26. 11. 2015.

311 Vgl. Albin, Interview, 4. 3. 2012.

312 Siehe dazu Kapitel V 1.2.1.

313 Vgl. Decurtins, Interview, 4. 11. 2016.

314 Zit. nach LQ, 4. 11. 2016.

2.3 Musikalische Wege und Identitäten junger Popmusiker

2.3.1 Pascal Gamboni

Der Sänger, *chantaur* und Gitarrist Pascal Gamboni (*1977) aus Sedrun gehört zu den umtriebigen und produktivsten Künstlern der Gegenwart, in Romanischbünden wie auch schweizweit.³¹⁵ Der Schweizer Popmusiksender SRF Virus betitelte seine Musik als «Lo-Fi-Rock auf rätoromanische Art», als «saucoole, anspruchsvolle, interessante und manchmal auch verquere Musik».³¹⁶ Als Export der Schweizer Musik, als Swiss Live Talent, durfte Gamboni im Oktober 2015 am Musikmarathon CMJ in New York teilnehmen und ein wichtiges Konzert im Fat Baby Club am Freitagabend mit einem «hypnotischen Set»³¹⁷ eröffnen. In der Folge wurden auch die nationalen Medien auf ihn aufmerksam: Der Zürcher *Tages-Anzeiger* schrieb, er habe «auf Rätoromanisch New York bezirzt»³¹⁸ und SRF 3 erkor ihn im Dezember 2015 zum Best Talent des Monats Dezember.³¹⁹

In Romanischbünden selbst ist Gamboni schon seit geraumer Zeit der «meistdiskutierte bündnerromanische Liedermacher»,³²⁰ dessen Lieder in der Schule, auf dem Pausenplatz und im Ausgang gesungen werden und längst zum Kulturgut der Surselva gehören. Als inoffizielle Hymne der jungen Sursilvaner gilt heute Gambonis Lied «Unics '09»,³²¹ denn hier erklärt der Musiker mit viel Ironie, «was es heisst, eine Romanin, ein Romane zu sein»³²² – Gamboni selbst verbrachte den grössten Teil seines Lebens allerdings ausserhalb Romanischbündens. Seit der Konzertreihe *ChantAuTour*³²³ ist Gamboni auch über die idiomatischen Grenzen bekannt. Und er ist einer der wenigen Bündnerromanen der jüngeren Generation, die ihr Leben gänzlich der Musik widmen und ihr folgen, ohne über einen «Plan B» oder wirtschaftliche Sicherheiten zu verfügen.

Der «*cantaur* und Vagabund»,³²⁴ wie er genannt wird, besuchte das Musikgymnasium in Feldkirch, zog dann für ein Musikstudium nach Wien, wo er Gleichgesinnte fand und die Band Cléan gründete. Zusammen mit den Bandkollegen ging er anschliessend nach Bristol, um sich vor allem der Rockmusik zu widmen. Schon während der Schule in Sedrun hatte er die Gitarre für sich entdeckt und mit Curdin Brugger das Duo Ils Cantauturs Passiunai (Die passionierten Liedermacher) gegründet. Sie gilt heute als Schlüsselgruppe der

315 «Der junge Tuatschin ist vielleicht das produktivste Talent, das die Rätoromanische Musikszene in den vergangenen Jahren bereichert hat. Seinem Geist entspringt Album über Album. Und wird dabei nie monoton.» (www.r-tunes.ch, [20. 5. 2016]).

316 SRF Virus, 10. 11. 2015.

317 <http://swissmusicguide.ch>, [20. 5. 2016].

318 TA, 19. 10. 2015.

319 CH-Special, SRF 3, 19. 12. 2015.

320 42. Top Pop Rumantsch, RTR, 29. 2. 2016.

321 Unics bedeutet «einzig» oder «alleinig» und ebenso «einzigartig» oder «einmalig».

322 www.youtube.com, [23. 5. 2016].

323 Siehe dazu Kapitel V 2.4.2.

324 Telesguard, RTR, 10. 1. 2012 und 8. 1. 2014.

Jahrtausendwende.³²⁵ Daneben schrieb Gamboni mit seiner Band Easy Walkers die Musik für den Jugendfilm «Onna».³²⁶ Diese beiden Bands lieferten 1999 für die Kompilation «Revoluziun. Grooves rumantschs '99»,³²⁷ einen Querschnitt durch die damalige Bündner Musikszene, je einen Song in den zeitgenössischen Musikgenres Britpop und Grunge.

Bristol war indes der Ort, wo Gamboni diejenige Rockmusik machen konnte, die ihn schon als Kind beeinflusste.³²⁸ Die multikulturelle Stadt im Westen von England ist die Heimat der berühmten Trip-Hop-Bands Portishead und Massive Attack und mit fast 50 Livekonzerten jeden Abend ein wichtiges Zentrum der aktuellen Musikszene.³²⁹ Nach mehr als 150 Konzerten durfte Cléan schliesslich als Vorgruppe der englischen Band The Stranglers auf Tournee gehen und auf grossen Bühnen vor mehreren Tausend Zuhörern spielen – der Durchbruch stand kurz bevor, folgte aber nicht. 2003 veröffentlichte Cléan die EP «Room 16» und London wurde zum neuen Lebensmittelpunkt Gambonis.

Nach Auflösung der Band gründeten die Musiker Gamboni und Severin Brugger zusammen mit Richard Lee die neue Band Sun Gone Mad, die ihren freien, etwas psychedelischen Rock in kleinen Bars ohne Gage spielte und dabei Videoinstallationen von Renzo Deragisch zeigte.³³⁰ Die Musik ihres Albums «D(r)iving Sounds» (2009) beschrieb die Band als «dirty psych rock for the vehicle of choice and some deep blue instrumentals for your diving pleasures, Salvador Dalí runs over the velvets on a savage cruise 'round Hackney».³³¹ Mit der EP «Yesterday will never happen» ging die Band 2010 auf Europatournee und trat auch am *Montreux Jazz Festival* auf. Mit ihr spielte Gamboni ebenso den 27. *Top Pop Rumantsch* «Il sulegl a tuts» (Sonne für alle) ein. Es sollte eine «Umarmung des Lebens, der Menschen, des Universums, der ganzen Existenz» sein.³³² RTR erklärte die Wahl des «prominenten» und «zelebrierten» Sängers ihrerseits als Zeichen für die stilistische Offenheit der Promotionsreihe *Top Pop Rumantsch*: «Es existieren keine fixen Regeln, wichtig ist, dass es klingt.»³³³

In diesen Jahren arbeitete Gamboni ebenso an Soloprojekten und schrieb vermehrt Lieder in seinem Dialekt Tujetschin/Tuatschin, angefangen beim Lied «Cadrega», das 2007 auf der Kompilation «Accent (musica dad oz)» erschien.

325 LQ, 30. 11. 2011. Ils Cantauturs Passiunai veröffentlichten die Alben «Sen plaz scola» (1997) und «Steilas da grep» (2001).

326 Daniel Candinas: *Onna. Ina historia d'ina giuvna denter cuolms e vals. Igl ultimativ film romantsch giuvenil* (Movie Encarden, 1998). Pascal Gamboni schrieb dafür die Lieder «Naven» und «In messadi cun m...».

327 Easy Walkers (Pascal Gamboni, Severin Brugger, Adrian Candinas, Andreas Deflorin): «Feel like in Heaven» *Ils Cantauturs Passiunai* (Pascal Gamboni, Curdin Brugger, et al): «Di dâ mé dacô». (Vgl. «Revoluziun. Grooves rumantschs '99», 1999).

328 Vgl. Cuntrasts, RTR, 19. 1. 2013.

329 www.spiegel.de, [23. 5. 2016].

330 www.sungonemad.com, [23. 5. 2016].

331 Ebd.

332 27. *Top Pop Rumantsch*, Pressemitteilung, RTR, 24. 11. 2011.

333 Ebd.



50. Der *chantantur* Pascal Gamboni.

2009 veröffentlichte Gamboni sein erstes Solo-Album «Siat Vanauns» (Sieben Kochtöpfe/Kessel), das nun auch das erwähnte «Unics '09» enthielt, das er schon in den 1990er-Jahren skizziert hatte. Hier beleuchtet Gamboni für eine unkundige Zuhörerschaft das Leben und den Alltag der Bündnerromanen im Lauf der Jahreszeiten: Im Sommer gehen sie wandern, im Herbst auf die Jagd, im Winter rutschen sie vom Berghang und im Frühling wird geheiratet. Und immer wieder versichert Gamboni im eingängigen Refrain mit dem treibenden Rhythmus und der charakteristischen Tuba-Basslinie, dass diese Bergbevölkerung eine Minderheitensprache spreche und (darum) einzigartig sei, eben «unic». Damit bietet er der einheimischen Zuhörerschaft zugleich eine humorvolle, weil eben stereotype und mythosbasierte Definition ihrer kollektiven Identität. Obwohl die Wahl des Sedruner Dialekts den Anschein macht, besonders die Bevölkerung des Heimatdorfes Gambonis ins Zentrum zu rücken, wird das Lied aber gerade wegen der Botschaft «nus essan unics» in der gesamten Surselva (und in der Diaspora) als Hymne rezipiert.

2010 folgte Pascal Gambonis Album «As fiug?» (Hast du Feuer?), das erste «bündnerromanische Album» mit der Band Sun Gone Mad. Seine Lieder seien schon immer ein Plädoyer für die farbige, bündnerromanische Vielfalt gewesen und die Alben bestätigten nur seine grosse Kreativität, hiess es in der *Quotidiana*.³³⁴ Die vielseitige Musiksprache Gambonis galt in ihren Augen als tönender

334 LQ, 30. 11. 2011.

Beweis einer kulturellen Offenheit seiner Heimat. Nach der Veröffentlichung des Folgealbums «Seed of Song» (2012), ebenfalls mit Sun Gone Mad, produzierte auch RTR einen Beitrag über «Pascal Gamboni und seinen Berg». Auf die wesentliche Frage, ob seine Musik aus den Bergen komme oder ihrem Charakter nach *sursilvan* sei, meinte Gamboni lakonisch: «Vielleicht habe ich zu wenig lange in den Bergen gelebt, um danach zu tönen, vielleicht bin ich eher ein Mischmasch.»³³⁵

Pascal Gamboni lebte tatsächlich länger in fremden Grossstädten als in seinem von Bergen umgebenen Heimatdorf Sedrun, und dies zeigt sich auch in seinem Künstlerbewusstsein: Obwohl Gamboni sich nicht als spezifisch *bündnerromanischer* Musiker versteht, sondern schlicht als «Künstler», bilden seine Herkunft und seine Heimat das Fundament, «die Erde, die alles zum wachsen bringt».³³⁶ In der Muttersprache könne er sich besser ausdrücken und fühle sich zu Hause, sagt Gamboni.³³⁷ Seine Herkunft bilde deshalb die Basis für seine Musik und er versuche, seinen «bündnerromanischen Ton» auch in den englischsprachigen Songs zu finden. Die Musik, der Klang eines Liedes, stehe dabei vor der Sprachwahl, dem Textinhalt oder einer Botschaft: «In erster Linie ist das Lied wichtig. Ich will Lieder schreiben, die ich selber immer wieder hören kann»,³³⁸ sagt Gamboni. Seine zunehmende Fokussierung auf das Lied für Gitarre und Stimme rückte indes auch seine Liedtexte im Tavetscher Dialekt in den Vordergrund und machte ihn zum «Poeten der bündnerromanischen Musik».³³⁹

Dass Pascal Gamboni ebenso einer der produktivsten Musiker Romanischbündens ist, wird an der fast schon unübersehbaren Menge seiner Projekte und Produktionen sichtbar. Nach zwei Arbeiten (und Alben) mit den Schweizer Musikern Eveline Rütschlin (Schlagzeug)³⁴⁰ und Rees Coray (Kontrabass)³⁴¹ im Jahr 2012 erschien Gambonis zweites Soloalbum «Tiara» (Erde) mit Liedern im Tavetscher Dialekt und in englischer Sprache. In den Rezensionen wurde die «langsame und schwermütige» Musik dieses Albums als Zeichen für die «Erdverbundenheit des Sedruner Singer-Songwriters» verstanden und Gamboni selbst mit Jonny Cash und Ennio Morricone verglichen.³⁴² Und wirklich erinnern Gambonis reduziertes Gitarrenspiel, sein ruhiger, introvertierter Gesang über langsamen, stampfenden Rhythmen an den späten, minimalistischen und düsteren «Cash-Sound» mit Texten über den Tod und das Leben.³⁴³ Beispielhaft zeigt sich diese Tonsprache und die inhaltliche Botschaft in Gambonis Bearbeitung des katholischen Begräbnis-

335 «Forsa hai jeu buca viviu lunsch avunda en las muntognas per tunar leusunter, forsa sun jeu plitost in mischmasch.» («Pascal Camboni e ses culm», RTR, 13. 7. 2012).

336 Gamboni, Interview, 16. 1. 2014.

337 «Per romontsch sappi el denton aunc adina s'exprimer meglier, anfli pli tgunsch ils plaid» (LQ, 8. 1. 2014).

338 Zit. nach Schweiz am Sonntag, 20. 10. 2013.

339 «In dils gronds poets dalla musica romontscha» (Michel Decurtins, LQ 8. 1. 2014).

340 Album «Buddha verboten» (2012).

341 Album «I am THE SONG is me» (2012).

342 U. a. BT, 24. 12. 2013, LQ, 8. 1. 2014.

343 J. Cash: «American Recordings» I–VI, 1994–2010.

liedes «Sin esch casa dil parvis»³⁴⁴ (Auf der Türschwelle des Paradieses): «Der Tod soll kein Tabu sein, er ist ein Abschied, den jeder nehmen muss – der Tod ist so natürlich wie die Geburt und gehört zum Leben»,³⁴⁵ sagt Gamboni.

Mit dem Erscheinen des letzten Soloalbums «La ventira» (Das Glück) im Herbst 2015 wurde Pascal Gamboni schliesslich zum «meistdiskutierten bündnerromanischen Liedermacher», dessen eigenwillige Musiksprache sich mit keinem aktuellen Musikstil in Romanischbünden vergleichen lasse. Für einen Vergleich wurden vielmehr die grossen Vertreter des Grunge und Rock herangezogen, «denn ist Gamboni in seinem Element auf der Bühne, ist es, als ob sich die Seelen Johnny Cashes, Kurt Cobains und John Lennons zusammen finden würden». ³⁴⁶ So beschreibt es zumindest Gambonis Musiklabel R-Tunes. Seine stilistische Eigenwilligkeit zeigte Gamboni im April 2016 auch an der ersten *Saira rumantscha* im berühmten Helsinkiklub in Zürich, der schon manche Stars der internationalen Rock-/Popszene beherbergte. Hier wurde er als «einsamer, experimentierfreudiger Gitarrenbarde» wahrgenommen, dessen Poesie «reduziert, lakonisch und präzis» und dessen Gesang «herzvoll und einnehmend» war.³⁴⁷

Ebenso eigenwillig folgt Gamboni sowohl dem aktuellen, weltweiten Musik-Streaming- und Youtube-Trend als auch dem medialen Retrotrend, der die Vinylplatte und das Mix-Tape wieder aufleben lässt. Auf Youtube finden sich zahlreiche Videos und Videosammlungen aus seinen unterschiedlichen Alben, die er teilweise auch selbst zusammenstellt und mit «Musica romantscha»³⁴⁸ oder «Mix-Tape» betitelt. Hier finden sich auch der eingängige Hit des meteorologisch schönen Sommers 2015 «Quei vala ben biè» (Das ist doch etwas wert), das humorvolle Lied über die Lieblingsbeschäftigungen von «Paul», daneben englischsprachige Lovesongs («Oh my love») und Experimente mit der Küchenakustik («La sutgera da Cungieri»). Solche Momentaufnahmen von Alltagsgeräuschen und -gesprächen, die Gamboni mit seinem «portablen Studio» festhält, bearbeitet und zusammenfügt, sind zu einem grundlegenden Merkmal seiner Musiksprache geworden.

Pascal Gambonis musikalische und persönliche Offenheit wird auch in den diversen Zusammenarbeiten über die stilistischen und formalen Grenzen hinweg sichtbar: Der 42. *Top Pop Rumantsch* «Sen baun» (2016) mit dem Liedermacher der ersten Generation Luis Coray ist eine funkig-jazzige Reinterpretation eines Blues, den Coray schon vor längerer Zeit komponiert hatte. Noch grössere

344 Für die «ChantAuTour»-Reihe 2012 hatte Gamboni dieses Lied aus dem katholischen Kirchengesangbuch «Alleluja» (Nr. 557, 1982) arrangiert.

345 LQ, 8. I. 2014.

346 www.r-tunes.ch, [9. 6. 2016].

347 www.helsinkiklub.ch, [25. 5. 2016].

348 Mit den Liedern: «Sut tschiel blau», «Unics '09», «La glisch» (aus: «As fiug?»), «Sco in sulegl», «Las vacanzas» (mit Sone Gone Mad), «Cadrega», «Miu diu» (aus: «Siat vanauns»), «La barba» (aus: «As fiug?»), «Il mender» (aus: «Tiara»), «Aur» (aus: «As fiug?»), «In glatscher» (mit Rees Coray), «Oh con bi» (aus: «As fiug?»), «Uss» (mit Mazsieb und Göri Klainguti), «Fo in punct» (mit Rees Coray). (www.youtube.com, [15. 5. 2017]).

Ausstrahlung besitzt jedoch die Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller aus der Surselva und Shootingstar der Schweizer Literaturszene, Arno Camenisch, dessen Texte auch in die Kompositionen von Gamboni Eingang finden. Gambonis und Camenischs «Lesungen mit Musik» oder «musikalische Lesungen»³⁴⁹ sind eine Mischung aus Spoken Word, Lesung, Improvisation und musikalischer Begleitung. «Er hat dem Genre der musikalisch begleiteten Lesung eine eigene Note gegeben», schreibt die *Quotidiana*.³⁵⁰

In Zusammenarbeit mit dem Jazzkontrabassisten Rees Coray aus der Surselva erschien 2016 auch Pascal Gambonis neuestes akustisches Album «Veta gloriosa» (Ruhmreiches Leben) mit Liedern in englischer Sprache und ihm Tavetscher Dialekt, dazwischen auch mit deutschsprachigen Samples. Es sind kammermusikalisch reduzierte, einfache Lieder, die von Gambonis sprachlichem Witz und seiner musikalischen Experimentierfreudigkeit sowie Corays jazzigem Kontrabassspiel leben, und sie zeigen wiederum, wie Gamboni die Musik als Mittel versteht, um das Leben reflektieren zu können, als «Brille» und als «Fernrohr», durch das er die Welt von aussen betrachten, sie besser sehen, erkennen und verstehen kann.³⁵¹

2.3.2 Mario Pacchioli

«Super-Mario», «Mario Naziunal» und «Superstar sursilvan» – an der SRF-Castingshow *MusicStar* sprach man 2004 nur noch in Superlativen vom Realschullehrer Mario Pacchioli (*1982) aus Rabius (in der Surselva). In seinem Heimatdorf, im «Marioland», war in den «Mario-Wochen» gleichfalls die «Mariomanie» ausgebrochen, und es fanden sich jeden Sonntagabend zur Sendezeit im Hotel Greina zahlreiche Fans ein, um Mario die Daumen zu drücken.³⁵² Das Finale erreichte Mario Pacchioli mit gelungenen Interpretationen international bekannter Pop-hits³⁵³ ohne grössere Schwierigkeiten, dann wurde er jedoch von Carmen Fenk geschlagen. Dieser zweite Platz machte Pacchioli dennoch über Nacht schweizweit berühmt und öffnete ihm die Türen zum Schweizer Musikmarkt: Seine Single «Tier teil/By Your Side» (2004) erreichte den dritten Platz der Schweizer Hitparade und sein Album «Mario Pacchioli» (2004) sogar den ersten Platz der Album Charts und Goldstatus. Rückblickend meint Pacchioli:

«Ich bin wirklich froh, dass ich bei der ersten Staffel dabei war. Damals war alles neu und keiner wusste, wie es läuft und ob es überhaupt läuft. Heute würde ich nicht mehr mitmachen. Für mich war es damals aber eine Chance und ich konnte viele Kontakte knüpfen, denn in der Schweiz hast du als Newcomer fast keine Möglichkeiten, öffentlich aufzutreten.»³⁵⁴

349 U. a. www.mx3.ch, [9. 6. 2016].

350 LQ, 12. 10. 2016.

351 BT, 10. 10. 2011.

352 «SuperStar rumantsch» (LQ, 31. 12. 2004), «Super-Mario» (LQ, 20. 2. 2004), «Mario Naziunal» (LQ, 16. 2. 2004), «Mariomanie» (SO, 21. 2. 2004), «Marioland» (SO, 23. 2. 2004), «Mario-Wochen»/ «Mario-Stadt» (BT, 23. 2. 2004).

353 U. a. Simon&Garfunkels «Bridge over troubled water» (1970).

354 Zit. nach Blick, 4. 7. 2009.

In Romanischbünden war Mario Pacchioli allerdings kein unbekannter Newcomer: Als Solokünstler hatte er schon Bühnenerfahrung sammeln können, mit der Gruppe Maconga³⁵⁵ zwei Alben aufgenommen und war an unterschiedlichsten Orten vor Schweizer Persönlichkeiten³⁵⁶ und im Schweizer Fernsehen³⁵⁷ aufgetreten. Die Lieder für seine Formationen schrieb und arrangierte Pacchioli selbst und schon hier war es nicht nur seine Muttersprache Sursilvan, die Pacchioli interessierte, sondern auch seine Vatersprache Italienisch, die internationale Musiksprache Englisch und das in der Schule gelernte Französisch: «Wer Romanisch sprechend aufwächst, lernt einfach mehr Sprachen. Ich liebe Sprachen!»³⁵⁸ Obwohl Englisch und Französisch also auch zu Pacchiolis «Herzessprachen» zählen, bleibt Sursilvan stets seine «erste Sprache».³⁵⁹

Ein Jahr nach Mario Pacchiolis erstem Tonträger erschien 2005 sein Album «Vias» (Wege), das für die Zukunft des Künstlers entscheidend sein sollte. Schon der Titel wies darauf hin, dass Pacchioli sich nicht mehr – wie andere Castingstarss – den Regeln des (Pop-)Musikmarkts unterwerfen, sondern seine eigenen Wege gehen wollte.³⁶⁰ Auch die Titel der fünf *canzuns* auf diesem mehrsprachigen Album sprechen von der Suche nach neuen Wegen.³⁶¹ Seiner Musiksprache, dem Pop eines Singer/Songwriters, blieb Pacchioli allerdings treu. Gar «hitverdächtig»³⁶² erschien den Rezensenten sein Song «Girl I Miss You», den Pacchioli auf Sursilvan und Englisch sang. Doch nicht überall kam dieser eigene Weg gut an. Pacchiolis Singleauskopplung «You're the Reason» wurde nur selten am Radio gespielt und seine übrigen selbstgeschriebenen Lieder – grösstenteils Liebeslieder – bestenfalls als «nett» empfunden: «Mario Pacchioli steht auf handgemachte Musik. Er gibt sich zwar zusammen mit seinen Mitmusikern Mühe, doch bleibt am Schluss fast alles nur nett. Schaurig nett.»³⁶³ Pacchioli blieb also ein *MusicStar*, der sich zwar Mühe gab, aber nicht professionell genug war.³⁶⁴ «Nach MusicStar hatte ich eine Phase, besonders beim zweiten Album, wo ich beim Schreiben der Lieder schon an das Resultat dachte: Ist das ein Lied, das am Radio gespielt wird? Sobald es nicht in dieser Richtung ging, hörte ich auf zu

355 Mit Corina Pacchioli und Gaby Degonda. Alben «Pertgei» (1998) und «Alla musica» (2000). 1997 erreichte die Gruppe mit ihrem Lied «Ufo» den 2. Platz in der Sparte Schlager des Wettbewerbs für junge Talente, Bregenz.

356 Mit sechs Jahren trat Pacchioli zusammen mit seiner Mutter an diversen Veranstaltungen mit der Handorgel auf. Es folgten Auftritte als Sänger im klassischen Bereich. Pacchioli sang u. a. vor den Bundesräten Ruth Dreifuss und Adolf Ogi sowie vor dem Skirennfahrer Bernhard Russi.» (Vgl. <http://swisscharts.com>, [25. 6. 2016]).

357 U. a. in den Sendungen Risiko, Benissimo, Megaherz, TAF-live.

358 www.hitparade.ch, [25. 7. 2016].

359 Blick, 4. 7. 2009 und Pacchioli, Interview 21. 7. 2016.

360 Vgl. Schweiz am Sonntag, 8. 3. 2015.

361 «Girl I miss you», «Mia via» (Mein Weg), «Semidau» (Verändert), «La vita» (Das Leben), «Cu ti rias» (Wenn du lachst).

362 www.cede.ch, [25. 7. 2016].

363 www.music.ch, [25. 7. 2016].

364 Ebd.

schreiben. Das ist natürlich der Tod für einen Künstler, wenn du das abschneidest, was herauskommen muss»,³⁶⁵ sagt Pacchioli dazu rückblickend.

Symptomatisch für diese Zeit als ehemaliger *MusicStar* scheint auch das Lied «Il pelegrin» (Der Pilger) zu sein, das 2007 auf der Kompilation «Accent. Musica dad oz» erschien. Hier legt Pacchioli im Refrain einem fiktiven Gegenüber die Worte in den Mund, die eigentlich seine sein sollten: «Du weisst selbst nicht, was du suchst, du weisst nur, dass die Stunden schwarz sind, dass du alles hinter dich lassen, einen neuen Schritt machen, den Weg unter die Füsse nehmen und ein Pilger werden willst.»³⁶⁶ Noch konkreter wird er in der zweiten Strophe: «Du hast Freunde, hast Geld, bist gesund und hast Erfolg, aber du erzählst, dass du unter der Falschheit des Interesses leiden würdest. Du selbst hast gesehen, wie sich alle um dich scharen, wenn es dir gut geht, du merkst, dass dieses Leben nicht zu dir passt.»³⁶⁷

Vier Jahre nach dem ersten Album kehrte Mario Pacchioli 2009 mit einem neuen Album zurück, das den sprechenden Titel «Rispondas»,³⁶⁸ eine Kombination aus «damondas» (Fragen) und «rispostas» (Antworten), trug. In der Zwischenzeit hatte er in Los Angeles einen viermonatigen Musikkurs am Musicians Institute. College of Contemporary Music³⁶⁹ belegt, als Musikredaktor bei RTR gearbeitet und sein grosses Interesse am Schauspiel entdeckt. Er rüessierte in der Rolle des Puck in der auf Sursilvan adaptierten Fassung des «Sommernachtstraums» von William Shakespeare und schrieb sich darauf hin an der Académie Internationale Des Arts du Spectacle (A.I.D.A.S.)³⁷⁰ in Paris ein. «Die meisten Leute haben mich aber durch «MusicStar» kennengelernt und jetzt ist es Zeit, dass sie meine Musik wirklich kennenlernen»,³⁷¹ erklärte Pacchioli nach Erscheinen von «Rispondas».

Obwohl Mario Pacchioli sich nicht als spezifisch bündnerromanischer Künstler versteht, ist die Musik in der Muttersprache eine starke Stütze seiner musikalisch-kulturellen Identität. Der Muttersprache räumt er deshalb auf jedem Album und in jedem Konzert einen wichtigen Platz ein. Pacchiolis Liedtexte auf Sursilvan sprechen von sehr persönlichen Situationen, die im Kontext der Heimat und der Muttersprache verortet sind. «In meinen Texten geht es um Fragen aus dem Alltag. Aber auch Zwischenmenschliches, das mich und viele andere Leute beschäftigt.»³⁷² Dennoch findet Pacchioli auch Gefallen an der Verbindung der Sprachen: Das Album «Rispondas» enthält neben drei *canzuns* deshalb auch drei

365 Camathias, Mario Paccholi, 2011.

366 «Ti sas tez buc tgei che ti enqueras, ti sas mo che las uras ein neras, da schar tut davos tei, da far in niev pass, prender la via sut ils peis e daventar in pelegrin.»

367 «Ti has amitgs, ti has daners, e ti eis sauns ed has success, mo ti raquentas, che ti piteschias, sut la faussadad digl interess. Ti tez has viu, co tuts serimnan, entuorn cu ei va bein cun tei, ti constateschas che quella veta, ei buca quella che va a prau tier tei.»

368 Mit Astrid Alexandre (voc), Adrian Weyermann (g), Ramun Knapp (b), Sandro Cadeddu (dr).

369 www.mi.edu, [27. 7. 2016].

370 www.academie-spectacles.com, [27. 7. 2016].

371 Blick, 4. 7. 2009.

372 www.hitparade.ch, [25. 7. 2016].



51. Der Sänger und Schauspieler Mario Pacchioli.

französischsprachige Chansons und vier englischsprachige Songs.³⁷³ Die Schulsprache Deutsch und die italienische Vatersprache inspirieren Pacchioli aber nicht: «Deutsch ist für mich eher eine Fremdsprache, weil ich sie momentan nicht spüre. Ich habe nicht das Bedürfnis in Italienisch oder Deutsch zu singen.»³⁷⁴

Die Intimität, die Mario Pacchioli zu seinen *canzuns* inspiriert, spiegelt sich auch in der neuen Besetzung als Duo mit Astrid Alexandre, die er seit Kindesjahren kennt: «Unsere Wege kreuzten sich immer wieder und wir haben dasselbe Empfinden für Musik. Eine wunderbare Zusammenarbeit, weil wir uns einfach verstehen.»³⁷⁵ Im Duo entwickeln sich die Lieder von «Rispondas» also weiter, die Begleitung des Gesangs reduziert sich auf die Gitarre, die Pacchioli selbst spielt, auf das Klavierspiel von Alexandre sowie auf deren (Begleit-)Stimme. Und aus den Rockpop-Balladen werden feine Singer/Songwriter-Balladen, Chansons mit poppigem Einschlag, die der Sprache und der Botschaft der Texte eine grössere Gewichtung geben.

Damit trat das Duo 2009 im Rahmen der Veranstaltung *Singers and Songwriters* am *Montreux Jazzfestival* im Parc Vernex auf³⁷⁶ und im selben Jahr lud RTR

³⁷³ Vgl. Pacchioli, Interview, 21. 7. 2016.

³⁷⁴ www.hitparade.ch, [25. 7. 2016].

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ www.montreuxjazzfestival2009.com, [27. 7. 2016].

Pacchioli zu einem «Treffen von Koryphäen»³⁷⁷ für den 20. *Top Pop Rumantsch* ein. Mit dem Schweizer Sänger Michael von der Heide sang Pacchioli hier das zweisprachige Chanson «Lungatg sans frontière», eine Liebeserklärung an eine (nicht weiter definierte) «Sprache ohne Grenzen» und an die Sprachsituation in der Schweiz.³⁷⁸ Es spiele keine Rolle, welche Sprache man spreche, sondern nur woher man komme, so die Botschaft dieses *Top Pop Rumantsch*, und wenn man sich nicht verstehe, solle man eben diese Sprache ohne Grenzen sprechen.

Für seine Arbeit im Bereich Gesang, Musik und Theater sowie für seinen «unverfälschten» und «authentischen» künstlerischen Ausdruck erhielt Mario Pacchioli 2011 den Preis der SRG.R. Er sei ein «beispielhafter Botschafter der romanischen Kultur»³⁷⁹ und mache die Svizra rumantscha sichtbar, hiess es.³⁸⁰ In Paris hatte Pacchioli die Möglichkeit erhalten, sein Programm zusammen mit Alexandre ein Jahr lang zweimal im Monat im Pariser Théâtre les Blancs Manteaux³⁸¹ aufzuführen. Neben seinen eigenen musikalischen Projekten bekam Pacchioli in Paris auch verschiedene anderweitige Kompositionsaufträge. Hier besuchte ihn dann die Filmemacherin Carin Camathias für ein Porträt, das ihn als «Pilger in Paris» darstellte.³⁸²

Auch in der Schweiz machte Mario Pacchioli mit diesem 20. *Top Pop Rumantsch*, einem Auftritt an den Literaturtagen in Domat/Ems 2011 und seiner Teilnahme an beiden Konzertreihen von *ChantAuTour* 2012 und 2014 auf sich aufmerksam. Zusammen mit dem Westschweizer Sänger Laurent Brunetti entstand 2013 das Rezital «Pêcheurs de Rêves», für das Pacchioli französischsprachige Chansons schrieb und arrangierte und das die Künstler in 140 Konzerten in 15 Ländern auf drei Kontinenten vorstellten.³⁸³ ««Pêcheurs de Rêves» steht ganz in der Tradition des französischen Chansons – und ist doch voll und ganz «Pacchioli»»,³⁸⁴ erklärte er. Als Sänger, Pianist und Komponist arbeitete Pacchioli auch an Astrid Alexandres erstem Album (2014) mit. In der Folge interessierten sich die einheimischen und nationalen Medien wieder stärker für den «Handelsreisenden in Sachen Musik»,³⁸⁵ den ausgewanderten Künstler und «popular cantadur sursilvan»³⁸⁶

377 Medienmitteilung, 20. Top Pop Rumantsch, RTR, 3. 11. 2009.

378 20. Top Pop Rumantsch, 3. 11. 2009. Musik: Mario Pacchioli, Text: Mario Pacchioli, Bastien Favez, Stimmen: Mario Pacchioli, Michael von der Heide, backings: Astrid Alexandre, Mario Pacchioli (g, wurl), Ramun Knapp (b), Sandro Cadeddu (dr), Tobias Preisig (v), Simon Heggen-dorn (v), David Schneebeli (vl), Bruno Fischer (vc), Arr. Streicher: Christian Rösli, Produktion: Mario Pacchioli, Manfred Zazzi.

379 SO, 21. 5. 2011.

380 «Mario Pacchioli survegn il premi per renconuscher sia lavur exemplarica cuntinuanta per la cultura da chant, musica e dal teater e per sia expressiun artistica genuina ed autentica. Cun questa lavur ha Mario Pacchioli dà ina visibilitad a la Svizra rumantscha.» (G. G. Decurtins, RTR, 2011, [25. 7. 2016]).

381 www.blancsmanteaux.fr, [27. 7. 2016].

382 Camathias, Mario Pacchioli, 2011.

383 www.laurentbrunetti.com, [27. 7. 2016].

384 Pacchioli, zit. nach BT 7. 3. 2015.

385 www.swisszik.ch, [25. 7. 2016].

386 LQ, 28. 10. 2011.

(populären Sänger aus der Surselva). Er habe nicht nur in der Rumantschia auf sich aufmerksam gemacht, meinte das *Bündner Tagblatt*, sondern auch in Paris mit «Hingabe, dem leicht romanischen Akzent, einer grossen Portion Talent und den wunderschönen Stimmen das französische Publikum» bezirzt.³⁸⁷

Für seine neueste Arbeit «REMAS»³⁸⁸ (2017) vertiefte sich Mario Pacchioli mit Unterstützung des Werkbeitrags des Kantons Graubünden 2016 schliesslich wieder in die Kultur und Literatur Romanischbündens. Er vertonte hierfür von ihm ausgewählte Gedichte einheimischer Autoren für Stimme, Klavier und Orchester. Diese Lieder sind ebenfalls von der Tonsprache der französischen Chanson beeinflusst, aber Pacchioli liess sich auch von den einheimischen *canzuns popularas* inspirieren, also von Liedern, die «dem Volk nahestehen».³⁸⁹ Solche *canzuns popularas* sind bei Pacchioli eng mit der Kindheit, der Familie und der Heimat verbunden, weshalb er sein einziges Lied mit eigenem Liedtext auch der «Affonza», der Kindheit, widmet. In dieser Hinsicht fühlt sich Pacchioli als Teil der neuen Generation einheimischer Künstler, die sich wieder vermehrt mit der eigenen Kultur und Muttersprache auseinandersetzt. Pacchioli ist sich sicher, dass die Liebe und Leidenschaft für «unsere Sprache» dazu beitrage, dass sie weiterlebe und dass diese Verbundenheit gerade im Wachsen begriffen sei. Deshalb will Pacchioli weiterhin auf Sursilvan singen und seine sprachlich-kulturelle Identität auf der Bühne und in Gesprächen offenlegen, obschon er sich nicht als militanter Verfechter einer Sprache sieht – nicht einmal der eigenen Muttersprache.³⁹⁰

2.3.3 Curdin Nicolay

Curdin Nicolay (*1981) aus Bever (im Oberengadin) ist ein mit seiner Heimat sehr verbundener Liedermacher der jüngeren Generation. Seine Lieder für Stimme und Gitarre lehnen sich eng an diejenigen seines Onkels Paulin Nuotclà an, des wohl bedeutendsten Vertreters der Liedermacherszene der 1970/80er-Jahre. Diese musikalisch-familiäre Verwandtschaft bringt Nicolay eine gewisse Aufmerksamkeit vonseiten der Medien, die ihn gern auf den Einfluss des berühmten Onkels ansprechen. Tatsächlich ist Nicolays Geschick, in Coverversionen von Nuotclàs Liedern dessen Stimme und Duktus zu imitieren, aussergewöhnlich; hörbar wurde dies 2011 im direkten Vergleich an einem Konzert zu Ehren der Liedermacher Nuotclà und Benedetto Vigne.³⁹¹

Paulin Nuotclà beeinflusst aber nicht nur Nicolays Musiksprache, sondern auch dessen Umgang mit dem Bündnerromanischen: Nicolay singt ebenfalls ausschliesslich in der Muttersprache Vallader.³⁹² «Eu stögl chantar per rumantsch!!!»,³⁹³

387 BT, 2. II. 2011.

388 «REMAS» erschien im Herbst 2017 bei der Chasa Editura Rumantscha.

389 Pacchioli, Interview, 21. 7. 2016.

390 Vgl. ebd.

391 Siehe dazu Kapitel IV 2.4.3.

392 Mit Anklängen an den Dialekt von Ftan, woher P. Nuotclà stammt. (Vgl. Vital, La chanzun, 2012, S. 93).

393 Vgl. Nicolay, Interview, 21. I. 2014.

so Nicolay. «Für mich kommen nur romanische Texte in Frage, auf Englisch oder in einer anderen Sprache könnte ich meine Gefühle und Gedanken gar nicht ausdrücken.»³⁹⁴ Nicolay weist allerdings auch darauf hin, dass seine Musik angesichts dieser sprachlichen Beschränkung nur im Kontext Romanischbündens «funktionieren»³⁹⁵ könne, denn nur hier könnten seine Liedtexte und Botschaften entsprechend verstanden und beurteilt werden. Auf diese Botschaften hat Nuotclà aber nun weniger Einfluss, denn Nicolay ist selten sozialkritisch, er erzählt lieber kuriose, abstruse und auch ganz gewöhnliche Geschichten aus dem Leben eines jungen Engadiners.

Wie Paulin Nuotclà und viele weitere Liedermacher gehört auch Curdin Nicolay zu der grossen Gruppe von Musikern in Romanischbünden, die in einem musikfremden Beruf arbeiten und sich in ihrer Freizeit der Musik widmen, also der Komposition, Organisation und Vermarktung eigener Musik. «Meine Lieder werden in Etappen geboren», so Nicolay. «Bis ein Lied so ist, wie ich es will, braucht es seine Zeit.»³⁹⁶ Freiheit und Unabhängigkeit im Kompositionsprozess stehen für Nicolay an erster Stelle.³⁹⁷ Er schätzt ebenso die Vorteile des kleinen Musikmarktes Romanischbündens, innerhalb dessen mit grosser Unterstützung und kleiner Konkurrenz gerechnet werden kann.

Während seiner Malerlehre spielte Curdin Nicolay noch in Bands, die andere Musikgenres und -stile bevorzugten, vor allem die härtere Rockmusik. Einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde er aber mit seinem Lied «Kindl» (Kinds-kopf), das auf der Kompilation «Accent. Musica dad oz» (2007) veröffentlicht wurde und auf Youtube mehrere Tausend Klicks generierte.³⁹⁸ Dank der Unterstützung von Schlagzeug und Bass und einem melodios-eingängigen Refrain kann es zum *poprock rumantsch* gezählt werden. In der Folge wurde Nicolay von RTR eingeladen, 2008 den 13. *Top Pop Rumantsch* einzuspielen: Das ebenfalls im Bereich des Poprock angesiedelte «Nüglia da nouv» (Nichts Neues) war gewissermassen ein Anti-Heimat-Lied, das die Kehrseite des Heimatidylls beschrieb, die Abgeschiedenheit und Enge des Engadins, in dem nichts geschieht und jeder sich kennt, während draussen vor dem Fenster die Bagger vielleicht an einem (vermeintlichen) Paradies arbeiten.³⁹⁹ Dennoch scheint das lyrische Ich auf seine Herkunft durchaus stolz zu sein. In seinem Schlüsselsatz «vairamaing saja bain che chi'm manca» (eigentlich weiss ich gut, was mir fehlt) unterstreicht das Lied gleichzeitig auch die Trägheit oder Unfähigkeit des lyrischen Ich, etwas an der Situation zu ändern.⁴⁰⁰

394 Nicolay, zit. nach LQ, 29. 5. 2012.

395 Vgl. Nicolay, Interview, 21. 1. 2014.

396 Posta Ladina, 28. 6. 2016.

397 Vgl. «Palc innovativ. 3 giadas musica nova», Giud tribuna, [30. 6. 2016].

398 Nicolay: «Kindl», www.youtube.com, [20. 6. 2016].

399 «Uoss' eschan qua fingià üna ter pezza / I nun es nüglia da nouv, minchün chi'ns cugnuoscha / Coura süil prà lavuran ils baggers / Chi sa schi fan il paradis.» Vgl. Nicolay: «Nüglia da nouv», RTR, 2008.

400 Vgl. Vital, *La chanzun*, 2012, S. 71.

Obschon Curdin Nicolay durch die medial-virale Verbreitung seiner Lieder über die Schweizer Grenzen hinaus – dank der Deutschen Charts⁴⁰¹ – bekannt wurde, schrieb er nach dem *Top Pop* weiter an seinen Liedern und trat nur selten öffentlich auf. 2011 lud Nicolay vier neue Lieder⁴⁰² auf Youtube, die ebenfalls mit einer Band⁴⁰³ eingespielt worden waren und die wiederum Geschichten erzählten und Situationen aus dem Alltag in Romanischbünden beschrieben.⁴⁰⁴ Sein Lied «Co chi's giouva la murra» (Wie man «La murra» spielt) setzte Nicolay zudem in einen volksmusikalischen Kontext, indem er Schlüsselwörter aus dem bekannten Engadiner Volkslied «Randulin» (Schwalbe) für den Refrain verwendete, umdeutete und damit das kollektive Wissen ansprach, es gewissermassen voraussetzte.⁴⁰⁵

Mit diesen Liedern trat Curdin Nicolay 2012 erstmals wieder öffentlich im Rahmen der Konzertreihe *ChantAuTour* auf und «Nüglia da nouv» erschien auf der Kompilation *ChantAuTour* (2012).⁴⁰⁶ Als «einheimischer Liedermacher, der in seiner Muttersprache singt»,⁴⁰⁷ wurde er 2013 am *Voices on Top Festival* in Pontresina angekündigt. Für seine musikalische Arbeit erhielt Nicolay 2015 den Kulturförderpreis des Oberengadins, und seither ist er wieder vermehrt – solo, im Duo oder mit Band – auf den Bühnen anzutreffen.⁴⁰⁸ Im Frühjahr 2017 erschien sein erstes Album mit dem Titel «Silips e furmias» (Heuschrecken und Ameisen) – ebenfalls eine Anspielung auf das traditionelle Liedgut des Engadins – mit alten und neuen Liedern und mit den bekannten Geschichten aus dem Alltag.⁴⁰⁹ «Es ist nur zu hoffen, dass Nicolay fortfährt, seine Lieder zu schreiben und zu singen»,⁴¹⁰ rezensierte die *Quotidiana*. Mit seinen alltagsnahen Liedern in der Muttersprache gehört Nicolay also zu den wichtigen Stimmen der zeitgenössischen *musica rumantscha* – obwohl er, wie viele andere Musiker auch, der bündnerromanischen Sprache damit überhaupt nicht «helfen»⁴¹¹ will und ebenso wenig vom einseitigen Interesse des (inter)nationalen Marktes für den «Klang der Sprache» hält.

401 «Sehr gelungenes Rumantsch-Lied. Für die bedrohte Sprache noch einen Ethnosonderstern.» (<http://germancharts.com>, [30. 6. 2016]).

402 «Co chi's giouva la murra» (Wie man La murra spielt), «Nouva città» (Neue Stadt), «Viafier retica» (Rhätische Bahn) und «Fat es fat» (Gemacht ist gemacht).

403 Valeria Zangger (d, voc), Andreas Coray (b), Laura Zangger (voc bei Viafier retica).

404 Vgl. LQ, 28. 6. 2016.

405 «E uoss' es qua quist randulin / Ourasom sün quel manzin / El pigl' e va davent da qua.» (Vgl. Vital, La chanzun, 2012, S. 84).

406 Siehe dazu Kapitel V 2.4.2.

407 www.voicesontop.ch, [30. 6. 2016].

408 U. a. Scuol fa musica, Da cumpagnia (Chur), Open Air Sur l'Aua (Casaccia, Bergell). Vgl. «Palc innovativ», Giud tribuna, [30. 6. 2016].

409 Mit: André Gemassmer (p), Rees Coray (b), Valeria Zangger (d). (Vgl. www.r-tunes.ch, [12. 5. 2017]).

410 LQ, 28. 6. 2016.

411 Vgl. Nicolay, Interview, 21. 1. 2014.

2.3.4 Bibi Vaplan

Bianca Mayer (*1979) alias Bibi Vaplan ist trotz – oder gerade wegen – ihres Künstlernamens, der wörtlich «Bibi, geh langsam» bedeutet, keine Musikerin, die gemächlich an ihrer Karriere «bastelt», sondern sie in eher grösseren Schritten vorantreibt. Dass es ihr nie an Ideen mangelt, zeigt sie mit ihrem zweisprachigen Erzählband «Bibi Vaplan e las culurs dals plets» (Bibi Vaplan und die Farben der Worte), der im Herbst 2016 beim Schweizer Zytglogge-Verlag erschien.⁴¹² Schon nach dem Erscheinen von Bibi Vaplans letztem Tonträger «Cul vent» (Mit dem Wind) im März 2015 hatte der Musikjournalist Frank von Niederhäusern über ihre Texte geschrieben: «Keine Herz-Schmerz-Reimerei, sondern bildkräftige Poesie, die nachhallt.»⁴¹³ Und auch Mayers Label R-Tunes weist darauf hin, dass die «sprachgewaltigen» Liedtexte von Bibi Vaplan gleichfalls kleine Erzählungen seien, die «innere Bilder abrufen, poetisch, klar und gewitzt».⁴¹⁴

Über die Jahre sind diese Liedtexte der Musikerin aus Scuol ein Markenzeichen geworden, gerade weil sie diese ausschliesslich in ihrer Muttersprache Vallader schreibt. Es sei für sie leichter, sich in ihrer Muttersprache auszudrücken, sagt Bianca Mayer, besonders da sie über Bilder, Gefühle und kleine Geschichten des Alltags schreibe.⁴¹⁵ «Musik mit Geschichten meines Herzens»⁴¹⁶ nennt Mayer ihre Kunst, und tatsächlich sind diese Geschichten so persönlich und ehrlich, dass sie in Mayers Gefühls- und Gedankenwelt blicken lassen, dabei aber auch so abstrakt und fragmentarisch, dass sie eine schablonenhafte Allgemeingültigkeit besitzen. So heisst es etwa im Refrain des Titelliedes «Cul vent»: «Ed i ballan tras l'ajer / E svoulan cul vent / E tü nu stoust crajer / Chi va be davent».⁴¹⁷ (Und sie tanzen durch die Luft / Und fliegen mit dem Wind / Und glaube nur nicht / Dass es einfach weggeht).

Ebenso persönlich ist Bianca Mayers Künstlername Bibi Vaplan: *Bibi* wurde sie als Kind genannt und *Vaplan* (eigentlich «va plan») verweist unter anderem auf eine krankheitsbedingte Pause, nach der Mayer dann lernen musste, langsam(er) weiterzugehen.⁴¹⁸ Seither ist die Ruhe ein charakteristischer Zug ihrer Künstlerpersona, und die Musik wird ihr zum Hilfsmittel, um den Alltag zu verarbeiten und zu meistern: «Wenn ich übergücklich wäre, würde ich keine Musik machen, dann würde ich einen Kaffee trinken gehen mit meinen Freunden.»⁴¹⁹ Als Teenager in einer schwierigen Phase entdeckte Mayer einst Mozarts «Requiem» und es half

412 www.zytglogge.ch, [16. 6. 2016].

413 Niederhäusern, Popsongs, Kulturtipp 8/2015, S. 20.

414 R-Tunes, Pressemitteilung, 9. 3. 2015 (siehe www.bibivaplan.ch, [16. 6. 2016]).

415 «Las istorgias han adüna üna relaziun cun alch ch'eu vez o alch ch'eu saint o chi capita intuorn mai. Eu nu vegn ad inventar istorgias. Quai füss massa stantus per mai.» (Mayer, Interview, 1. 7. 2015).

416 B. Mayer, in: «Bianca Mayer», SRF Kulturplatz, 17. 7. 2013.

417 www.bibivaplan.ch [17. 6. 2016].

418 Vgl. B. Mayer, in: Glanz und Gloria, SRF 1, 20. 10. 2015.

419 B. Mayer, zit. nach Posta Ladina, 15. 11. 2012.



52. Die Sängerin und Pianistin Bibi Vaplan.

ihr über diese Zeit hinweg.⁴²⁰ In Scuol erhielt sie ferner die ersten Klavierlektionen. Anschliessend studierte sie an der ZHdK Klavier und Komposition, belegte daneben auch Kurse im Bereich Jazz und Filmmusik. Nach dem Lehrdiplom (2005) unterrichtete sie einige Jahre an verschiedenen Musikschulen im Kanton Zürich und arbeitete als Kompositionsassistentin für die Schweizer Filme «Vitus» (Fredy Murer, 2005), «I was a Swiss Banker» (Thomas Imbach, 2007) und «Happy New Year» (Christoph Schaub, 2008).

In Ardez, nahe ihrem Heimatdorf Scuol, unterrichtete Bianca Mayer anschliessend an der Musikschule Engiadina Bassa/Val Müstair und gründete nebenbei ihre Punkrockband Alba da la Clozza.⁴²¹ 2009 erschien in Zusammenarbeit mit der Punkband QL aus Biel der erste und einzige Tonträger dieser Band «Üna jada intuorn» (Einmal herum). Ihre Musik war offensiv und kämpferisch, die Sprache schmutzig und voller aktueller Germanismen. Der Musikjournalist Benedetto Vigne bezeichnete sie als «frischesten *Rock'n'Roll ladin* seit den *Sgurdibels* von Paulin Nuotclà». ⁴²² Tatsächlich war Mayer damals wohl die frechste Künstlerin mit den schonungslosesten Texten, die vor allem das männliche Geschlecht be-

420 Battaporta, RTR, 5. 2. 2015.

421 Der Name Alba da la Clozza spielt auf Mayers Vornamen Bianca an sowie auf das Haus ihrer Eltern an der Clozza, dem Scuoler Dorffluss.

422 LQ, 17. 11. 2009.

schimpften. Für ihre Arbeit erhielt Mayer im 2009 den Kulturförderpreis Kanton Graubünden. Aber schon 2007 hatte sie für den 11. *Top Pop Rumantsch* den technoiden Song «Laschar ir» (Loslassen) eingespielt und damit den Status eines «cool girl» und einer Universalmusikerin zugesprochen bekommen, die ohne Weiteres mit den unterschiedlichsten Musikgenres von klassischer Orgelmusik, Jazz, Rock, über Filmmusik bis zum Techno spielen konnte.⁴²³

Aus dem «cool girl» und der «Punkprinzessin»⁴²⁴ Alba da la Clozza wurde bald die Persona Bibi Vaplan, die 2011 mit zwei Alben und einer Zusammenarbeit mit Carlos Leal, dem Schauspieler und ehemaligen Rapper der Lausanner Hip-Hop-Band Sens Unik, auf sich aufmerksam machte. Auf diesen Tonträgern «Ingio vasch» (Wohin gehst du) und «Eu vegn cun tai» (Ich komme mit dir) mit dem Song «Fliegenromanisch feat. Carlos Leal» reduzierte Mayer ihre Musiksprache auf melancholische Balladen für Stimme und Klavier, auf Popklänge und schlichte Melodien, die manchmal noch ihre Rock-Herkunft verrieten. Ihre Stimme ist hier gleichzeitig fein und fragil, verleiht damit aber der Textaussage noch mehr Gewicht: «Meine Stimme ist nichts Besonderes. Alles, was ich habe, sind meine Geschichten.»⁴²⁵

Dank des Duetts mit Carlos Leal wurde Bibi Vaplan über die Bündner Grenzen bekannt. Am *Festival da Jazz*⁴²⁶ in St. Moritz erhielt sie einen der begehrten Auftrittsmöglichkeiten im kultigen Dracula Club. Auch die Konzertreihe *Chant-AuTour 2012* bedeutete eine Möglichkeit, mit anderen Musikern Romanischbündens an ihren Liedern zu arbeiten und in verschiedenen Formationen auf den Bühnen Graubündens zu stehen. Ebenfalls 2012 wurde sie von der Graubündner Kantonalbank angefragt, zusammen mit der Kammerphilharmonie Graubünden ein Konzertprogramm für den Kultur Anlass *Langer Samstag* zu erarbeiten. Aus dieser Konfrontation mit der (instrumentalen) Kunstmusik entstanden Arrangements ihrer Lieder für Kammerorchester, Klavier und Stimme.⁴²⁷ Dabei wurden die Instrumente vorwiegend zur Unterstützung des Klaviers eingesetzt und für den Song «Lascha a mai» (Lass mir/mich) ersetzte Bianca Mayer die Klavierbegleitung durch Cembaloklänge und Synthesizersounds. «Sdruogliar» (Erwachen) hiess das Album, das diese fünf Arrangements integrierte und im selben Jahr herauskam. Nun wurden auch die nationalen Medien auf Bibi Vaplan aufmerksam.

SRF Kulturplatz berichtete 2013 über die «eingängigen, leicht melancholischen Songs»⁴²⁸ der *Sängerin* Bianca Mayer und über deren Identität als Künstlerin, die ihrer Muttersprache treu bleibt und durch ihren Kleiderstil auffällt.⁴²⁹ In ihrer Muttersprache zu singen, sei für sie aber gar nichts Besonderes, erklärte

423 Vgl. Pressemitteilung, 11. Top Pop Rumantsch, RTR, 28. 7. 2007.

424 LQ, 17. 11. 2009.

425 BT, 30. 7. 2011.

426 www.festivaldajazz.ch, [17. 6. 2016].

427 Vgl. Posta Ladina, 15. 11. 2012.

428 SRF Kulturplatz, 17. 7. 2013.

429 «Ob im Lederoverall, Negligé oder im Tüll-Tutu, Mayer ist extravagant.» (BT, 11. 12. 2013).

Mayer hier: «Ich lebe es einfach, in der Arbeit, in der Musik, im Alltag.»⁴³⁰ Auch das filmische Porträt⁴³¹ von Petra Rothmund schuf das Bild einer arbeitswütigen, kreativen und etwas extravaganten Sängerin, die auf dem sicheren Karriereweg ist. Mayer verweigerte sich jedoch dem Vergleich mit den Sängerinnen Ursina Giger und Rezia Ladina Peer: «Ich bin keine Sängerin wie Ursina oder Rezia, die viele Ressourcen haben, schöne Töne und Möglichkeiten, zu singen.»⁴³²

Eine weitere, erfolgreiche Tournee mit *ChantAuTour* 2014 und der Werkbeitrag des Kantons Graubünden 2014 im Bereich Musik motivierten sie dennoch, weiterhin an ihrer Karriere als Solokünstlerin zu arbeiten. Im Sommer 2014 präsentierte sich Bibi Vaplan am *Auvernier Jazz Festival*⁴³³ am Neuenburger See in einer neuen Formation mit dem Jazzbassisten Reto Claudio Gaffuri und dem Jazzschlagzeuger Michael Nobel.⁴³⁴ Aus dem geplanten Tonträger «Wundervoll»,⁴³⁵ den Mayer über die Crowdfunding-Plattform wemakeit finanzieren wollte, wurde schliesslich das Album «Cul Vent» (Mit dem Wind). Es wurde im renommierten Jazzclub Moods getauft und dann mit den Jazzmusikern Martina Berther (Bass) und Dario Sisera (Schlagzeug) in der gesamten Schweiz vorgestellt. Die öffentliche Resonanz war durchaus positiv, aber Mayer spürte dennoch eine gewisse Distanz zu ihrer Musik- und Textsprache.⁴³⁶ Der «Exoten-Bonus»⁴³⁷ der Bündnerromanen im Schweizer Unterland, von dem SNOOK oder URSINA profitieren, griff anscheinend bei Bibi Vaplans «Balladen in rätoromanisch Moll» nicht: «Es ist schon etwas seltsam», hiess es in einem Beitrag von SRF über regionale Vorurteile in der Schweiz. «Da schwärmt die ganze Welt für Bands aus Island, die in einer merkwürdig fremden und zugegeben faszinierend schönen Sprache singen, aber wir Deutschschweizer wollen einer Rätoromanin nicht zuhören.»⁴³⁸

Im Libanon, wo Bianca Mayer Anfang 2016 auf Anfrage der Schweizer Botschaft mehrere Konzerte⁴³⁹ gab, schienen diese Vorurteile hingegen nicht zu existieren, denn hier erhielt sie durchwegs positive Resonanz auf ihre Texte und ihre Musik. Dieser Aufenthalt habe sie schliesslich darin bestärkt, auf dem eingeschlagenen Weg mit Bibi Vaplan weiterzumachen, es auf ein nächstes Level zu

430 Zit. nach ebd.

431 Rothmund, Bianca Rezia Ursina, 2013.

432 Zit. nach ebd.

433 «Cette musicienne et chanteuse à la voix suave vaut la peine d'être découverte!» (<http://lemurduson.ch>, [16. 6. 2016]).

434 Für die Aufnahme wurde zusätzlich Jean-Pierre von Dach, Gitarrist der Band Gigi Moto, angefragt.

435 <https://wemakeit.com/projects/bibi-vaplan-neues-album>, [17. 6. 2016]. Von budgetierten 8000 Franken kamen schliesslich 9045 Franken zusammen.

436 Vgl. «Bianca Mayer», SRF Kulturplatz, 17. 7. 2013.

437 «Die quirlige Songpoetin – von der auch Stephan Eicher ein Fan ist – ist gewissermassen eine ‚Exotin‘, denn sie singt ihre kraftvollen, melancholischen Lieder ausschliesslich auf Rätoromanisch. Damit lebt sie ihre tiefe Verbundenheit zu ihrer Heimat, dem Unterengadin» (www.moods.ch, [17. 6. 2016]).

438 www.srf.ch, 15. 7. 2013, [16. 6. 2016].

439 In den Städten Beirut (Schweizer Botschaft), Tyr, Zahlé und Tripolis. (Novitads, 25. 1. 2016).

heben und vor allem herauszufinden, wie weit sie mit ihrer *musica rumantscha* komme.⁴⁴⁰

2.3.5 Liricas Analas

«Wer kennt sie nicht? Liricas Analas, die einzige Rap-Crew, die auch noch nach so vielen Jahren unsere vierte Landessprache Rätoromanisch erfolgreich zelebriert.»⁴⁴¹ Das Schweizer Hip-Hop-Magazin *Lyrics* brachte im Mai 2016 auf den Punkt, was die Hip-Hop-Truppe Liricas Analas aus der Surselva auszeichnet: Schweizweite Bekanntheit, Exklusivität, jahrelange Präsenz auf den Bühnen, Rap auf Bündnerromanisch, Selbstbewusstsein und Erfolg. Seit ihrem ersten Konzert im Jahr 2001 arbeitet die Gruppe stetig und ohne Kompromisse an ihrer Musiksprache und mit jedem Album wächst ihre Bekanntheit, wird ihr Platz in der Schweizer Hip-Hop-Gemeinschaft und auf dem Schweizer Musikmarkt gefestigt. Die Medien sprechen heute von «Hip-Hop-Königen»,⁴⁴² «Botschaftern des Rätoromanischen»,⁴⁴³ von einem «Aushängeschild der romanischen Musikszene»⁴⁴⁴ und dem «besten rätoromanischen Export».⁴⁴⁵

Für die Liricas Analas war es von Beginn weg selbstverständlich, in ihrer Muttersprache Sursilvan zu rappen. Nach der Nomination für den *Swiss Music Award* als «Best Album Urban National» im Jahr 2013 erklärten sie: «Rätoromanisch ist unserer Muttersprache. Wir wollten in der Sprache rappen, die uns am nächsten ist. Das ist authentisch, und darum geht es im Hip-Hop.»⁴⁴⁶ Dass der grösste Teil des Publikums ihre Texte und Reime nicht versteht, hat ihrem Erfolg nie Abbruch getan und scheint auch die Musiker nicht grundsätzlich zu stören. Es bestätigt vielmehr, dass Textverständnis auch im Musikgenre Hip-Hop nicht unbedingt notwendig ist und sozialintegrative oder identitätsbildende Faktoren wie der Community-Gedanke oder die Street Credibility viel zentraler sind.

Die gemeinsame Geschichte der Liricas Analas begann in den Kellern und Proberäumen der oberen Surselva, wo sich die Rapper am Wochenende trafen, um gemeinsam zu rappen. 1999 erschien ihr erster Song «Il tren da Sedrun» (Der Zug von/aus Sedrun). Es war der erste bündnerromanische Rapsong überhaupt. «Ich kann mich erinnern, dass es in einem Plattenladen beim Bahnhof Chur eine Ecke mit Schweizer Hip-Hop gab. Black Tiger, Bligg, Gleis 2. Für mich war das der Moment, wo ich dachte, hey, da will ich auch rein»,⁴⁴⁷ erinnert sich Roman Flepp. Nach dem ersten erfolgreichen Auftritt in der Heimat folgten bald Konzerte neben Schweizer Rapgrössen wie Greis, Kuchikäschtli und Stress, am

440 Vgl. B. Mayer, in: Bäterlada, 19. 3. 2016.

441 www.lyricsmagazin.ch, 29. 4. 2016, [23. 6. 2016].

442 Blick, 20. 5. 2016.

443 SO, 16. 1. 2016.

444 De Song vom Tag, SRF 3, 13. 1. 2016.

445 Vigne, LQ, 2. 3. 2010.

446 Annabelle, 30. 4. 2013.

447 Ebd.



53. Die Hip-Hop-Gruppe Liricas Anala, 2012.

Open Air Val Lumnezia, an der *Expo02* und im Riders-Palace in Laax.⁴⁴⁸ 2004 veröffentlichten die Liricas Anala ihr Debütalbum «Analogia» – gleichzeitig das erste Rap- und Hip-Hop-Album Romanischbündens.

Zu ihrer Band-Identität gehört seit jeher die Thematisierung des Analen. Entstanden ist dieses Markenzeichen aus der Übersetzung des englischen Begriffs «explicit lyrics», der als Aufkleber der US-Musikindustrie auf anstössige Liedtexte verweist.⁴⁴⁹ «Der Ursprung dieses Begriffs und das Anale war dann

448 Vgl. www.liricas.ch, [2. 4. 2012].

449 Vgl. www.riaa.com, [23. 6. 2016].

immer Thema und wir haben zum Spass gesagt, es heisse Analtraktlyrik.»⁴⁵⁰ Im Gegensatz zu den zahlreichen Tonträgern, die aufgrund des Aufklebers «Parental Advisory» Verkaufseinbrüche erleiden mussten, sorgten diese «Arschreime»⁴⁵¹ bei den Liricas Anas für steigende Verkaufszahlen und viel Resonanz. «Besser als mit juvenilem, derbem, fetzig-jetzigem Rap liesse sich das Vorurteil nicht widerlegen, Rätoromanisch sei eine mit Subventionen künstlich am Leben erhaltene, bieder-heimattümelnde Sprache»,⁴⁵² hiess es in der Schweizer Zeitschrift *Facts*. Damit waren die Liricas Anas auch Botschafter einer lebendigen, jugendlichen Sprache geworden, die im Alltag gesprochen wurde und – auch dank den Liricas Anas – anscheinend stetig an «Coolness» gewann: «Früher war Romanisch nicht cool, aber heute ist man stolz darauf, dass man es kann und die Schweiz ist stolz darauf, dass wir eine solche Sprache haben»,⁴⁵³ erklärte Roman Flepp den Hörern von Radio SRF 3.

Mit dem zweiten Album «AnalFaBad» und der Singleauskopplung «Siemis» (Träume) landete die Liricas Anas 2006 einen ersten grösseren Coup: Der Videoclip zur Single wurde auf dem Schweizer Musiksender VIVA täglich gesendet und erreichte den ersten Platz in den Videocharts.⁴⁵⁴ Diesen Videoclip hatten die Liricas Anas in den Thermen von Vals gedreht: «Wir haben eine Location gesucht, welche eine Traumwelt darstellt. Die Therme Vals kommt mit ihrer Architektur und ihren Räumen dieser Traumwelt relativ nahe – daher lag es für uns auf der Hand dort zu drehen.»⁴⁵⁵ Eine Traumwelt hatten die Liricas Anas ebenso durch den Songtext geschaffen, dessen Refrain die Zuhörer miteinbezog: «Wir geben euch Flügel und nehmen euch mit in die Luft, aus der verwirrenden, kaum realen Welt, voller schönerer Farben.»⁴⁵⁶ Die heroische, leicht pathetische Melodie des Refrains – ein wesentliches Element der Hip-Hop-Kultureigenen «Selbstglorifizierung»⁴⁵⁷ – sorgte zusätzlich für eine emotionale Verbindung zwischen den Liricas Anas und ihrem Publikum.

Zwei Jahre lang gingen die Liricas Anas mit dem Programm «AnalFaBad» auf Tournee und spielten über 60 Konzerte in der Schweiz, unter anderem an den grossen Schweizer Open Airs in Frauenfeld und St. Gallen, aber auch in Deutschland (Berlin) und in Tschechien.⁴⁵⁸ In dieser Zeit änderte sich die Zusammenstellung der Gruppe: PDDP (Pius Venzin) und MC Spoon (Adrian Candinas) verliessen die Band und David Suivez aus Winterthur kam als DJ neu hinzu.

450 CH-Special, SRF 3, 30. 4. 2016.

451 TA, 12. 7. 2012.

452 Bänz Friedli, in: *Facts*, zit. nach Annabelle, 30. 4. 2013.

453 CH-Special, SRF 3, 30. 4. 2016.

454 Vgl. Wikipedia, Liricas Anas, [23. 6. 2016].

455 Radio Südostschweiz, 15. 1. 2016.

456 www.liricas.ch, [23. 6. 2016].

457 LQ, 2. 3. 2010.

458 Vgl. www.liricas.ch, [2. 4. 2012].

Seither besteht die Crew aus den MCs Flepp, Orange und Jusht⁴⁵⁹ und dem DJ David Suivez.

Eine «kleine Revolution»⁴⁶⁰ lösten die Liricas Anals gemäss *Tages-Anzeiger* mit dem dritten Album «Analectrica» (2009) aus: Den traditionellen Hip-Hop-Sound erweiterten sie hier mit elektronischen Beats sowie mit Einflüssen von Funk und Rock und nannten diesen neuen Stil «Disco-Rap» mit «beats ord autres sferas»⁴⁶¹ (Beats aus anderen Sphären). Schon in der ersten Wochen nach der Veröffentlichung erreichte das Album den 13. Platz der Schweizer Album-Charts und gleich drei Songs⁴⁶² wurden auch als Singles mit dazugehörigem Videoclip veröffentlicht. Es folgten Konzerte in der Schweiz, in Deutschland und Österreich (am Donauinselfest). Für diesen Erfolg wurden die Liricas Anals 2010 als Best Newcomer für den *Swiss Music Award*⁴⁶³ nominiert, eine Auszeichnung, die sie inner- und ausserhalb der Schweizer Grenzen noch bekannter machte. In Romanischbünden galten die Liricas Anals bald als «Pioniere der Sparte Elektro-Hip-Hop»⁴⁶⁴ und als «bester bündnerromanischer Export seit den Furbaz».⁴⁶⁵

Mit dem vierten Album «Analium», das 2013 erschien und die bekannten Schweizer Rapper Stress und Kutti MC involvierte, sollten die Liricas Anals indes noch grössere Erfolge feiern: Das Album erreichte den 8. Platz in der Schweizer Album-Hitparade⁴⁶⁶ und wurde bei den *Swiss Music Awards* als «Best Album Urban National»⁴⁶⁷ nominiert. Auf diesem Album zeigten die Liricas Anals ihre neue Musiksprache, den «Disco-Rap», der Musikstile wie den Disco der 1980er-Jahre, den klassischen Rap und den Electro zu vereinen suchte und von den Medien als «urban»,⁴⁶⁸ «experimentierfreudig» und «innovativ»⁴⁶⁹ gefeiert wurde.⁴⁷⁰ Die *Quotidiana* sprach auch die Zusammenarbeit mit dem Opernsänger Flurin Caduff aus der Surselva an: «Etwas exotisch ist das Lied «Moviment» mit dem Gast Flurin Caduff. Aber auch hier beweisen die Rapper, dass viele Stile gut zueinander passen, wenn man die Vermischung wagt, und sogar ein Opernsänger macht eine gute Figur neben den Rappern.»⁴⁷¹

Neben diesen stilspezifischen Bemerkungen wiesen die Medien nun auch vermehrt auf das Verhältnis zwischen der urbanen Musik und der alpin-ländlichen

459 Roman Flepp (Flepp), Renzo Hendry (Orange), Johannes Just (Jusht).

460 TA, 12. 7. 2012.

461 «Back cun slang» («Analectrica», 2009).

462 «Back cun slang», «Miu de», «Hop la hop» («Analectrica», 2009).

463 Als Best Newcomer National wurde schliesslich die Band aus Biel Pegasus ausgezeichnet. (swissmusicawards.ch, [24. 6. 2016]).

464 LQ, 14. 6. 2012.

465 LQ, 2. 3. 2010.

466 Vgl. <http://hitparade.ch>, [24. 6. 2016].

467 Ausgezeichnet wurde das Album Noël's Room von Stress, Noah Veraguth und Bastian Baker (swissmusicawards.ch, [24. 6. 2016]).

468 BT, 11. 5. 2012.

469 TA, 12. 7. 2012.

470 Vgl. LQ, 14. 6. 2012.

471 LQ, 14. 6. 2012.

Herkunft und Sprache der Liricas Anas hin, denn mit ihrem Erfolg hatten die Liricas Anas bewiesen, dass die bündnerromanische Sprache sich für aktuelle Musikgenres und Stile sehr wohl eignete und durchaus «kein Fall fürs Museum»⁴⁷² war. «Wir haben mit Liricas Anas gezeigt, dass Rätoromanisch cool und nicht hinterwäldlerisch ist. Dass man urban und jung sein und sich trotzdem mit seiner Muttersprache identifizieren kann»,⁴⁷³ meint Roman Flepp. Den Liricas Anas ist also durchaus bewusst, dass sie eine wichtige Rolle für die Sprachidentität der Jugendlichen Romanischbündens spielen und die Wahrnehmung des Bündnerromanischen ausserhalb des Kantons mitprägen.⁴⁷⁴ Die Muttersprache selbst sehen sie allerdings nicht in Gefahr, denn diese werde sehr wohl gesprochen und gepflegt.⁴⁷⁵ Vielmehr sei die Abwanderung der Jugend aufgrund begrenzter, beruflicher Perspektiven, fehlender Innovationsfreudigkeit und mangelnden Muts in den Bündner Berggemeinden ein Problem.⁴⁷⁶

Im Frühjahr 2016 meldeten sich die Liricas Anas nach einer kreativen Pause (mit Konzerten und Tourneen) mit dem neuesten Album «Banalitad» zurück und wurden sogleich auf allen Kanälen gefeiert. «Das Aushängeschild der romanischen Musikszene ist zurück»,⁴⁷⁷ meldete SRF 3, und die *Südostschweiz* erklärte: «Liricas Anas zementieren mit ihrem fünften Album «Banalitad» ihren Status als Botschafter des Rätoromanischen».⁴⁷⁸ Die Singleauskopplung «La clav» (Der Schlüssel) hatte schon im Vorfeld dafür gesorgt, dass das Album noch grössere Aufmerksamkeit erhielt. Gemäss Liricas Anas sollte dieses fünfte Album eine Synthese der vorangegangenen und ein Spiegel der Band und ihrer Geschichte sein. Ihre Songtexte waren nun persönlicher und facettenreicher geworden und mit dem Albumnamen «Banalitad» wollten sie schliesslich den in ihren Augen keineswegs banalen Inhalt ansprechen, ihn kontrastieren und gleichzeitig mit Humor betrachten.⁴⁷⁹ «Wir haben eine gewisse Naivität abgelegt, dieses Einfach-gerade-aus und ohne Rücksicht auf Verluste. Wir sind erwachsener geworden und tiefgründiger.»⁴⁸⁰ Und was die Liricas Anas unter «tiefgründig» verstehen, erklärten sie gleich im Song «La clav»: Für das persönliche Glück sei das Materielle nicht wichtig, meinte Roman Flepp, vielmehr sei die Liebe und Freundschaft der Schlüssel zum Glück. Man müsse ihn aber schon in die Hand nehmen wollen und die Truhe auch öffnen.⁴⁸¹

472 Annabelle, 30. 4. 2013.

473 Zit. nach ebd.

474 Ihre Texte finden sich auch in bündnerromanischen Lehrmitteln für die Mittelstufe, u. a. im Lehrmittel für Rumantsch Grischun «Siador» für die 9. Klasse.

475 Vgl. CH-Special, SRF 3, 30. 4. 2016.

476 Vgl. TA, 12. 7. 2012.

477 De Song vom Tag, SRF 3, 13. 1. 2016.

478 SO, 16. 1. 2016.

479 Vgl. De Song vom Tag, SRF 3, 13. 1. 2016, CH-Special, SRF, 30. 4. 2016, LQ, 4. 5. 2016.

480 CH-Special, SRF 3, 30. 4. 2016.

481 Vgl. De Song vom Tag, SRF 3, 13. 1. 2016.

Auf diesem neuesten Album kehren nun die Liricas Anas wieder zu ihren Wurzeln des klassischen Hip-Hops zurück, bleiben jedoch auch dem Electro-Pop treu. So ist «La clav» eine Mischung aus beatlastigem Hip-Hop und elektronischen Sounds, wobei im Refrain die Soundästhetik der Popmusik aus den 1980er-Jahren (u. a. Neue Deutsche Welle) mitklingt. Dass ihre Musik deshalb ambivalent rezipiert wird, ist den Liricas Anas durchaus bewusst. «Es gibt Leute, die schätzen die Publicity für das Romanische, obwohl sie sich mit unserem Sound überhaupt nicht identifizieren können.»⁴⁸² Das hindert die Liricas Anas allerdings nicht daran, den musikalischen, soundästhetischen und textinhaltlichen Vorlieben treu zu bleiben.⁴⁸³ Dies zeigt auch der Song «Dar il maun» (Die Hand reichen), worin die Liricas Anas über «Weltoffenheit»⁴⁸⁴ und Toleranz rappen und darüber hinaus mit Humor auf die Wahrnehmung der bündnerromanischen Sprache als unverständliche Sprache – «Romanisch klingt doch für die meisten wie Chinesisch»⁴⁸⁵ – hinweisen.

Diese Haltung gegenüber der Muttersprache ist eine der Konstanten in der Sprachidentität der Liricas Anas. Dass sie (auch darum) als Medium für Sprachpolitik benutzt werden, scheint ihnen aber nicht zu missfallen, obwohl sie sich nicht als «Retter» der Muttersprache betrachten: «Es ist schön, dass wir der romanischen Sprache in gewisser Hinsicht Gehör verschafft haben. [...] Wir haben aber keine Mission oder Plan zur Rettung der rätoromanischen Sprache oder dergleichen. Wir machen einfach gern Musik, und rappen auf Romanisch, weil diese eben unsere Muttersprache ist.»⁴⁸⁶ Das sei ihre internationale «Publicity für das Romanische»,⁴⁸⁷ sagt Roman Flepp.

2.3.6 Rezia Ladina Peer

Die Jazzsängerin Rezia Ladina Peer (*1984) aus Ftan gehört zu der Gruppe von Künstlern, die viele Jahre Berufserfahrung in unterschiedlichsten Formationen sammeln und erst spät – oder nie – ein Album mit Eigenkompositionen herausgeben. «Die CD war das Einzige, was noch fehlte, um als Künstlerin, Sängerin und mir gegenüber glaubwürdig zu sein»,⁴⁸⁸ sagt Peer. Bei Rezia Ladina Peer spielte die Gesundheit eine entscheidende Rolle in diesem Prozess von der Background- und Leadsängerin einer Band hin zur Solokünstlerin mit eigenem Tonträger, denn lange Zeit musste sie mit Beschwerden in den Stimmbändern kämpfen und konnte zeitweise gar nicht mehr singen. Dass 2014 dennoch ihr erstes Album «Relativ»⁴⁸⁹ erschien, war indes gerade diesen gesundheitlichen Problemen zu verdanken: Sie

⁴⁸² CH-Special, SRF 3, 30. 4. 2016.

⁴⁸³ Vgl. LQ, 4. 5. 2016.

⁴⁸⁴ www.lyricsmagazin.ch, 29. 4. 2016, [23. 6. 2016].

⁴⁸⁵ R. Flepp, zit. nach Blick, 20. 5. 2016. Im Videoclip sind deshalb chinesische Untertitel eingebildet.

⁴⁸⁶ <http://grheute.ch>, [23. 6. 2016].

⁴⁸⁷ CH-Special, SRF 3, 30. 4. 2016.

⁴⁸⁸ Zit. nach Rothmund, Bianca Rezia Ursina, 2013.

⁴⁸⁹ Mit Benjamin Külling (Piano), Dominik Eberle (Gitarre), Lucas Schwarz (Bass), Roger Hintermann (Schlagzeug). Produzent: Manfred Zazzi, R-Tunes.

hatten Peer zu neuen musikalischen Ideen, Musikern und Produzenten geführt. «Denn durch diesen Neuanfang habe ich mich stilistisch in eine andere, offenere Richtung bewegen können, konnte mit neuen, interessanten und professionellen Leuten zusammenarbeiten und hatte schliesslich die Möglichkeit, eine tolle Live-Band zusammenzustellen», erklärte Peer nach der Veröffentlichung im März 2014.⁴⁹⁰ Der Titel ihres Albums spielte deswegen auch auf diese Zeit der Neuorientierung in ihrer Musiksprache an:

«Im Wort ‹Relativ› sehe ich eine Erklärung für alles. Genau das mache ich auch in meinen Songs. Ich möchte mich eben nicht limitieren lassen. Relativ ist alles. Es kann relativ gut sein, und es kann relativ schlecht sein. Das liegt, was die Musik anbelangt, immer auch im Ohr des Zuhörers.»⁴⁹¹

Die Reaktionen auf dieses Erstlingswerk waren durchwegs positiv, wobei neben ihrer «warmen und starken»⁴⁹² Stimme besonders die stilistische Vielfalt der Musiksprache zwischen Soul, Blues, Jazz und Pop sowie die Professionalität der Produktion hervorgehoben wurden: «Einzelne Stücke der CD ‹Relativ› basieren auf den Wurzeln des Jazz. Der Rest ist bewegender Soul und grossartiger, internationaler Pop.»⁴⁹³ Die *Quotidiana* fokussierte besonders auf Peers Stimme, die klar, stark, energiegeladen, aber auch fein, weich und tiefgehend sei, und daneben auf ihren Sinn für Melodien, für reiche Harmonien und für rhythmische Spannung voller Effekte.⁴⁹⁴

Die Künstlerin selbst beschreibt ihre Musik als «reduziert, mit wenig Elektronik, dafür mit grooves und erdigen beats».⁴⁹⁵ Zum Problem einer klaren Stilzuordnung sagt sie: «Mit meinen Liedern passe ich nicht wirklich in eine Sparte – für die Popszene klinge ich zu jazzig, für die Jazzszene zu sehr nach Pop.»⁴⁹⁶ Obwohl Peer auch Lieder in deutscher, französischer und englischer Sprache schreibt, sind diejenigen in der Muttersprache immer etwas «persönlicher» und «poetischer»,⁴⁹⁷ so auch die Lieder «D'ingionder» (Woher) und «Mincha larma» (Jede Träne), deren Texte unmittelbar der Künstlerbiografie entliehen scheinen. «Texte in der Muttersprache zu schreiben reisst mir die Maske weg und gibt mir Identität.»⁴⁹⁸ Trotz fremdsprachiger Texte bleibe sie stets Bündnerromanin, sagt Peer, sie fühle sich aber nicht als bündnerromanische Künstlerin. Vielmehr sei das Widersprüchliche und die Gemeinsamkeit von Stadt und Land, Show-Welt und Berg-Welt, Teil ihres Charakters.⁴⁹⁹ Dass aber auch Peers fremdsprachige

490 Zit. nach Schweiz am Sonntag, 9. 3. 2014.

491 Ebd.

492 Posta Ladina, 29. 6. 2014.

493 Posta Ladina, 25. 3. 2014. Vgl. auch SO, 9. 3. 2014 und R-Tunes, Homepage, [21. 6. 2016].

494 Vgl. LQ, 2. 4. 2014.

495 Peer, Interview, 21. 4. 2016.

496 Zit. nach SO, 21. 12. 2011.

497 Peer, Interview, 21. 4. 2016.

498 Ebd.

499 «Die Diskrepanz zwischen Ftan und Bern widerspiegelt sinnfällig den Charakter der Sängerin. Die Natur, das symbolisiert für sie das Engadin, wohin sie regelmässig zurückkehrt – zurück zu

Texte einen engen Bezug zu ihrer Künstlerbiografie haben, zeigen Songs wie die jazzig-rockige Ballade «My peace», worin die Suche nach dem persönlichen Frieden angesprochen wird, oder die Pop-Ballade «Ich drehe mich» mit ihren kreisenden Motiven und dem (textlich wie musikalisch) offenen Schluss. Gerade in den englischsprachigen Liedern ihres Albums ist auch Peers professionelle musikalische Ausbildung und Stimmbildung hörbar.

Zur Jazzsängerin liess sich Peer an der Swiss Jazz School in Bern von den internationalen Jazzgrössen Efrat Alony, Andreas Schaerer und Sandy Patton ausbilden. Noch vor Antritt des Studiums konnte sie 2006 den 6. *Top Pop Rumantsch* «Meis frar» (Mein Bruder) einsingen und erhielt dadurch als Solokünstlerin Aufmerksamkeit in ganz Romanischbünden. RTR wies in der Medienmitteilung darauf hin, dass *Top Pop Rumantsch* nun «immer mutigere Kurven» nehme und mit der «neuen Stimme Rezia Ladina» auch leicht «jazzige» Wege einschlage.⁵⁰⁰ Der Song hatte allerdings wenig mit Jazz zu tun, sondern war vielmehr eine durcharrangierte, professionell produzierte Pop-Ballade mit Soul-Charakter, deren Melodie und Text – eine Liebeserklärung an den Bruder – aber von Peer geschrieben worden waren.⁵⁰¹

In Bern machte Peer ihre ersten Erfahrungen mit diversen Formationen und ganz unterschiedlichen Stilen und Genres, unter anderem in der Partyband Rezia and the B-Sharps, in der Band des Marokkaners Samir Essahbi, in der afrikanischen Reggae-Truppe Yoro Massa, in der Berner Popband Daliah, im Jazz/Soul-Projekt Kingdom of Rench und nicht zuletzt bei SNOOK, in dessen Hip-Hop-Combos sie schon zu Gymnasialzeiten mitsang. Neben diesen Projekten und Bands widmete sie sich immer wieder in Duos und Trios dem eigentlichen Jazzgesang. Die Bühnenerfahrung, die sie in diesen Jahren als Lead- und Backgroundsängerin sammelte, reicht von SRF Musicnights, Jazzfestivals (mit Kent Stetler in Montreux, mit Kingdom of Rench in Schaffhausen), Open Airs bis zu internationalen Songfestivals wie das *SUNS Liet international*, wo sie 2011 mit ihrem Lied im Mutteridiom Vallader «Id es capità» (Es ist geschehen) den siebten Platz errang.

Kurz vor dem Erscheinen ihres Debütalbums «Relativ» machte der Dokumentarfilm «Bianca Rezia Ladina»⁵⁰² die Jazzsängerin Peer noch breiter als Künstlerin bekannt. Obwohl der Film besonders ihre gesundheitlichen Probleme und die dadurch verursachten Schwierigkeiten in der Produktion des Albums unterstrich, zeigte er auch eine ambitionierte Seite der «sensiblen»⁵⁰³ Sängerin, die anscheinend ihre Flügel schnell hängen lässt, aber immer wieder aufsteht und sich erst mit einem eigenen Album als wirkliche Künstlerin betrachten will.⁵⁰⁴

ihren Wurzeln. Plastik setzt sie gleich mit Bern, mit der Show-Welt, mit den Konzerten.» (SO, 21. 12. 2011).

500 Medienmitteilung, 6. Top Pop Rumantsch, RTR, 29. 6. 2006.

501 6. Top Pop Rumantsch, RTR, 29. 6. 2006.

502 Rothmund, Bianca Rezia Ursina, 2013.

503 BT, 11. 12. 2013.

504 Vgl. Rothmund, Bianca Rezia Ursina, 2013.

Zu einer ernstzunehmenden Künstlerin, zu einer «Pop-Diva» und «Soul-Lady»⁵⁰⁵ aus den Bergen, die ihre Muttersprache «in die Popwelt hinaus»⁵⁰⁶ trage, wie es in den Medien hiess, wurde Peer schliesslich nach der erfolgreichen Plattentaufe von «Relativ».⁵⁰⁷ In Romanischbünden ist man seither davon überzeugt, dass Rezia Ladina Peer erfolgreich ihren Weg gehen wird: «Sie hat mehr Potential als die Mehrheit der internationalen Popsternen und darf jetzt, mit dem Album «Relativ» erst recht, hinstehen und stolz sagen: Ich bin Rezia Ladina Peer, von mir hört ihr bald wieder.»⁵⁰⁸

2.3.7 Astrid Alexandre

Die Sängerin und Journalistin Astrid Alexandre (*1981) wird in Romanischbünden gern und nicht zu Unrecht als «Aushängeschild der romanischen Musikszene»⁵⁰⁹ bezeichnet, denn nur wenige sind aktiver an der Förderung und Unterstützung der einheimischen Kultur beteiligt als die Sängerin, Musikerin, Lehrerin und Musikredaktorin aus der Val Lumnezia. Gerade die von Alexandre (und RTR) durchgeführte Konzertreihe *ChantAuTour* (2012/2014) hat die *musica populara moderna* über die Grenzen hinaus bekannt und beliebt gemacht. Und die Musikerin selbst hat sowohl musikalisch als auch beruflich vom Erfolg der Konzertreihe profitiert, was sich in den verschiedenen Preisen jüngerer Datums widerspiegelt: 2015 erhielt sie den Medienpreis der SRG.R⁵¹⁰ und 2016 den Förderpreis der Stadt Chur. Während die Jury von SRG die journalistische Leistung als «Kino für die Ohren»⁵¹¹ lobte, erachtete der Stadtrat von Chur die Sängerin besonders aufgrund «ihrer bezaubernden Stimme und ihrer mehrsprachigen, eigenkomponierten Lieder»⁵¹² für förderungswürdig. Dieser Preis bezog sich auf Alexandres erstes Album «astrid alexandre», das 2014 beim Musiklabel R-Tunes erschien. Es war das Ergebnis jahrelanger Arbeit an Eigenkompositionen und einer grossen Erfahrung als Sängerin unterschiedlichster Formationen und Projekte. Viele Jahre sang Astrid Alexandre im Opern-Ensemble Compagnia Rossini, im Vokalensemble *la fama* und im gemischten Chor *Cantus Firmus Surselva*, danach arbeitete sie mit Mario Pacchioli an dessen Album «Rispondas» (2009), nahm selbst an der Konzertreihe *ChantAuTour* teil und erarbeitete schliesslich mit Corin Curschellas und Ursina Giger die Volksliedprojekte *Origins (trad.)* und *La Triada*.

Astrid Alexandres musikalische und sprachliche Variationsbreite wie auch ihre Erfahrungen werden in ihrer Musiksprache und in ihren Liedtexten greifbar, sie sind aber auch ein Merkmal ihrer Stimme, die mühelos zwischen Chanson, Popsong und *chanzun populara* pendelt. «Vielfalt» und «Mannigfaltigkeit» sind

505 Engadiner Post, 25. 3. 2014.

506 SO, 21. 12. 2011.

507 In Bern, Zürich und am Institut Otalpin Ftan, wo Peer das Gymnasium besucht hatte.

508 Posta Ladina, 25. 3. 2014.

509 SO, 20. 9. 2014.

510 Für ihre Hintergrundsendung «Med Ursina i København» (La marella, RTR, Juli 2015).

511 www.srgd.ch, 14. 4. 2016, [19. 5. 2016].

512 www.musikzeitung.ch, 14. 4. 2016, [19. 5. 2016].



54. Die *chantautura* Astrid Alexandre.

auch in den Medien oft verwendete Begriffe in Zusammenhang mit den stimmlichen und sprachlichen Fähigkeiten von Astrid Alexandre.⁵¹³ Aber auch ihre persönliche Biografie und ihr Lebensstil sprechen von kultureller Offenheit: Geboren in Port-au-Prince (Haiti), aufgewachsen in der Val Lumnezia als Tochter eines belgischen Einwanderers und einer Bündnerromanin, pendelt sie heute zwischen Graubünden und Paris, wo sie mit Mario Pacchioli Konzerte gibt. Ihre Musiksprache, die sie selbst als Verknüpfung von Singer/Songwriter, Chanson und Pop beschreibt, ist deshalb das Ergebnis einer musikalischen Entwicklung, die von «klassische[r] Musik, französische[n] Chansons und rätoromanische[n] Volkslieder[n]»⁵¹⁴ geprägt wird.

Astrid Alexandres Interesse an den Volksliedern Romanischbündens geht dabei parallel zu ihrer Suche nach den eigenen Wurzeln und ihrem Engagement für die Musikkultur und die traditionelle Volksmusik Romanischbündens. Obwohl diese bei der heutigen Jugend als «uncool»⁵¹⁵ gelte, sei die Musik Romanischbündens doch fest an die einheimischen Traditionen und Bräuche gebunden, so Alexandre. Zu jedem Fest und jedem Brauch gehörten deshalb passende Lieder und das Singen verbinde die Menschen in den Dörfern noch stärker miteinander: «Singen gehört zu uns.»⁵¹⁶ Diese Vorstellung wird auch in Alexandres Vorliebe für

⁵¹³ U. a. LQ, 23. 9. 2014 (anlässlich der Plattentaufe).

⁵¹⁴ SO, 9. 2. 2014.

⁵¹⁵ Alexandre, Interview, 14. 2. 2014.

⁵¹⁶ Ebd.

Musikgenres und Stile bemerkbar, die massgeblich auf dem vokalen Ausdruck, dem Text und der transportierten Botschaft basieren und die Stimme in den Mittelpunkt rücken. Von einheimischem Liedgut sind darum auch ihre eigenen Melodien und Harmonien beeinflusst, jedoch ohne hör- und sichtbar darauf zu verweisen.

Sprachlich abwechslungsreich sind auch Alexandres Liedtexte: «Sich hinsetzen und sagen: ‹Heute schreibe ich Romanisch›, ist nicht so leicht», sagt die Sängerin. «Je nachdem, woran ich denke oder worüber ich schreibe, kommen die Texte auf Französisch, Englisch oder Deutsch heraus.»⁵¹⁷ Eng verbunden mit Personen und Situationen aus dem näheren Umfeld, mit der Kultur Romanischbündens und ihrem Einsatz für eine aktive Musikszene sind folglich Alexandres Texte auf Sursilvan, während die englischen Songs stärker auf das Wort fokussiert sind. Im Französischen, ihrer Erstsprache, steht dagegen das lyrische Ich im Zentrum, was sie unter anderem in ihrem Chanson «Demain» verdeutlicht. Noch weiter geht das Duett mit Mario Pacchioli «Paradis(e)», worin in den Sprachen Sursilvan und Englisch über die Liebe gesungen wird und der unterschiedliche Sprachklang und Sprachgebrauch unmittelbar sicht- und hörbar wird.

Dass Astrid Alexandre in ihren Liedern auf Sursilvan gern ihre nächste Umgebung anspricht, zeigte sie auch mit ihrem 32. *Top Pop Rumantsch* (2013), ihrer «Liebeserklärung für die besten Freunde» mit dem Titel «Ti» (Du).⁵¹⁸ Hier steht das lyrische Du für all die Freunde, die mit ihrer Anwesenheit das Leben reicher machen. Für diesen *Top Pop Rumantsch* geworben wurde besonders mit der Atmosphäre des Café dansant (Tanzcafé), mit der Swing-Gitarre und dem *Scat Singing*, die Alexandres Beitrag von den anderen *Top Pop Rumantsch*-Produktionen differenzieren sollten. Das mit Elementen aus Pop und Folk angereicherte Chanson entstand aber trotz Formatvorgaben aus der persönlichen Musiksprache Alexandres heraus, die als «ruhig, unaufgeregt und sehr harmonisch» charakterisiert wird, als sichere Stütze für ihre «starke Stimme».⁵¹⁹

Astrid Alexandres Erfolg erklärt sich wohl gerade aus dem Umstand, dass diese Stilkombination auf ihre Weise einzigartig ist: Während der Chanson-Charakter für das Publikum in Romanischbündens anziehend wirkt, ist es in Paris wohl die bündnerromanische Sprache, die als exotische Bereicherung betrachtet wird. In Paris, wo das Publikum oft Interesse am Bündnerromanischen zeigt, spricht Alexandre deshalb gerne über den Inhalt ihrer Liedtexte. Dass sie dadurch die Sprache «retten» könne, glaubt sie aber nicht. Ihre Motivation sei es, die Sprache in einer Form weiterleben zu lassen, die ihr zusage.⁵²⁰ So sind denn auch ihre folkig-poppigen Chansons Ausdruck einer pluralistischen Sprachidentität und einer spannungsvollen Lebenswelt zwischen der französischen Grosstadt und den Bergen der Heimat. Dass sie auch ohne Weiteres eine Brücke zwischen

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Pressemitteilung, 32. *Top Pop Rumantsch*, RTR, 5. 4. 2013.

⁵¹⁹ SO, 20. 9. 2014, LQ, 23. 9. 2014.

⁵²⁰ Vgl. Alexandre, Interview, 14. 2. 2014.

Moderne und Tradition schlagen kann, zeigt sich besonders in ihren Konzerten mit der Band Standards of Rumantsch und deren jazzigen Neuinterpretationen einheimischer Volkslieder. Astrid Alexandre gehört damit zu den wenigen Künstlern Romanischbündens, die eine solche Breite an musikalischen Genres und Stilen abdecken und dabei die eigene musikalische Sprache beibehalten (können).

2.3.8 Roland Vöggtli

Der Musiker, Sänger und *chantatur* Roland Vöggtli (*1981) aus Scuol gehört zu den bekanntesten Musikern der aktuellen Musikszene Romanischbündens. Seine Musiksprache reicht von harten Rocksounds mit englischsprachigen Texten bis zu sehr intimen Gitarren-Balladen auf Vallader, und seine Stimme bleibt dabei unverkennbar. Damit konnte er nicht nur in Romanischbünden, sondern auch in der Deutschschweiz und in Deutschland eine grosse Fangemeinde aufbauen, die sich nun mit seinem neuesten Duo-Projekt Me+Marie noch vergrössert: Im Juni 2016 trat Me+Marie als Vorgruppe von Herbert Grönemeyer in München vor 20 000 Zuhörern auf. Obwohl die Songs von Me+Marie englischsprachig sind, lässt sich das Duo dennoch als rätoromanische Zusammenarbeit bezeichnen, denn Vöggtlis musikalische Partnerin Maria Moling ist eine Ladinerin aus La Val (Wengen) im Südtirol.⁵²¹ Diese Internationalität des Duos Me+Marie ist in der heutigen Musikszene nichts Aussergewöhnliches (mehr), die Zusammenarbeit zweier Rätoromanen mit ladinischen Wurzeln allerdings schon. Und obwohl das Duo behauptet, mit ihren «romanischen Wurzeln»⁵²² und ihrer Muttersprache keine internationale, urbane Musik machen zu können – ihr Siegerlied des internationalen Festivals SUNS «Hai, eu less» (Ja, ich will)⁵²³ sticht deshalb hervor –, öffnet Me+Marie Romanischbünden musikalisch eine Türe zur internationalen Musikwelt.⁵²⁴

Roland Vöggtli hat sich seinen Status als «rockadur da vaglia»⁵²⁵ (hochkarätiger Rocker) in jahrelanger Arbeit mit diversen Bands und Projekten erworben, ohne jedoch eine musikalische Ausbildung genossen zu haben. Nach einer Lehre als Verkäufer arbeitete er sieben Jahre mit Behinderten und wechselte danach zu RTR als Musikredaktor. Einem breiteren Publikum bekannt wurde er 2012 durch die Promotionsreihe *Top Pop Rumantsch*, für die er als *chantatur* «Cha da Fö» (Haus des Feuers = Küche) den Blues «Cunfin» (Grenze) schrieb. Hier liess er das

521 Als Schlagzeugerin der erfolgreichen Frauenband Ganes (aus La Val) ist sie in Deutschland, Österreich und Italien schon mehrere Jahre bekannt. Ganes besteht seit 2010 aus den Schwestern Elisabeth und Marlene Schuen und ihrer Cousine Maria. Ihre Lieder haben ausschliesslich ladinische Texte. (www.ganes-music.com).

522 Vgl. SRF Kulturplatz, 4. 5. 2016.

523 Me+Marie repräsentierte 2015 Romanischbünden am Musikfestival für Minderheitensprachen SUNS. «Hai, eu less» wurde am Austragungsort Cagliari (Sardinien) für das Finale im November 2015 in Udine (Friaul) auserkoren, wo es dann ebenfalls siegte. «Hai, eu less» wurde 2016 in ihr Debütalbum «One eyed love» integriert.

524 Live tar RTR, 2. 5. 2016.

525 28. Top Pop Rumantsch, RTR, 2. 3. 2012.

sprichwörtliche und zum Stereotyp gefrorene Heimweh des Engadiners zurück («l'increschantüm quella sa spettar») und überschritt persönliche und musikalische Grenzen: «Ingio es il cunfin? Eu fetsch viadi sur cunfin» (Wo ist die Grenze? Ich überschreite die Grenze).⁵²⁶ Er wolle eigentlich nur «einfache» und «ehrliche» Musik machen, meinte Vöggtli dazu, eben «Küchenmusik».⁵²⁷

Gleichzeitig zu seinen ersten Versuchen als *chantautur* Cha da Fö entwickelten sich auch Roland Vöggtlis Rockbands weiter. Erste Erfahrungen hatte Vöggtli mit Schulbands und der Band Hangover⁵²⁸ gesammelt, dann spielte er in der Band AndaRojo,⁵²⁹ die 2005 den 7. *Top Pop Rumantsch* «Muond in mai»⁵³⁰ (Welt in mir) einspielen durfte, durch Südamerika tourte und aus der schliesslich 2011 die Rockband Nau⁵³¹ wurde. «Wir holen uns die Inspiration aus 50 Jahren Rockmusik und machen daraus etwas, das Musik von heute ist», sagt Vöggtli, der auch die Liedtexte in seiner Muttersprache Vallader schreibt. Ebenso wünschte sich die Band einen bündnerromanischen Namen und fand ihn in Leo Tuors Hirten-Roman «Giacumbert Nau».⁵³² Und weil Nau auch an das englische *now* erinnerte, stand es für «das Jetzt des Lebens»:⁵³³ «Unsere Musik soll leben, bewegen, bestürmen, überraschen und bis in die Magengrube vordringen.»⁵³⁴

Das erste Album «Nau» erschien 2012 und wurde als «romanisches Rockalbum, wie es in der Rumantschia bisher noch nie zu hören war», gepriesen. Roland Vöggtlis Liedtexte sprachen nun von seinem Alltag, seiner Heimat und seinem Leben, oder wie Vöggtli es nennt, «aus der Tiefe seiner Seele».⁵³⁵ Mit dieser unverblühten Direktheit, gesungen in der Muttersprache, stiess Nau in Romanischbünden von Beginn weg auf positive Resonanz. Als «Soundtrack der Bergstürze»,⁵³⁶ als «Symbiose von Rock und einheimischer Kultur», von «Rock und Bündner Mentalität»⁵³⁷ wurde das Album und die Musiksprache der Band gelobt. Nach diversen Auftritten an Open Airs in Graubünden kam Nau schliesslich im selben Jahr noch beim Nachwuchswettbewerb *M4Music* des Migros Kulturprozent in die engere Auswahl: Von 700 Bands wurden 10 vorselektioniert, darunter Nau als einzige Band aus Romanischbünden. Nau spaltete allerdings die Jury bei der Frage, ob die bündnerromanischsprachigen Texte der Band einen Bonus darstellten – für den Final reichte es deshalb nicht.

526 Ebd.

527 Vgl. SO, 25. 3. 2012.

528 Album «Lapricorn».

529 Roland Vöggtli (Gitarre), Johi Rauber (Tasten), Andy Meerstetter (Bass), Hans Conzett (Schlagzeug). Album «Desert» (Wüste) und EP.

530 7. Top Pop Rumantsch, RTR, 2. 11. 2006.

531 Roland Vöggtli (Gesang und Bass), Johi Rauber (Gesang und Synthesizer), Patrick Capaul (Gitarre) und Thierry Schenk (Schlagzeug).

532 www.limmatverlag.ch/programm/titel/92-giacumbert-nau.html [10. 6. 2016].

533 Vgl. LQ, 8. 3. 2012.

534 Vöggtli, zit. nach BT, 13. 3. 2012.

535 Vgl. Vöggtli, Interview, 8. 1. 2014.

536 BT, 13. 3. 2012.

537 LQ, 26. 3. 2012.

Als Cha da Fö geht Roland Vöggtli andere Wege: Der *chantautur* schreibt gern melancholische Texte auf Vallader, die meist autobiografisch sind und unter anderem von seiner schwierigen Jugend erzählen.⁵³⁸ 2012 und 2014 ging Vöggtli mit seinen Liedern auf die *ChantAuTour*-Reise durch Romanischbünden, nach Zürich und Fribourg. Hier sammelte er Erfahrungen auf der Bühne, in verschiedenen Stilen sowie in der musikalischen Zusammenarbeit mit anderen *chantauturs*, Instrumentalisten und Sängern Romanischbündens. Im Anschluss daran entstand sein Debütalbum «Automatic» (2014) mit eigenen Liedern, die von Blues, Country, Folk und Rock, von Grössen wie Bruce Springsteen und Leonard Cohen beeinflusst sind und die er mit einer Band einspielte.⁵³⁹ Vöggtli vertonte hierfür auch Gedichte von bekannten Dichtern aus dem Engadin wie Andri Peer, Luisa Famos oder Clo Duri Bezzola. Für das Cover des Albums wählte er die Fotografie eines Engadinerhauses, das in S-charl steht und das für den Musiker Heimat und Ruhe bedeutet, ein «nach Hause kommen». Auch die Liedtexte sind eng mit der Heimat, dem Engadin verbunden, das eine grosse Tradition des Auswanderns und Heimkehrens aufweisen kann. «Aufbruch oder Rückkehr, Gehen oder Bleiben sind Fragen, die auch den Vollblutmusiker aus Scuol beschäftigen»,⁵⁴⁰ meinte das *Bündner Tagblatt*. Daneben beschäftigt sich Vöggtli mit der Überwindung von persönlichen Krisen. So heisst es im Titellied «Automatic»: «Ushè mal sco chi para nun esa mai. I vain adüna x-inchün chi'ns muossa la via cun la glüm.»⁵⁴¹ Diese zuversichtliche Haltung zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Album.

Cha da Fö durfte damit bald an diversen wichtigen Open Airs auftreten, so am Gurten Festival in Bern und am Open Air Val Lumnezia, erhielt aber auch Kritik: «[Es] fehlt dem Album von Cha da Fö das gewisse Etwas»,⁵⁴² schrieb das *Bündner Tagblatt*, ohne dabei konkreter zu werden. Mit solcher Kritik kann Vöggtli freilich umgehen: «Die Bündnerromanen kritisieren sehr gern was andere Bündnerromanen machen.»⁵⁴³ Me+Maries wachsender, internationaler Erfolg zeigte ihm ferner, dass seine Lieder, selbst wenn – oder weil – sie aus einer Zusammenarbeit erwachsen waren, (meist) in englischer Sprache gesungen sowie von einem Schlagzeug und einer zweiten (weiblichen) Stimme begleitet wurden, eine grosse Zuhörerschaft begeisterten.⁵⁴⁴ Diese einfachen, sparsam arrangierten Indie-Rock-Popsongs über die «toxische Liebe»,⁵⁴⁵ die live mit einem dritten Musiker gespielt werden, treffen offensichtlich einen Nerv der Zeit.

538 SO, 25. 3. 2012; SO, 24. 1. 2014.

539 Mit Roland Vöggtli, Maria Moling (Schlagzeug, Gesang), Andi Schnoz (Gitarre), Rees Coray (Bass), Rolf Caflisch (Schlagzeug). (Vgl. www.r-tunes.ch, [10. 6. 2016] und SO, 24. 1. 2014).

540 SO, 24. 1. 2014.

541 «So schlimm wie es scheint ist es nie. Es kommt immer irgend jemand, der uns den Weg mit dem Licht zeigt».

542 BT, 7. 2. 2014.

543 Vöggtli, Interview, 8. 1. 2014.

544 Vgl. <http://meandmarie.com>, [16. 5. 2017].

545 Vöggtli, zit. nach PULS, BR, www.youtube.com, [16. 5. 2017].

Obwohl Me+Marie also für Vögli eine persönliche und musikalische Weiterentwicklung bedeutet, will er weiterhin Texte in der Muttersprache schreiben, denn die *musica rumantscha* gehört zu seiner musikalischen Identität.⁵⁴⁶ Als Organisator der Konzertreihe «Scuol fa musica» setzt er sich deshalb auch für deren Präsenz auf der Bühne ein.⁵⁴⁷ Die Sprache damit retten wolle er aber nicht, das müsse jeder selbst tun. «Simplamaing esser Rumantsch» (einfach Bündnerromane sein), das ist in Roland Vögli's Augen das Entscheidende.⁵⁴⁸

2.3.9 SNOOK

Der Rapper Gino Clavuot (*1985) alias SNOOK aus Tarasp gehört zu den Künstlern der Gegenwart, die ihr Sprachbewusstsein und ihre kulturelle Identität öffentlich zelebrieren. Er tut dies allerdings in einem Musikstil, der zwar den Fokus auf die Sprache und den Sprachausdruck richtet, jedoch selten die Sprachidentität selbst thematisiert: dem Hip-Hop und Rap. Mit seiner Teilnahme am überregionalen Musikprojekt «So klingt die Schweiz»⁵⁴⁹ im Jahr 2015 wurde Clavuot alias SNOOK zum «Rhyme-Master aus dem Bündnerland»⁵⁵⁰ und zum «Pionier des mehrsprachigen Rap».⁵⁵¹ Und nachdem er seine mehrsprachige Hymne an die Muttersprache «Lingua materna» an der Humboldt Universität in Berlin präsentiert und diskutiert hatte, war seine Medienpräsenz auch in Deutschland so gross, dass der *Spiegel* auf ihn aufmerksam wurde und ihn als «Symbol für eine weltoffene Schweiz» und als «Integrationsfigur»⁵⁵² bezeichnete. In Graubünden gilt er indes schon längere Zeit als Exportschlager dieses Musikgenres und als Botschafter der bündnerromanischen Sprache. Für seine musikalische Arbeit zeichnete ihn der Kanton Graubünden 2016 mit dem Förderpreis aus.

Gino Clavuot, der von der Grossmutter aus Brasilien die Hautfarbe geerbt hat, gilt dabei auch als Personifikation des Secondos, der sich emporarbeitet, obwohl er selber in sehr behüteten Verhältnissen aufwuchs.⁵⁵³ «Auch wenn ich mich nicht so fühle, die Leute sehen in mir den Secondo, aber vielleicht ist das eine optische Sache. Von daher bin ich schon das Klischee, das gut thematisiert werden kann: Auch Secondos lernen Romanisch, machen sogar Rap, haben damit Erfolg»,⁵⁵⁴ meint Clavuot. In Wahrheit habe er seinen Erfolg vor allem seiner Arbeitsmoral und seinem Durchhaltewillen zu verdanken. «Ich bin nicht derjenige mit den Träumen. Wenn ich etwas im Kopf habe, dann arbeite ich daran, bis das Produkt da ist.»⁵⁵⁵

546 Vgl. Vögli, Interview, 8. I. 2014.

547 Vgl. www.engadin.com, [16. 5. 2017].

548 Vögli, Interview, 8. I. 2014.

549 Ein Projekt von 20 Minuten und Coop (Vgl. 20 min, 20. 10. 2015).

550 20 Minuten, 4. 9. 2015.

551 20 Minuten, 28. 9. 2015.

552 Der Spiegel, 9. I. 2016.

553 SRF Kulturplatz, 7. 11. 2013.

554 Clavuot, Interview, 7. I. 2014.

555 Ebd.

Clavuot begann schon während der Gymnasialzeit in Ftan zu rappen und gründete mit Freunden die Truppe Camillionerz. «Unser Rap war sehr stereotyp, ein Klischee des primitiven Raps: «Cool, ich habe grosse Autos und blablabla». Mit den Camillionerz waren wir eher primitiv und nicht sehr reif.» Zu Clavuots musikalischen Vorbildern gehörten die US-amerikanischen Hip-Hop-Grössen Big L⁵⁵⁶ und der Wu-Tang Clan.⁵⁵⁷ Mit den Camillionerz veröffentlichte er die beiden Alben «Spastä Flows» (2003) und «Kameleon» (2004) und trat auf immer grösseren Bühnen auf. Bald wollte er jedoch eigene Wege gehen; nach dem Tod seiner Mutter erschien 2005 sein erstes Soloalbum «Widerstand», mit dem er auch den Verlust der Mutter verarbeitete.⁵⁵⁸ Camillionerz war düsterer, harter Rap mit stereotypen Messages gewesen, SNOOK wurde nun ruhiger und etwas philosophischer: «Ich hatte dann das Bedürfnis mehr zu erzählen, als nur über mein grosses Portmonee, über Autos und Frauen, über fiktive Sachen und weitere Klischees. Ich bin eher ein philosophischer Mensch, auch politisch-kritisch und wollte in dieser Sparte Musik machen.»⁵⁵⁹

Nach der Matura begann Gino Clavuot eine Lehre als Koch im Zürcher Eden au Lac, arbeitete aber nur zwei Jahre im Beruf und wechselte in die Hotelfachschule Belvoirpark mit einem Praktikum im Dolder Grand in Zürich. Nach dem Abschluss erhielt er eine Stelle als Eventorganisator im Zürcher Opernhaus. Winters wie Sommers reiste er ins Engadin oder ans Meer, um als Snowboardlehrer oder auf dem Surfbrett sein anschliessendes Studium der Volkswirtschaftslehre an der Universität Zürich zu finanzieren. Ein Resultat dieser verschiedenen Ausbildungen war schliesslich das von ihm erfolgreich organisierte *SNOOK & FOOD*, ein Abendessen in einem Restaurant mit musikalischen Einlagen. Daneben verdiente Clavuot seinen Lebensunterhalt als Food-Fotograf und kaufte sich 2015, noch während des Studiums, einen Food-Truck, um in der Umgebung Zürich für Firmenevents, Geburtstage, Hochzeiten oder Volksfeste zu kochen.⁵⁶⁰ Die Mittel für diese Arbeit im Street-Food-Bereich stammten aus Konzerteinnahmen, CD-Verkäufen, Rap-Workshops und Werbeaufträgen.

Nach dem erfolgreichen ersten Soloalbum als SNOOK begann Gino Clavuot bald mit diversen Rappern aus der ganzen Schweiz zusammenzuarbeiten. Seine eigene Truppe bestand aus Rezia Ladina Peer als Sängerin, Clavuot als MC, Cla Riet Rauch als zweitem MC und Martin Steiner als DJ. Eine wichtige Figur in diversen Zusammenarbeiten wurde Andri Perl von der Gruppe Breitbild aus Chur: «Mit Andri Perl habe ich für ein paar Lieder zusammengearbeitet, weil auch er ein Philosoph ist. Diese Lieder höre ich mir immer wieder gern an, das ist positive Energie, über die Welt reden, die guten Dinge unseres Planeten auswäh-

556 Lamont Coleman (1974–1999), US-amerikanischer Rapper aus Harlem, New York.

557 Wu Tang Clan ist eine Hip-Hop-Truppe aus New York City mit einer düsteren und surrealen Musiksprache.

558 Vgl. Clavuot, Interview, 7. 1. 2014.

559 Ebd.

560 Vgl. blog.engadin.online, [13. 6. 2016].

len.»⁵⁶¹ 2007 folgte SNOOKs zweites Album «Ufstand», worin auch die Bündner Rapper LIV (Livio Biondini) und Milchmaa (Goran Vulović) involviert waren und das er online zur Verfügung stellte – es wurde rund 20 000 Mal heruntergeladen.

Mit Rezia, DJ Falmin Fingaz und Clerence, den Liricas Analas, Andri Perl und Bandit aus der Glarner Gruppe Luut&Tüütli produzierte Clavuot 2011 das Album «Rapquotient». Die Videoclips «Nomol so chli», «Lang gsuacht» und «No fain festa» (Wir feiern) aus diesem Album erhielten auf Youtube mehrere Tausend Klicks. Besonders «Nomol so chli» (feat. Andri Perl) wurde zum Inbegriff von Clavuots neuer Musiksprache: «Einer der schönsten Songs überhaupt von Snook [...]. Herzergreifend und eine Pause vom Erwachsenwerden»,⁵⁶² rezensierte die *Südosstschweiz*. Das Positive überall zu sehen und aus jeder Situation das Beste zu machen, sei seine Message an die Zuhörer, sagt Clavuot, und ein grosses Vorbild für diesen positiven Rap sei die Hip-Hop-Truppe Freundeskreis (aus Deutschland) und deren Hip-Hop mit guten, durchaus auch kritischen Texten. Als Bonustrack seines Albums integrierte Clavuot ferner den Song «Buna not» (Gute Nacht), der ihn 2008 als 15. *Top Pop Rumantsch* einem breiteren Publikum in Romanischbünden bekannt gemacht hatte.⁵⁶³ Dieser *Top Pop* stellte den Zuhörern erstmals einen jungen Bündnerromanen vor, der schon von Beginn weg sowohl die sprachlichen als auch die musikalischen Grenzen auslotete, die stilistischen Grenzen teilweise überschritt und dabei der stilisierten Philosophie des Hip-Hops treu blieb: «Gute Musik machen, eine gute Zeit haben, gute Leute treffen. Und seine individuelle Linie beibehalten.»⁵⁶⁴

Obwohl Gino Clavuot erst für das Album «Rapquotient» (2011) einige Songs auf Vallader schrieb, wurde schon bei «Buna not» klar, dass die Mehrsprachigkeit und die Integration von verschiedenen Sprachen und Kulturen zu seinen künstlerischen Zielen gehört. «Rappar cun linguas mixtas»⁵⁶⁵ (mit gemischten Sprachen rappen) betitelte RTR damals den 15. *Top Pop Rumantsch* und tatsächlich wechselt die Sprache strophen- und manchmal gar zeilenweise. Dazwischen erklingt immer wieder ein englisches «yeah», «go» oder «yes yo» – Ausdrücke, die im Rap und Hip-Hop nicht wegzudenken sind. Dieses Bündnerromanisch mit Lehnwörtern aus dem Englischen und Deutschen, mit Calques und Neologismen, nennt Clavuot «Rumantsch 2000». Es ist «das Romanische, das sich angepasst hat, modern geworden ist, das englische Wörter enthält und von den Jugendlichen von heute gesprochen wird.»⁵⁶⁶ Gerade in der Musiksprache des Rap und des Hip-Hop, die so stark mit der US-amerikanischen Sprache, Kultur und Lebensweise verbunden sind, muss sich der *bündnerromanische* Künstler

561 Clavuot, Interview, 7. 1. 2014.

562 SO, 3. 3. 2013.

563 15. Top Pop Rumantsch, RTR, 7. 8. 2008. 2015 beteiligte er sich auch mit einem Rap am 39. Top Pop Rumantsch «Igl ei sco igl ei» mit Marius Deflorin und Katja Wolf.

564 15. Top Pop Rumantsch, RTR, 7. 8. 2008.

565 Ebd.

566 Clavuot, Interview, 7. 1. 2014.

mit diesem charakteristischen Sprachgebrauch auseinandersetzen. Clavuot meint dazu: «Manchmal gibt es Sprachbarrieren und es scheint mir lächerlich, dann in eine andere Sprache zu wechseln. Wenn ich z. B. *style* oder *swag* oder andere Wörter benutze, dann kann ich die nicht gut auf Romanisch übersetzen, oder wenn ich *flow* oder *beat* sage, würde es mir nicht in den Sinn kommen, diese Wörter zu übersetzen!»⁵⁶⁷

In seinem bekanntesten Song «Lingua materna» (2013), zu dem Clavuot in vier Tagen einen Videoclip drehte und selbst produzierte, setzte er sich schliesslich nicht nur mit diesem genretypischen Sprachgebrauch auseinander, sondern auch mit seiner Muttersprache Vallader, seiner «lingua materna». Gerade für Clavuot wird die Frage nach der eigenen Sprachidentität ganz konkret:

«Ich glaube, dass für alle, aber besonders für die Secondos, die Muttersprache eigentlich zwei Sprachen sind. Ich glaube auch, dass viele nicht mehr wissen, in welcher Sprache sie denken sollen. Das ist eine Entwicklung, in der man zwei Muttersprachen besitzt.»⁵⁶⁸

In dieser Situation helfe ihm dann die Musik, seine Haltung zu dieser multiplen Sprachidentität, zu seiner Zweisprachigkeit auszudrücken. In «Lingua materna» ging es Clavuot aber nicht (nur) um eine pathetische Lobpreisung der lieben und sonoren Sprache, wie Guadench Barblan es 1913, in Zeiten der «questione ladina» und der akuten Bedrohung der Sprache und Kultur, formuliert hatte, sondern vielmehr um ein Bekenntnis zur Muttersprache und gleichzeitig zur Mehrsprachigkeit der Schweiz, ohne dabei «missionarisch»⁵⁶⁹ sein zu wollen.

«Die Idee ist, dass die Schweiz nicht mehr nur Romanisch, Deutsch, Französisch oder Italienisch ist! Viele Leute aus anderen Ländern wohnen hier und sind Teil unserer Kultur geworden. Das wollte ich in meine Musik aufnehmen, Kulturen mischen, ein Lied machen und es in einem guten Licht zeigen.»⁵⁷⁰

Neben Vallader wird in der «Lingua materna» deshalb auch auf Spanisch, Französisch, Italienisch, Hochdeutsch und Sursilvan gerappt und der Song beginnt mit den programmatischen Zeilen: «Mamma mia, o ma mère / was wär ich wänn du nöd wärsch / It doesn't matter where you come from / Langue maternel pour lui et pour elle. / Verschtosch mi, ich liäbä mini Muettersproch / Verschtosch mi, je l'aime parce que c'est ma langue / Verschtosch mi, amo la mia lingua per sempre/ eu n'ha jent ma lingua materna.»

Auf Clavuots «Lingua materna» und dessen Umgang mit der Muttersprache – oder eben: den Muttersprachen – wurde 2013 auch der Linguistikprofessor Elton Prifti (Universität Mannheim) aufmerksam. In seinem Kurs «Romania minor» konnten sich seine Studenten mit dem Oberengadiner Idiom Puter

⁵⁶⁷ Ebd. Vgl. zum Jugendwort des Jahres 2011 «Swag» <https://www.welt.de/kultur/article13750218/Swag-ist-das-Jugendwort-des-Jahres-2011.html>.

⁵⁶⁸ Clavuot, Interview, 7. 1. 2014.

⁵⁶⁹ «Ich bin Rumantsch! Aber ich bin kein Missionar des Romanischen, ich will jeden selbst darüber nachdenken lassen, was er tun möchte.» (Clavuot, Interview, 7. 1. 2014).

⁵⁷⁰ Ebd.

vertraut machen, die Songtexte von SNOOK analysieren und im Sommer 2014 schliesslich Clavuot persönlich auf einem Rundgang durch Guarda und Ardez treffen. «Solch ein kultureller Austausch ist auch für mich sehr interessant und eine gute Gelegenheit, die romanische Sprache auf meine Art, mit meinen Liedern zu repräsentieren», so Clavuot.⁵⁷¹ Mit seiner aktuellen Musik, die besonders junge Menschen berührt, will er ebenso ein Sprachbewusstsein bei den zukünftigen Sprechern verbreiten. Deshalb solle seine Karriere auch nicht auf Graubünden oder das Engadin beschränkt bleiben, obwohl er hier eine grosse «Fanbase» besitze.⁵⁷²

«Lingua materna» erschien 2013 auf SNOOKs drittem Soloalbum «Rich o pover» (Reich oder arm). Auch hier wurden weitere Schweizer Rapkünstler involviert, darunter Andri Perl, LIV (Livio Biondini), C-Beat, Jusht (Johannes Just) von den Liricas Analas, Paco Raps (Pascal Keller) und DJ Grek (Simeon Tsoutsaios) aus Scuol. Beinahe der Hälfte seiner Songs gab Clavuot einen Titel auf Vallader, jedoch rappten die genannten MCs die Texte in ihrer Sprache und Rezia sang die Refrains ebenfalls in mehreren Sprachen, darunter auch auf Vallader. Dafür erhielt SNOOK viel positive Resonanz vom Publikum wie von den Medien.⁵⁷³

Zustimmung erhielt Gino Clavuot auch für seine musikalisch verarbeitete positive Lebenseinstellung, obwohl sie mehr schlecht als recht zum Klischee des Rappers passte, der gern über Gewalt, Drogen und Sex spricht. Clavuots Texte sind stellenweise auch gesellschafts- und mentalitätskritisch und sprechen konkrete Missstände an. So rappt er etwa im Song «Weniger meh»: «Meh Wohnraum, weniger Wertpapier / Meh Kultur, weniger Bürgerkrieg / Meh Schwarz und Wiiss, weniger SVP.» Auch der Song «Es goht miar guat» scheint nur vordergründig ein reines Loblied auf das eigene Gutgehen und den Erfolg zu sein, denn zwischen den Zeilen ist es auch eine Kritik an der Unersättlichkeit und Unzufriedenheit der wohlstandsverwöhnten Jugend. In seinen Rap-Workshops möchte Clavuot gerade den Jugendlichen aus schwierigen Verhältnissen zeigen, dass mit Motivation und Arbeit viel zu erreichen ist.⁵⁷⁴

«Che bel di» (Welch schöner Tag) hiess Clavuots Single, die Ende 2015 herauskam und viel Neues mit sich brachte: Es war sein erstes Liebeslied und zum ersten Mal sang er den Refrain (neben Rezia Ladina Peer) mit. Darüber hinaus enthielt es mehr Elemente aus Pop, Funk, Soul und R'n'B. In «Che bel di» besang Clavuot die Liebe zu seiner Freundin und die Freude an jedem (schönen) Tag, rief dabei auch den Zuhörer auf, die Welt und ihren Reichtum bewusst(er) wahrzunehmen. Diesen oft zitierten Augenblick, «ce moment/dä momänt/quist mumaint/quel momento», der bewusst zu leben sei, stand auch im genannten Projekt von 20 *Minuten* und Coop «So klingt die Schweiz» (2015) im Zentrum. Zur Single «Momento» wurde deshalb ein Musikvideo produziert, das aus Ein-

571 Zit. nach LQ, 28. 5. 2014.

572 Vgl. Clavuot, Interview, 7. 1. 2014.

573 Vgl. ebd.

574 Clavuot, Interview, 7. 1. 2014.

sendungen von Zuschauern und Momentaufnahmen der beteiligten Künstler⁵⁷⁵ zusammengeschnitten worden war. Wie dieser «Moment» von allen erlebt wurde, sollte schliesslich «ein Bild der Schweiz» darstellen und das Land «verbinden».⁵⁷⁶ Für Clavuot, der seine Heimat musikalisch repräsentierte, bedeutete dieses Projekt aber vor allem eines: «Es gibt in der Schweiz keine sprachlichen oder kulturellen Barrieren, es gibt keinen Röstigraben.»⁵⁷⁷

2.3.10 URSINA

URSINA, das ist gleichzeitig der Vorname der Sängerin und Musikerin Ursina Giger (*1985) aus Disentis/Mustér und der Name ihrer Band. URSINA weist sowohl auf Ursina Gigers Funktion als Bandleaderin als auch in einem gewissen (marketingtechnischen) Sinn auf ihre musikalische Identität als Singer-Songwriter mit starken bündnerromanischen Wurzeln hin, es ist zugleich Markenname, Information und Sinnbild für den Fokus auf die Stimme. Giger gilt, so heisst es auf ihrer Homepage, als «aufgehender Stern der hiesigen Folkszene»,⁵⁷⁸ denn URSINAs Musikstil ist eine Mischung aus Folk und Pop mit Anklängen an den Jazz und die *chanzun rumantscha*,⁵⁷⁹ und Gigers Stimme wird in den Medien gern als «feenhaft», «fein» und «melancholisch», aber auch als «kristallklar» und «markant» bezeichnet.⁵⁸⁰ Die kürzeste Charakterisierung von URSINAs Musiksprache liefert der ausgewiesene Experte für (bündnerromanischen) Rock und Pop, Benedetto Vigne: «Romanische Melodien, nordische Atmosphären, jazzige Untertöne.»⁵⁸¹

In diesen wenigen Worten spricht Vigne auch Ursina Gigers musikalische Biografie an: Während des Masterstudiums an der Musikhochschule Luzern (Abteilung Jazz) spielte sie mit ihrem ersten Trio EnTreis (Zu dritt) neben Jazzstandards auch ihre eigenen Lieder auf Sursilvan. Im Rahmen von Erasmus studierte sie dann 2010/11 ein Jahr lang am Rytmisk Musikkonservatorium in Kopenhagen und gründete dort die Band Ursina's Danish Laboratory.⁵⁸² Für diese Band schrieb sie nun Songs in englischer Sprache, die vom täglichen Gebrauch des Englischen, der Inspiration durch die dänische Hauptstadt Kopenhagen, aber auch von den Erfahrungen mit neuen musikalischen Möglichkeiten geprägt sind: «Als ich angefangen habe, mich mit Englisch zu befassen, habe ich mich auch mehr mit Grooves auseinandergesetzt. Das war in Kopenhagen, als ich mit Leuten meine Lieder gespielt habe und Fragen nach dem Rhythmus auftauchten.»⁵⁸³

⁵⁷⁵ Alejandro Rejes, Make Plain, Anna Känzig.

⁵⁷⁶ Vgl. 20 Minuten, 20. 10. 2015.

⁵⁷⁷ Zit. nach ebd.

⁵⁷⁸ www.ursinamusic.com, [12. 5. 2016].

⁵⁷⁹ «Die süsse – ganz den romanischen Volksliedern eigene – Melancholie spiegelt sich in ihren Kompositionen wider.» (www.ursinamusic.com, [12. 5. 2016]).

⁵⁸⁰ SO, 18. 1. 2014, BT, 7. 2. 2014, LQ, 10. 3. 2016.

⁵⁸¹ Vigne, Zusammenstellung für Babylonia 1, 2015.

⁵⁸² EP «Lontan», 2012.

⁵⁸³ Giger, Interview, 7. 11. 2013 und 6. 2. 2014.

Wieder zurück in der Schweiz gründete Ursina Giger die Band URSINA und ging musikalisch neue Wege. Gleichzeitig fand sie in anderen Projekten auch wieder den Weg zurück zu ihren bündnerromanischen Wurzeln: Nach vier Jahren bei der Weltmusikband *Quintinò* aus Graubünden ging sie mit Corin Curschellas und Astrid Alexandre – mit *La Triada* – auf die Suche nach den «längst vergessenen Volksliedern»⁵⁸⁴ Romanischbündens, um sie mit neuen A-cappella-Arrangements «aufzufrischen».⁵⁸⁵ Obwohl Giger betont, dass die Musik von URSINA nicht direkt von diesen Volksliedern beeinflusst sei, so ist Gigers Musiksprache doch von der Musikkultur Romanischbündens geprägt. «Man könnte sagen, einen romanischen Teil hat es überall drin, im Sinne meiner romanischen Kultur, meiner Wurzeln, die romanisch sind und von romanischen Liedern beeinflusst werden.»⁵⁸⁶ Giger sieht sich allerdings nur begrenzt als Künstlerin, die spezifisch bündnerromanische Musik macht, und ebenso stellt sie eine solche Charakterisierung infrage: «Ich fühle mich ja als romanische Person. Aber wenn ich auf englisch schreibe, bleibe ich ja eine Bündnerromanin, die auf englisch schreibt. Ist das dann auch romanische Musik? Das ist ja die grosse Frage.»⁵⁸⁷ Diese Problematik der Definition einer «*musica rumantscha*» geht Giger deshalb pragmatisch an: «*Musica rumantscha* ist für mich Musik, die von Bündnerromanen komponiert ist und (wenn es vokale Musik ist) einen bündnerromanischsprachigen Text hat.»⁵⁸⁸

Auf den beiden EPs «*Time Is A Thief*» (2013) und «*Hiding Behind A Mask*» (2014), die URSINA zuerst online und gratis zur Verfügung stellte, danach zusammen auf CD und Vinyl herausgab, sind Texte in englischer wie in surselvischer Sprache zu hören. Insgesamt enthalten diese Tonträger aber nur drei Lieder in der Muttersprache, namentlich «*La stad ei vargada*» (Der Sommer ist vorbei), «*Quei ch'el ei*» (Was er ist) und «*Adia*» (Auf Wiedersehen). Dieses letztgenannte Lied ist schon auf der EP «*Lontan*» (2012) von Ursina's Danish Laboratory präsent, in einer Rohfassung, die später verfeinert wurde, ohne jedoch den Charakter zu verlieren. Auch die Überzahl der fremdsprachigen gegenüber den muttersprachigen Texten machte sich bereits hier bemerkbar. Zur Schwierigkeit, in der Muttersprache Sursilvan Liedtexte für einen internationalen Musikstil zu schreiben, sagt Giger:

«Für mich ist es schwieriger, auf Romanisch zu schreiben, weil es mir näher steht, und weil ich oft Mühe habe, Reime zu finden und es in eine Form zu giessen. Auf Englisch finde ich mehr Wörter, mehr Synonyme. Die gibt es auf Romanisch fast nicht. Das macht es oftmals schwer, Reime zu finden, die gut klingen und mit der Melodie zusammenpassen.»⁵⁸⁹

584 *La Triada*, Medienmitteilung, 10. 8. 2015.

585 Siehe dazu Kapitel V 2.1.

586 Giger, Interview, 6. 2. 2014.

587 Ebd.

588 Ebd.

589 Ebd.



55. Die Sängerin Ursina Giger.

Schwierig scheint auch die Distanz zum Textinhalt zu sein, denn mit der Muttersprache verbindet Ursina Giger Situationen und Gefühle aus ihrem Leben und Alltag, während die englische Sprache meist keine Erinnerungen wachruft. Diese Bindung an eine bestimmte Situation ist bei Gigers Liedern mit bündnerromanischem Text deshalb direkt spürbar, während die englischsprachigen Songs vielmehr universale Inhalte und eine feine Sozialkritik transportieren. Die deutsche Sprache wird indes nur ganz selten in Betracht gezogen: «Deutsch ist für uns Rätoromanen die Sprache der Arbeit. Mit dem Romanischen haben wir eine emotionale Verbindung, das Englische ist die moderne Sprache für Musik.»⁵⁹⁰ Giger betont aber, dass es ihr am Herzen liege, die Muttersprache in die Welt hinaus zu tragen, dass sie ihre Identität gern öffentlich zeige.

Obwohl dieser Umgang mit der globalen Musiksprache Englisch, der Muttersprache Sursilvan und den kulturellen Wurzeln sehr unbewusst und ohne marketingtechnische Absichten scheint, hat URSINA wohl gerade deswegen Erfolg

⁵⁹⁰ Giger, Interview, 6. 2. 2014.

auch über die sprachlichen und regionalen Grenzen hinweg. Sie gehört damit zu einer neuen Künstlergeneration aus Romanischbünden, deren als «authentisch» gepriesene Musik offensichtlich auch «internationalen Ansprüchen»⁵⁹¹ genügt, und die dabei beweisen kann, dass die bündnerromanische Sprache durchaus auch für aktuelle Popmusik geeignet ist. Ihre ersten nationalen Erfolge feierte URSINA am Wettbewerb *SWISS LIVE TALENTS 2013* in Bern, wo sie gleich zwei Preise erhielt: den Publikumspreis und den Preis «National Language» für Künstler, die in einer Schweizer Landessprache singen.

2016 nahm die Schweizer Musikagentur Radicalis und der unabhängige deutsche Musikverlag Wintrup URSINA unter Vertrag,⁵⁹² und es folgten mehrere Konzerte in der Schweiz, unter anderem am Musikfestival *Label Suisse* in Lausanne, und in Deutschland (auch als Support der Schweizer Band «Serafyn»⁵⁹³). Giger trat hier ebenso als Duo mit ihrer Bassistin Martina Berther auf, mit der sie schon im Herbst 2015 in Graubünden sogenannte Stubenkonzerne gegeben hatte. Am Jazzfestival Willisau und am Musikfestival *Eurosonic Noorderslag* in Groningen (NL) stand URSINA schliesslich auf bedeutenden Bühnen für aktuelle Popmusik. «Die gebürtige Bündner Sängerin und Songwriterin schreibt Lieder, die den Gout von Pop und das Rückgrat von Folk haben. [...] Ihre Songs sind von den musikalischen Stimmungen des Nordens oder der leisen Melancholie der romanischen Volksmusik beeinflusst»,⁵⁹⁴ hiess es im Programm des Jazzfestivals Willisau. Als «Raetoromantik»⁵⁹⁵ bezeichnete zudem Radio SRF URSINAs Musiksprache und Gigers Liedtexte.

Auf ihrem aktuellen (Debüt-)Album «You Have My Heart» (2017) vereint URSINA erneut ruhige Folk-Popsongs in englischer und surselvischer Sprache, die von der Pop- und Folkmusik Nordeuropas und von den Volksliedern Romanischbündens beeinflusst sind. Auch hier wird Gigers «feiner» und «kristallklarer» Gesang von zurückhaltend eingesetzten, rhythmusbetonten Gitarren-/Bassklängen sowie neu auch von (wenig) elektronischen Sounds begleitet, wie in «Question untold». Das Cover des Albums zielt eine Fotografie von Ursina Giger als Kind mit einem verlaufenden Tintenfleck auf der Höhe ihres Herzens. Es spricht von der Verletzlichkeit des (kindlichen) Herzens, den Schwächen und Stärken der Liebe, die Giger in ihren englischsprachigen Songs, allen voran im Titellied «You have my heart» thematisiert. Hingegen sind in «En in mund» (In einer Welt) erstmals auch sozialkritische Töne zu hören: Hier formuliert Giger mit einem, wie sie erklärt, «Blick von aussen»⁵⁹⁶ ihre Meinung zum «miserablen» Zustand und zur unsicheren Zukunft unserer Welt: «Wo soll das denn hinfüh-

591 Vgl. BT, 7. 2. 2014.

592 Vgl. www.mediabiz.de, [22. 7. 2016].

593 www.serafyn.ch, [1. 7. 2016].

594 Vgl. www.jazzfestivalwillisau.ch, [1. 7. 2016].

595 «Ursina», SRF Virus, 14. 2. 2017.

596 U. Giger, in: «Ursina», SRF Virus, 14. 2. 2017.

ren?»,⁵⁹⁷ singt sie. Gegenüber steht das andere Lied auf Sursilvan, die Ballade «Affonza» (Kindheit), worin Giger mit einem «bewundernden Blick» über ihre glückliche Kindheit in der Surselva und die Freiheit der Kindheit singt, ohne dabei diese Zeit zu verklären oder gar zu ihr zurückkehren zu wollen. «Es ist ein Dilemma: Ich will nicht mehr zurück in die Kindheit, aber ich wäre gern wieder ein Kind»,⁵⁹⁸ meint sie. Ohnehin verwendet Giger ihre Muttersprache nicht als Mittel zur Idealisierung der Heimat, des Bündnerromanischen oder der Kindheit, sondern vielmehr zur realistisch-kritischen Betrachtung und Spiegelung eigener Erfahrungen und Erlebnisse mit und in der Heimat(sprache). So ist auch ihr für die Gruppe Quintinò komponiertes Lied «Encarschadetgna»⁵⁹⁹ (Heimweh) keine Lobpreisung der fernen Heimat, sondern vielmehr ein Eingeständnis ihres ambivalenten Verhältnisses zur Kleinräumigkeit Romanischbündens, zu den sowohl beschützenden als auch einengenden Bergen.

2.4 Eine Musikszene auf der Spur von kultureller Identität

2.4.1 *ChantAuTour*: Bündnerromanische *chantauturs* in Zusammenarbeit

Die Konzertreihe *ChantAuTour. ChantauturAs rumantschAs sin turnea* versammelte in den Jahren 2012 und 2014 den Kern der Szene der *chantauturs* Romanischbündens zu einem Stelldichein. Zunächst als Aneinanderreihung von Konzertabenden in den Hauptregionen geplant, reifte sie schliesslich zu einer regelrechten Demonstration der lebendigen Musikszene und Sprache Romanischbündens heran.⁶⁰⁰ «Ein solcher Konzertabend gibt das Gefühl, dass viel geschieht für die bündnerromanische Sprache», hiess es in der *Quotidiana*. «Nicht nur für ihren Erhalt, sondern für das Leben in Romanischbünden. In Wort und Musik. Gerade bei der jungen Generation. Trotz aller Wirren. Sie tun es, weil sie Gefallen finden am Ton und an der Sprache. Das gibt Halt.»⁶⁰¹ Und der Chefredaktor von RTR, Gian Ramming, erklärte sogar die gesamte Sprachgemeinschaft als einstweilen von «existenziellen Ängsten» befreit, denn *ChantAuTour* habe das Bonmot «solange sie singen, leben sie» bewiesen, die Svizra Rumantscha müsse sich also keine existenziellen Sorgen machen, im Gegenteil, mit ihr könne man noch ein gutes Weilchen rechnen.⁶⁰²

Dass «in Wort und Musik» viel Potenzial, aber (noch) wenig Gemeinschaft vorhanden war, nahm die Initiatorin von *ChantAuTour*, Astrid Alexandre, erstmals an einem Konzert während der *Dis da litteratura* 2011 (Literaturtage) in Domat/Ems bewusst wahr. Hier präsentierten alle (früher und aktuell) bekann-

597 «En in mund» (in: «You have my heart», 2016).

598 U. Giger, in: «Ursina», SRF Virus, 14. 2. 2017.

599 Quintinò, «Sco alas», 2011.

600 LQ, 3. 10. 2012, BT, 20. 8. 2012.

601 LQ, 9. 10. 2012.

602 Vgl. G. Ramming, in: «Chant au tour», vol. 1, 2012, Cover.

ten *chantauturs* und Singer-Songwriters Romanischbündens ein Cover aus dem Repertoire der *chantauturs* erster Stunde Benedetto Vigne und Paulin Nuotclà.⁶⁰³ Zum ersten Mal standen also auch Musiker und Sänger gemeinsam auf der Bühne, die sich nicht persönlich kannten, die nun aber Interesse an einem musikalischen Austausch zeigten. Mit einigen dieser *chantauturs* (aus der Surselva) organisierte Alexandre deshalb ein ähnliches Konzert für den emigrierten Musiker Thomas Cathomen als «Erinnerung an vergangene Zeiten».⁶⁰⁴

Dieses Konzert verfolgte auch RTR und interessierte sich ebenso für die Idee von Astrid Alexandre, daraus eine grössere Konzertreihe zu gestalten, welche Musiker aus allen Teilen Romanischbündens vereinen sollte. Während Alexandre die *chantauturs* der «kleinen, aber aktiven Szene» verbinden wollte, stand für den Projektleiter René Spescha aber die Zusammenarbeit zwischen RTR und *ChantAuTour* im Vordergrund.⁶⁰⁵ Die Unterstützung durch RTR wurde deshalb an die Vermarktung von *ChantAuTour* als Produkt von RTR mit Musiksendungen, Interviews mit den Künstlern sowie mit Sendungen für das Kulturmagazin geknüpft – eine «Image-Kampagne für das Radio»⁶⁰⁶ hatte *ChantAuTour* (auch) zu sein. Letztlich sollte die Konzertreihe aber das gegenseitige Kennenlernen und Zusammenarbeiten innerhalb der Szene fördern, weniger arrivierte *chantauturs* bekannt machen und gleichzeitig das Kernpublikum erweitern. «Wir wollten mit diesem Produkt von Anfang an zu den Leuten und sie durch diese paar Lieder, die jeder gespielt hat, auf andere MusikerInnen aufmerksam machen»,⁶⁰⁷ so Alexandre. Dafür musste Alexandre eine Kerngruppe auswählen, die den Konzeptvorgaben gewachsen war: «Es gab auch solche, die nein gesagt haben. Aber die meisten haben zugesagt, einige wollten sogar noch mehr Konzerte geben. Andere, die nicht mehr so aktiv sind, die habe ich dann für ein Konzert in ihrer Region angefragt.»⁶⁰⁸ Zu der Kerngruppe gehörten schliesslich Mario Pacchioli, Corin Curschellas, Roland Vögtli, Astrid Alexandre, Ursina Giger, Bibi Vaplan, Pascal Gamboni und Curdin Nicolay. Für einzelne Konzerte wurden auch Paulin Nuotclà, Linard Bardill, Alexi e Marcus und Benedetto Vigne angefragt.

In Ilanz, Zuoz, Chur, Zürich (Theater Stadelhofen) und Thusis⁶⁰⁹ präsentierte diese «Crème de la Crème der romanischen Liedermacherszene»⁶¹⁰ ihre Musik. Astrid Alexandre animierte die *chantauturs* mit spezifischen Aufgaben und stellte

603 Mit Bibi Vaplan, Simona Caminada, Michel Decurtins, Pascal Gamboni, Ursina Giger, Mirco Manetsch & Casper Nicca, Curdin Nicolay, Mario Pacchioli & Astrid Alexandres, Rezia Lardina Peer, Olivia Spinatsch, Bettina Vital & Chasper Mani. Band: Clamür. (Vgl. Programm, Literaturtage Domat/Ems, 2011).

604 Alexandre, Interview, 14. 2. 2014.

605 Vgl. BT, 20. 8. 2012.

606 Alexandre, Interview, 14. 2. 2014.

607 Ebd.

608 Ebd.

609 An diesem letzten Konzert trat auch die 13-jährige Paula Cadonau auf, die den RTR-Gesangs-Wettbewerb «Chanta er ti!» (Sing auch du!) gewonnen hatte. (Vgl. Chanta er ti!, RTR, 4. 3. 2012).

610 BT, 20. 8. 2012.

jedes Konzert in einen thematischen Kontext: Das erste Konzert stand im Zeichen der Covers (eines international bekannten Songs), das zweite war einem Ort in Romanischbünden gewidmet, das dritte der Zusammenarbeit (mit einem anderen *chantautur*), am vierten Konzert musste ein Volkslied aus Romanischbünden neu interpretiert und am fünften ein Gedicht vertont werden. Hinzu kam die Vorgabe, mindestens *eine chanzun rumantscha* zu präsentieren. «Es sind zwar romanische Künstler, aber sie machen nicht nur romanische Musik», so Alexandre. Einige Teilnehmer hatten überdies grosse Bedenken mit den strikten Vorgaben. Nach ein paar Konzerten begannen die *chantauturs* dann aber – ohne Anweisung Alexandres – sich gegenseitig (auch spontan) mit der Stimme oder mit Instrumenten auszuhelfen, wodurch die Konzertreihe eine eigene Dynamik zu entwickeln begann.

Die Reaktionen auf die Konzertreihe *ChantAuTour 2012* waren nicht nur äusserst positiv, die Konzerte waren meist restlos ausverkauft. Manche Leute folgten der Tournee und besuchten jedes Konzert.⁶¹¹ Besonders das Konzert in Zürich erhielt eine positive Resonanz, da es bekannte Volkslieder in neuen Interpretationen und mit persönlichen Kommentaren der Musiker präsentierte.⁶¹² Über diese Aktualisierung von einheimischen Volksliedern, die eine «Brücke»⁶¹³ zur jungen Musikszene und Generation schlagen konnten, sprachen anschliessend auch die Medien: «chant au tour» zeigt neue Formen der romanischen Musik»,⁶¹⁴ hiess es im *Bündner Tagblatt*, und die *Süddostschweiz* meinte: «Diese Musikszene bewegt sich, sie hat Potenzial und bietet gutes Songmaterial, gerade dann, wenn der Blick über den eigenen Horizont kontrastiert mit dem Ureigenen, Authentischen.»⁶¹⁵

***ChantAuTour 2014* mit Jazz, Klassik und Volkstümlicher Musik**

Von diesem Erfolg ermuntert, beschlossen Astrid Alexandre und die Projektverantwortlichen von RTR, die Konzertreihe zwei Jahre später nochmals durchzuführen. Diesmal jedoch mit einem Konzept, das der ausgedehnten Zusammenarbeit gewidmet war: Die *chantauturs* Pascal Gamboni, Ursina, Bibi Vaplan, Astrid Alexandre, Mario Pacchioli, Thomas Cathomen und Chadafö (Roland Vögtli) sollten in sechs Konzerten zwei bis vier Lieder mit Unterstützung von externen, professionellen Musikern vortragen, die in drei verschiedenen Musikgenres zu Hause waren. Jeder *chantautur* durfte dabei die Instrumente und die Instrumentalisten selbst auswählen.⁶¹⁶ Zur Verfügung standen die Instrumente Piano, Gitarre, E-Bass und Schlagzeug für den Bereich Jazz, Klavier, Querflöte und Cello im Bereich Klassik sowie Schwyzerörgeli, Kontrabass und Klarinette

⁶¹¹ Vgl. Alexandre, Interview, 14. 2. 2014.

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ Vgl. LQ, 9. 10. 2012.

⁶¹⁴ BT, 22. 5. 2012.

⁶¹⁵ SO, 28. 12. 2012.

⁶¹⁶ Alexandre, Interview, 14. 2. 2014.

im Bereich der Volkstümlichen Musik. Alle Instrumentalisten⁶¹⁷ konnten dabei schon Projekterfahrung in diversen Musikgenres vorweisen und mussten auch ohne Noten arbeiten können. Die *chantauturs* stellten im Vorfeld dennoch Demos und Notentexte zur Verfügung. «Ich habe sofort ja gesagt», so die klassisch ausgebildete Cellistin Christina Janett, «ich hatte Lust, andere Musik zu machen, etwas Neues zu versuchen und diese *chantauturs* kennenzulernen.»⁶¹⁸

Die Konzerte jedes dieser Genres, für die im Vorfeld auch mit einem Promosong geworben wurde,⁶¹⁹ fanden jeweils an zwei verschiedenen Orten statt: In Zuoz und Ilanz startete die Konzertreihe mit den volkstümlichen Bearbeitungen der Lieder, danach folgten in Zürich und Chur die Konzerte mit der Jazzband und schliesslich in Fribourg und Thusis die Konzerte mit Instrumenten aus dem kunstmusikalischen Bereich. RTR sendete jeweils die Konzerte in voller Länge und bot auch Einblicke in die Erfahrungen der *chantauturs* und der involvierten Instrumentalisten.

Zu Beginn noch etwas unsicher und besonders mit der Musiksprache der volkstümlichen Musik nicht so vertraut, hatten die *chantauturs* und die Musiker Mühe, sich in den ersten beiden Konzerten mit volkstümlicher Musik zu finden. Aber die Auseinandersetzung mit einem unbekanntem Genre zeigte auch positive Auswirkungen: «Es öffnet neue Türen, inspiriert und ich habe mit *Chant-AuTour* wieder grosse Lust bekommen, mehr *musica romontscha* zu machen, volkstümlichere Musik, die näher ist an meinen Wurzeln»,⁶²⁰ meinte Mario Pacchioli. Ebenso liessen sich die *chantauturs* von der Zusammenarbeit mit anderen Musikern Romanischbündens inspirieren: «Wir sind wie eine Familie und es ist schön, zusammenarbeiten zu können. Das bringt Inspiration und neue Ideen.»⁶²¹ Die Reaktionen des Publikums galten deshalb besonders dem Abwechslungsreichtum der Konzerte und der Vielfalt der Musik, die aus solcher Zusammenarbeit entstanden war. Diese Vermischung von Musik und Musiker habe jeden Musikgeschmack angesprochen und die Konzerte seien sehr interessant und originell gewesen, so der Tenor. Daneben habe diese Einheit der Musiker auf der Bühne etwas Neues dargestellt.⁶²²

Nach diesen ersten Erfahrungen mit anderen Instrumenten, Instrumentalisten und mit den wenigen Probemöglichkeiten stellten die Konzerte mit der Jazzband in Chur und Zürich dann einen Höhepunkt der Konzertreihe dar. Die Reaktionen auf dieses Experiment waren durchgehend positiv bis überwältigend,

617 Jazz: Josquin Rosset (p), Andi Schnoz (g), Lucas Schwarz (b), Rolf Cafilisch (dr); Klassik: Gieri Maissen (p), Selina Derungs (fl), Christina Janett (vc); Volkstümliche Musik: Claudio Hassler (org), Pius Baumgartner (cl), Gian Carlo Simonelli (b).

618 C. Janett, in: Soundcheck, RTR, 13. 12. 2014.

619 Promosong Jazz: «Ella ei» (Thomas Cathomen, Roland Vögli); Promosong Classica: «Epoca» (Mario Pacchioli, Astrid Alexandre); Promosong Popular: «Steilas els eglis» (Ursina, Pascal Gamboni).

620 M. Pacchioli, in: Soundcheck, RTR, 6. 9. 2014.

621 U. Giger, in: Soundcheck, RTR, 13. 9. 2014.

622 Ebd. und 6. 9. 2014.



56. Die *chantauturs* der Konzertreihe ChantAuTour 2014.

«grossartig» war das wohl am meisten benutzte Adjektiv, und daneben galt die Aufmerksamkeit besonders der musikalischen Qualität, dem Abwechslungsreichtum und der Zusammenarbeit der Musiker.⁶²³ Dies lag nicht zuletzt auch an den Instrumentalisten der Jazzband, die aufgrund ihrer Ausbildung und Erfahrung in den verschiedenen Bereichen der Popmusik mit den Arbeitsgewohnheiten der *chantauturs* vertraut waren und rasch deren Vorschläge umsetzten: «Bei den Jazzern kannst du 1, 2, 3 sagen und dann spielen sie eine Version.»⁶²⁴ Allerdings ging es hier, so Rolf Cafilisch, nicht darum, neue Jazzsongs zu kreieren, sondern vielmehr die jazzeigene Musiksprache in die Lieder der *chantauturs* einfließen zu lassen: «Es ist eine Zusammenarbeit der *chantauturs*, die ihre Lieder mit einer Jazzband interpretieren, und von uns kommt der Spirit des Jazz mit hinein.»⁶²⁵

Für die Konzerte mit den Musikern aus dem kunstmusikalischen Bereich hatte Alexandre mehr Zeit für die Vorbereitungsarbeit eingerechnet, denn ei-

⁶²³ Soundcheck, RTR, 1. 11. 2014 und 8. 11. 2014.

⁶²⁴ P. Gamboni, in: Magazin da cultura, RTR, 22. 11. 2014.

⁶²⁵ R. Cafilisch, in: Soundcheck, RTR 1. 11. 2014. Der Gitarrist Andi Schnoz sprach seinerseits von einem «Jazz-Approach», der chantautur Roland Vögli von einem «Jazz-Kontext» und der chantautur Thomas Cathomen von der Textur und den Farben des Jazz. (Vgl. «Chant au tour – jazz», Soundcheck, RTR 1. 11. 2014 und 8. 11. 2014).

nige *chantauturs* mussten die Voraussetzungen und die Sprache der Kunstmusik zunächst (besser) kennenlernen: «Es war eine Herausforderung für mich, denn ich arbeite nicht mit Noten», meinte Thomas Cathomen.⁶²⁶ Für die klassisch ausgebildete Pianistin und Sängerin Bianca Mayer (alias Bibi Vaplan) war diese Zusammenarbeit hingegen vertraut, denn sie hatte schon 2011 ein Album mit der Bündner Kammerphilharmonie aufgenommen.⁶²⁷ Auch bei diesen Konzerten waren die Reaktionen des Publikums äusserst positiv.⁶²⁸ In Fribourg wurde ebenfalls die Freude an der vierten Landessprache und Kultur ersichtlich sowie die Einsicht, dass diese gar nicht so weit weg und fremd sei: «On resent le lien entre les montagnes grisonnes et les plaines romandes, c'est vrai que ça fait du bien de sentir qu'on est pareil, de découvrir aussi cette langue qui est si loin de nous et si proche en même temps.»⁶²⁹ Der damalige SRG-Generaldirektor Roger De Weck unterstrich zudem das Treffen der Schweizer Sprachregionen im Kontext der Musik,⁶³⁰ und die Direktorin des Bundesamtes für Kultur, Isabelle Chassot, meinte über die Zusammenarbeit der *chantauturs*: «J'ai fait la connaissance des musiciens d'une qualité rare, [...] des individualités qui forment une groupe, ce qui est rare.»⁶³¹

Nach Abschluss der Konzertreihe 2014 resümierte schliesslich RTR: «Das Resultat [der Konzerte]: neue Klänge für neue und altbekannte Lieder, geistreiche Zusammenarbeiten und viel Spielfreude.»⁶³² Und für die *chantauturs* selbst konnte die Konzertreihe nicht nur «musikalische Stilbarrieren»⁶³³ aufheben und «Welten zusammenbringen»,⁶³⁴ sondern der persönlichen Musiksprache jedes einzelnen *chantauturs* «neue Impulse»⁶³⁵ gegeben. Auch Alexandre freut sich: «Jetzt sieht man immer mehr Konzerte mit den verschiedenen *chantauturs*. Oder man sieht auf einmal bei den anderen *chantauturs* Dinge wie Effekte und Instrumente, die einen auf neue Ideen bringen können.»⁶³⁶ In dieser Hinsicht habe die Konzertreihe buchstäblich alle Erwartungen erfüllt und ausserdem unerwartete Momente bei der Zusammenarbeit der beteiligten Musiker gezeigt.

Eine musikalische Gemeinschaft Romanischbündens über die regionalen und idiomatischen Grenzen hinweg konnte indes auch *ChantAuTour* nicht herstellen. «Die Szene der *chantauturs* bewegt sich in einem beschränkten Kreis. Eine Verbindung gibt es höchstens zwischen einzelnen Personen, nicht jedoch

626 Th. Cathomen, in: Soundcheck, RTR, 13. 12. 2014.

627 B. Mayer, ebd.

628 Ebd.

629 Ebd. und 6. 12. 2014.

630 Vgl. R. de Weck, in: Soundcheck, RTR, 13. 12. 2014.

631 I. Chassot, ebd.

632 Für die ChantAuTour 2014 schaltete RTR ein Dossier online, das umfangreiche Beiträge, Interviews mit den Beteiligten, Film- und Tonaufnahmen der Konzerte u. v. m. umfasst. (Vgl. Dossier «Chant au tour» 2014, RTR, [27. 6. 2016]).

633 R. Vögli, in: La marella, RTR, 28. 12. 2014.

634 A. Alexandre, ebd.

635 M. Pacchioli, ebd.

636 Alexandre, Interview 14. 2. 2014.

innerhalb der grossen Masse»,⁶³⁷ sagt Musikproduzent Giusep Giuanin Decurtins. Umso mehr müsse sich diese kleine Szene nun ganz entschlossen zu einer Einheit zusammenfügen, so Alexandre, denn neben den Chören seien gerade die *chantauturs* wesentlicher Bestandteil einer musikalischen Identität Romanischbündens.⁶³⁸

2.4.2 Der gemischte Chor Cantus Firmus Surselva

Die «zahlreichen Stimmen» der Surselva in einem Chor zu vereinen und «eine Stimme», gewissermassen einen «cantus firmus» daraus zu machen, wünschte sich 1999 der Pianist und Chorleiter Clau Scherrer (*1976) aus Trun.⁶³⁹ Die zündende Idee zur Chorgründung kam schliesslich vom Komponisten Gion Antoni Derungs, der Scherrer und dessen Schwester Judit auf einer Zugreise darauf aufmerksam machte, dass nun die Zeit für einen solchen Chor gekommen sei.⁶⁴⁰ Damals gab es nur wenige Chöre in der Surselva, die Werke aus der weltweiten Musikgeschichte aufführten, dafür aber eine starke Gesangstradition. Scherrer stellte sich deshalb einen (Laien-)Chor vor, der diese Gesangstradition aufgriff, in einen neuen Kontext stellte und ebenso Freude an der Arbeit mit Werken «anderer Kulturen und Zeiten» hatte.⁶⁴¹ Der Cantus Firmus Surselva wurde also ein «klassisch» ausgerichteter Chor, der sich auch intensiv mit dem Liedgut verschiedener Kulturen beschäftigt.⁶⁴² Damit einher geht die Begegnung mit der einheimischen Kultur, denn der Cantus Firmus Surselva ist zuallererst ein «chor romontsch», der sich stark mit der Muttersprache identifiziert.⁶⁴³ «Bei uns kommt es sehr auf die Sprache darauf an», sagt Scherrer und erklärt: «Es ist eben nicht nur eine Sprache, sondern eine Kultur, Küche, Landschaft, Mentalität, Schwäche usw. Und das haben wir alle gemeinsam und es hilft uns, sofort zu einem Ausgangspunkt zu kommen.»⁶⁴⁴

Seit seinen Anfängen widmet sich der Chor deshalb neben bekannten Werken des klassisch-romantischen Repertoires auch dem Liedgut Romanischbündens: den bekannten *chanzuns rumantschas* wie auch den anspruchsvollen Liedern eines Gion Antoni Derungs oder Benedetg Dolf. «Die *canzun romontscha* ist unsere Stärke. Sie ist uns durch die Sprache viel näher.»⁶⁴⁵ Überhaupt habe dieses Liedgut bei den Bündnerromanen einen grossen Stellenwert, meint Scherrer, denn in der Sprache und den Harmonien fühlten sie sich «zu Hause» und die *chanzun rumantscha* widerspiegle ihre kulturelle Identität.⁶⁴⁶ «Einfache Harmonien, klare Linien und ein inhaltlicher Sinn sind die wesentlichen Elemente der *canzun ro-*

637 Decurtins, Interview, 1. 9. 2015.

638 Vgl. Alexandre, Interview, 14. 2. 2014.

639 Vgl. Scherrer, E-Mail, 12. 8. 2016 und Venzin, Si che sun jeu libers, 12. 2. 2015.

640 Vgl. C. Scherrer, in: Novitads, RTR, 4. 9. 2015.

641 Vgl. Scherrer, Interview, 29. 2. 2012.

642 Vgl. SO, 7. 5. 2014.

643 Vgl. Scherrer, Interview, 29. 2. 2012.

644 C. Scherrer, zit. nach Venzin, Si che sun jeu libers, 12. 2. 2015.

645 C. Scherrer, zit. nach Venzin, O schei vus caras steilas, 8. 1. 2012.

646 Vgl. Scherrer, Interview, 29. 2. 2012.

montscha. Der Bündnerromane, und besonders der Sursilvan, singt nicht gern von banalen Dingen.»⁶⁴⁷

Mit der ersten CD «Sut steilas» (Unter Sternen) von 2001 zeigten Clau Scherrer und der Cantus Firmus, wie diese *chanzun rumantscha* auch ohne Weiteres neben Werken aus der französischen Musikgeschichte (für Chor, Solostimme und Klavier) bestehen kann. Gerade das Titellied «Sut steilas» von Gion Antoni Derungs wurde zum Vorzeigeobjekt und musikalischen Kennzeichen des Chores – es erklingt oft als Zugabe an Konzerten, an geselligen Anlässen, am Stammtisch und im Wunschkonzert von RTR. 15 Jahre nach dieser ersten Einspielung präsentierte der Cantus Firmus (zusammen mit Curdin und Domenic Janett) auf der Suche nach seinen «Ragischs» (Wurzeln) 2016 einen weiteren Tonträger mit älteren und neueren *chanzuns rumantschas* der bekanntesten Komponisten Romanischbündens, unter anderem von Duri Sialm, Armon und Robert Cantieni, Benedet Dolf, Gion Antoni und Gion Giusep Derungs sowie Gion Balzer Casanova. Die älteren Lieder stellen dabei die «tieferen Wurzeln», das schon Dagewesene, Eigene, Prägende dar, während die neueren Lieder wie «junge Triebe» sind, die dereinst Wurzeln schlagen mögen.⁶⁴⁸ Unter diesen ist auch Curdin Janetts Lied «Terra» von 1985 zu finden.

Nach jahrelanger Arbeit mit einer strengen Probendisziplin und einer «beängstigenden Häufung an Talent»,⁶⁴⁹ zählt der Laienchor Cantus Firmus heute zu den besten Chören des Kantons Graubünden – oder je nach Perspektive auch der Schweiz⁶⁵⁰ – und gilt als «Messlatte für den gesamten rätoromanischen Gesang». ⁶⁵¹ «Besser geht es mit LaiensängerInnen nicht mehr»,⁶⁵² beurteilte der Musikredaktor Guido Rüegg (SRF Musikwelle) die musikalische Qualität des Chores, der 2013 im bis zum letzten Platz besetzten Zürcher Fraumünster Bachs «Weihnachtsoratorium» aufgeführt hatte. Eine solche Publikumsmenge verdankte das Konzert aber nicht zuletzt dem Erfolg des filmischen Porträts über Clau Scherrer und «dessen» Chor, der im Dezember desselben Jahres auf SRF ausgestrahlt worden war.⁶⁵³

Für diesen Film hatte der Filmemacher Gieri Venzin den Chor über mehrere Jahre begleitet, dabei die Arbeit an Mozarts «Grosser Messe in c-Moll» (KV 427) mitverfolgt und schliesslich in seinem einstündigen Film «Clau Scherrer. Si cheu sun jeu libers» die Essenz dieses Chores herauszuschälen versucht. «Sein Film erzählt vom jungen Musiker und Chorleiter, der in der kleinen Surselva seine künstlerische Verwirklichung sucht. Er erzählt von Sängerinnen und Sängern, die ihre ganze Freizeit einsetzen, um mit Clau Scherrer Musik zu machen.»⁶⁵⁴ Hier könne man eben gemeinsam grosse Werke der Musikgeschichte kennenlernen

647 Ebd.

648 Vgl. «Ragischs», 2017, Booklet.

649 Michels, Cantus, SO, 22. 11. 2011.

650 «Hier oben bin ich frei», www.stimme.de, [11. 8. 2016].

651 BT, 20. 12. 2008.

652 G. Rüegg, in: *Fürabigmusig*, SRF Musikwelle, 12. 12. 2013.

653 Venzin, *Hier oben bin ich frei*, www.srf.ch, [11. 8. 2016].

654 Ebd.

und diese mit Körper und Seele singen, berichteten gleichermassen die Sänger des Cantus Firmus, die hier als «naturverbunden, bodenständig und musikverliebt»⁶⁵⁵ dargestellt wurden, und Judit Scherrer, die ausgebildete Sängerin, erklärte: «Mit dem Cantus ist es einfach etwas Anderes, es packt dich».⁶⁵⁶ Gieri Venzin unterstrich überdies den «neuen Ton», der mit dem Cantus Firmus Surselva in die Chorkultur Romanischbündens gekommen war,⁶⁵⁷ und meinte damit neben der rein technischen Qualität, die «über alle Zweifel erhaben»⁶⁵⁸ zu sein scheint, auch die Interpretation.

Schon im Jubiläumsjahr 2009 hatte der Komponist Gion Antoni Derungs die interpretatorische und technische Qualität des Chores treffend umschrieben: «Die Konzerte dieses Chores sind ein Erlebnis: technisch brillant und musikalisch tief empfunden.»⁶⁵⁹ Seither werden diese Qualitäten des Chores in den zahlreichen Rezensionen, die jede Aufführung mit sich bringt, gern hervorgehoben. Überall heisst es, der Cantus firmus überzeuge mit «kristallklarem, ausgewogenen Klang» und «geschickter, wohldosierter Phrasierung»,⁶⁶⁰ mit «makellos reinem Gesang», der «bis in die kleinsten Elemente dynamisch und artikulatorisch ausgestaltet»⁶⁶¹ sei. 2011, nach der Aufführung von Mozarts «c-Moll-Messe», unterstrichen die Rezensenten ebenso die «hervorragende Aussprache» und die «beneidenswerte Transparenz und Leichtigkeit»⁶⁶² selbst bei den achtstimmigen Fugen. Zur Aufführung des erwähnten «Weihnachtsatoriums» (2013) in Chur gab es dem nichts Neues hinzuzufügen: «Geradezu exzellent setzte sich der Cantus firmus Surselva in Szene: rhythmisch hoch präzise, in den Koloraturen perlend, intonationsrein und aussprachetechnisch ohne jeden Makel, gab das Vokalensemble eine Visitenkarte erster Güte ab»,⁶⁶³ rezensierte das *Bündner Tagblatt*. Mit solchen qualitativen Merkmalen ragt der Chor entsprechend aus der Masse der Laienchöre Romanischbündens heraus, die oft gerade in technischer Hinsicht mit grösseren Problemen zu kämpfen haben.

Für diese Qualität verantwortlich ist aber nicht zuletzt der Glaube des Dirigenten an die Fähigkeiten von Laiensängern. Mit Laien könne man nun einmal ebenso gute Musik machen wie mit professionellen Sängern, sagt Scherrer. «Davon hängt es nicht ab, sondern wie es zusammenkommt, wie sie sich finden, ob sie dieselbe Spannung finden, denselben Atem, dieselbe Sprache und Vokalfärbung.

655 Ebd.

656 Vgl. Venzin, *Si che sun jeu libers*, 12. 2. 2015.

657 Ebd.

658 «Ohnehin ist der Chor, was Intonation, rhythmische Präzision und Textverständlichkeit betrifft, über alle Zweifel erhaben.» (Michels, *Cantus*, SO, 22. 11. 2011).

659 SO, 19. 11. 2009.

660 BT, 26. 9. 2007.

661 SO, 26. 9. 2007. «Das Forte des Cantus Firmus klingt nie laut, vielmehr impulsiv und beseelt; das Piano wiederum ist von einer Spannung, dass man aufspringen möchte.» (Michels, *Cantus*, SO, 22. 11. 2011).

662 BT, 21. 11. 2011.

663 BT, 16. 12. 2013.

Bei den Laien brennt das Feuer sehr stark.»⁶⁶⁴ Jede einzelne Note singen zu lassen, weil man es so wolle, nicht weil es so dastehe, das gehöre zu seinen zentralen Aufgaben. Dann trage die Fantasie der Sänger dazu bei, dass die Musik zu fliegen beginne.⁶⁶⁵ Sich strikt an eine Stilistik oder Aufführungspraxis zu halten, gehört aber nicht zu Scherrers Zielen. Seine Vorstellungen eines charakteristischen Chorklangs tendieren vielmehr zu Authentizität: «Ich will, dass der Cantus einen eigenen Ton hat. Und diesen Ton darf man ruhig heraushören.»⁶⁶⁶

Dank dieses Tones wurde dem Chor 2004 «für seine musikalische Leistung von hoher Qualität, die auch ausserhalb der Rumantschia geschätzt wird», der *Premi SRG.R*⁶⁶⁷ zugesprochen. Clau Scherrer selbst erhielt den Preis für seine Tätigkeit als Pianist und Chorleiter ein weiteres Mal 2008, nachdem er ihn schon 1992 zusammen mit seinen Schwestern, den singenden Soras Scherrer,⁶⁶⁸ bekommen hatte. Und der Cantus Firmus Surselva war nun dank Scherrers Arbeit mit der Musik Romanischbündens und deren Verbreitung über die Grenzen des Sprachgebiets hinaus zu einem «Botschafter»⁶⁶⁹ der Rumantschia und des Bündnerromanischen geworden. Aber auch innerhalb der Rumantschia konnte sich der Chor über die Jahre sowohl ein treues Kernpublikum aufbauen als auch mit Uraufführungen und Einspielungen bekannter wie unbekannter Werke aus Romanischbünden dem Laienpublikum und der kulturellen Elite den Wert der einheimischen Musik nahebringen.

Über die konzertante Aufführung der Oper «Il cerchel magic» von Gion Antoni Derungs im Jahr 2012 hiess es schliesslich: «Die gekürzte Aufführung des «Magischen Kreises» war ein Hochgenuss romanischer Kultur und ein Ereignis von identitätsstiftendem Format in der Surselva.»⁶⁷⁰ 26 Jahre nach der Uraufführung dieser ersten «opera rumantscha», die als Meilenstein der musikalischen Identität gilt, wurde also auch die Aufführung dieser gekürzten Konzertifassung dank der gelungenen Interpretation aller Beteiligten zum verbindenden, identitätsstiftenden Moment. Selbstverständlich sei darum der «Grossaufmarsch» gewesen, den die Ankündigung eines Konzertes mit dem Cantus Firmus Surselva ohnehin auslöse, äusserte sich ein Rezensent.⁶⁷¹ Dazu trägt aber sicher nicht zuletzt die

664 C. Scherrer, zit. nach Venzin, *Si che sun jeu libers*, 12. 2. 2015.

665 Vgl. ebd.

666 C. Scherrer, zit. nach ebd.

667 Früher *Premi CRR* (Cumünanza Radio Rumantsch). Dieser Anerkennungspreis der Radio- und Fernsehgemeinschaft Romanischbündens zeichnet besondere Arbeiten zugunsten der bündnerromanischen Sprache und Kultur aus. (www.srgd.ch, [11. 8. 2016]).

668 Letizia, Judit, Angelica und Rosvita Scherrer bildeten in den 1980er- und 1990er-Jahren das Ensemble Soras Scherrer, das mit Chorliedern und bearbeiteten Volksliedern aus Romanischbünden auf sich aufmerksam machte und zahlreiche Auftritte mit Clau Scherrer am Klavier bestritt. 1989 veröffentlichten die Soras ihre MC/CD «Schibettas. Cant dalla Surselva» (hg. von der Romania).

669 LQ, 20. 11. 2009, LQ, 27. 4. 2009, SO, 4. 4. 2007.

670 SO, 6. 11. 2012.

671 SO, 20. 11. 2011.

unveränderliche Bescheidenheit⁶⁷² des Dirigenten und des Chores bei: «Es spielt dem Cantus keine Rolle, ob es in Tschamut oder Zürich singt. Deswegen mag ich den Cantus auch so gern», gesteht Scherrer.⁶⁷³

2.4.3 Ein Kulturfestival in Mittelbünden: *Origen Festival Cultural*

Als kulturelles Festival mit einem Schwerpunkt auf der Herkunft, auf «origen», sieht sich das bekannteste Sommer- (und seit 2015 auch Winter-)Festival Graubündens. «Der Name Origen ist rätoromanisch und bedeutet Ursprung, Herkunft, Schöpfung – entsprechend ist das Festivalprogramm Bekenntnis zur kulturellen Kraft einer dreisprachigen Region, die vom Austausch lebt.»⁶⁷⁴ Heute begründet das Festival seinen Namen insbesondere im «Erschaffen an sich, das original und originär ist», und nennt sich selbst öffentlich «eine der eigenwilligsten Kulturinstitutionen des Alpenraums».⁶⁷⁵ Tatsächlich macht *Origen* schon seit über zehn Jahren Kultur, die über die Kantons- und Landesgrenzen hinaus Beachtung findet⁶⁷⁶ – nicht zuletzt auch dank renommierter Künstler der internationalen Tanz-, Theater- und Musikszene. Einen Sommer oder Winter lang zeigen diese Künstler in Graubünden, im abgelegenen Oberhalbstein und manchmal auch auf dem Julierpass ihre Kunst. «In den wenigen Jahren, in denen sich Origen in Riom eingelebt hat, ist das Dorf zu einem kulturellen Ort, zu einem Platz, wo sich KünstlerInnen mit weltweitem Ruf treffen, und zu einer Bühne mit Produktionen der höchsten Klasse geworden.»⁶⁷⁷

Von einem der «originellsten und eigentümlichsten Schweizer Sommerfestivals» spricht auch die *Schweizer Musikzeitung* und erklärt diese Originalität mit einem der inhaltlichen Markenzeichen *Origens*: «Zu erleben ist bei Origen fast immer eine Art geistliches Musiktheater [...].»⁶⁷⁸ Der Ursprung dieser inhaltlichen Fokussierung auf biblische Stoffe und auf «letzte Menschheitsfragen»⁶⁷⁹ sowie ihrer musikalisch-theatralischen Vermittlung liegt zweifellos in der Biografie des Intendanten Giovanni Netzer (*1967), der in München Theologie (mit Promotion), Theater- und Kunstwissenschaften studierte und nach Erfahrungen in der deutschen Grossstadt mit Visionen und konkreten Plänen für das erste professionelle Theater Romanischbündens in das abgelegene Heimattal am Fuss

672 «Eigentlich hätte Clau Scherrer in den Metropolen der klassischen Musik Karriere machen sollen. Er erhielt Preise und Jobangebote. Doch er entschloss sich heimzukehren in die kleine, abgelegene Surselva. «Hier oben bin ich frei, hier kann ich die Musik machen, die ich will, mit den Leuten, mit denen ich will, in der Landschaft, in der ich will.» («Hier oben bin ich frei», CH Filmszene, www.srf.ch, [11. 8. 2016]).

673 C. Scherrer, zit. nach Venzin, *Si che sun jeu libers*, 12. 2. 2015.

674 www.origen.ch, [16. 7. 2012].

675 Ebd., [4. 8. 2016].

676 «Ausstrahlung und Reichweite von Origen haben aber die Grenzen des Kantons längst sprengt und lassen auch ausserhalb aufmerken.» (SO, 3. 1. 2012). (Vgl. auch NZZ, 2. 7. 2008, SO, 2. 4. 2008).

677 LQ, 10. 8. 2015.

678 Meyer, *Auf kaiserlichen Spuren*, 22. 8. 2014.

679 NZZ, 2. 7. 2008.

des Julierpasses zurückkehrte.⁶⁸⁰ «Theologie und Theater ist meine Biografie, da bin ich zuhause und habe einen direkten Zugang», sagt Netzer. Es ist aber keine «banale Aktualisierung oder romantische Pseudo-Weihnacht», die Netzer anstrebt, sondern vielmehr eine Neueinkleidung und Aktualisierung «alter Mythen», also eine vielschichtige, zeitgenössische⁶⁸¹ Interpretation ohne dogmatische Positionen. Und gerade Theaterformen, die Theater, Tanz und Musik kombinierten, hätten ihren Ursprung im religiösen Kult, so Netzer.⁶⁸²

*Origen*s Spielplan ist deshalb nach Themen und Figuren aus den biblischen Erzählungen konzipiert, die als Leitnarrative für die jeweiligen Produktionen dienen. Dazu gehörten bisher: «Abschalom» (2007), «Messias» (2008), «Samson» (2009), die «Königin von Saba» (2010), das «Paradies» (2011), «Babylon» (2012), die «Sintflut» (2013) und der «Exodus» (2015). Auch historische Persönlichkeiten wie «Karl der Grosse» (2014) und mit der Geschichte Graubündens eng verbundene Motive wie die «Malancuneia», das Heimweh (2016), stellten solche Leitnarrative dar.⁶⁸³ «Graubünden wäre nicht Graubünden, wenn es das Heimweh nicht gäbe»,⁶⁸⁴ sagt Netzer. Innerhalb dieser Narrative etablierten sich mit der Zeit auch feste Formen und Programmpunkte, die auf ihre eigene Weise das jeweilige Thema beleuchten, so die *Commedia dell'Arte* mit Schauspielern der Dimitri-Schule, die Tanztheater mit ausländischen Choreografen und Tanzkompanien, die Uraufführungen von Opern und Musiktheatern, die «Laudes»- und «Completo»-Aufführungen oder die Weihnachtskonzerte mit dem Origen Ensemble Vocal in den Werkhallen der Rhätischen Bahn.

2006 nahm *Origen* seinen Anfang mit Gion Antoni Derungs' dreisprachiger⁶⁸⁵ Choroper «Apocalypse» op. 166, einem szenischen Oratorium für sechs Sänger und einen Sprecher nach dem Libretto von Giovanni Netzer. Dieses Auftragswerk eröffnete das Festival am 29. Juli in der Martinskirche von Savognin. Schlicht und reduziert waren hier noch die bühnentechnischen Mittel, doch die eigentümliche Inszenierung Netzers und die charakteristische Musiksprache Derungs' zeigten schon die zukünftige Qualität der *Origen*-Produktionen sowie deren Leitmotive «Originalität» und «Schöpfung».⁶⁸⁶ Mit der Uraufführung von Gion Antoni Derungs' Operninstallation «Benjamin» op. 169 für acht Sänger, Schauspieler und Sprecher, ebenfalls nach einem Libretto von Netzer, erfolgte dann 2007 die Einweihung der Burg Riom als Spielstätte und mit Derungs' «Apocalypse» wurde im Sommer 2017 ebenso der Julierturm inauguriert.

680 Vgl. BT, 22. 3. 2006.

681 «Die Geschichten der Antike wiederholen sich in unseren Tagen.» (G. Netzer, zit. nach LQ, 7. 4. 2015).

682 Vgl. «festival cultural», RTR, 23. 6. 2011.

683 Zu den Produktionen siehe www.origen.ch.

684 G. Netzer, in: «Festival cultural Origen», RTR, 5. 4. 2016.

685 Nach ihrer Funktion aufgeteilt: Latein für Rituale und Hymnen, Surmiran für emotionale Gesänge und Soli sowie Deutsch für die Kampfszenen.

686 Vgl. www.origen.ch, [4. 8. 2016]. «Il pled «Origen» stat per derivanza, dentant era per originalitad e creaziun.» (LQ, 29. 6. 2006).



57. Aufführung der Oper «Benjamin» (op. 169) von Gion Antoni Derungs in der Burg Riom, 2006.

Neben Gion Antoni Derungs ist auch der deutsche Komponist und Musiker Lorenz Dangel (*1977) als Composer in Residence seit 2006 (mit)verantwortlich für die musikalische Qualität des Festivals. Dangel komponierte für *Origen* die Musik für die Tanztheater «Noah», «Belschazzar» und «Regina da Saba», für die Musiktheater «Federico» und «Francesco», für die Opern (Singspiele) «David» und «Samson» sowie für die Klanginstallation «L'inferno» und für das Chorwerk «Igl om tgi mi' olma amava» (Der Mann, der meine Seele liebte).⁶⁸⁷ Für die Oper «David» (2006) nach dem Libretto von Giovanni Netzer musste sich Dangel sogleich mit der bündnerromanischen Sprache auseinandersetzen und in der tragikomischen Oper «Samson» (2009) stand besonders das Liedgut Romanischbündens im Zentrum. Mit *chanzuns popularas* wollte Netzer die Geschichte des Hebräers Samson aus dem Orient erzählen, sie gleichzeitig von verschiedenen Seiten beleuchten und die kulturellen Parallelen zwischen der schweizerischen und der orientalischen Bergbevölkerung aufzeigen.⁶⁸⁸ «In «Samson» singen Hebräer

687 www.lorenzdangel.com, [4. 8. 2016].

688 «Samson», RTR, 15. 7. 2009.

und Philister eben auf Romanisch; Kriegsgesang bleibt schliesslich Kriegsgesang und Schlaflied bleibt Schlaflied, egal wo auf der Welt.»⁶⁸⁹ Diese Volks- und volkstümlichen Lieder nahm Dangel als Ausgangspunkt für eine zeitgenössische Musiksprache, wobei die Lieder in verschiedenen Stadien der musikalischen Verwandlung präsentiert wurden, von der Originalfassung bis zur Neugestaltung: «Wir haben die ganze Spannweite der musikalischen Interpretation ausgelotet: Es gibt Lieder, die fast in ihrer ursprünglichen Struktur belassen wurden; manche wird man nur schwer wiedererkennen. Und natürlich gibt es auch Neukompositionen, die dem Singspiel zeitgenössische Relevanz verleihen», erklärt Dangel.⁶⁹⁰ Der Publikumserfolg der Singspieler bewies schliesslich, dass die Verwendung der bündnerromanischen Sprache für eine Neue Musik – zumindest beim *Origen*-Publikum – akzeptiert wurde.

«Origen braucht kein Theaterhaus, keine Kellerbühne, kein Werkstattlabor, keinen Operntempel, kein Tanzhaus»,⁶⁹¹ heisst es ebenso im Leitbild von *Origen*, und tatsächlich sind die Stätten und Kulissen für *Origens* Produktionen keine traditionellen Theaterbauten, sondern temporäre und landschaftsgebundene, die eine «gegensätzliche Sicht»⁶⁹² auf das Theatermachen ermöglichen und den realen Raum miteinbeziehen: «Origen [...] schafft den theatralen Bezug zur Realität, zur Landschaft, die zur gewaltigen Kulisse wird.»⁶⁹³ Er habe bald gemerkt, dass *Origen* von der Kraft und dem Charakter der Orte lebe und er diese darum in die Produktionen einbeziehen müsse, sagt Giovanni Netzer.⁶⁹⁴ Er inszeniert also in der mittelalterlichen Trutzburg von Riom, dem ständigen Spielort im Sommer, in der ganzjährig bespielbaren Scheune Clavadeira⁶⁹⁵ in Riom, in den Werkhallen der RhB, aber auch auf dem Julierpass, bei den Oberengadiner Seen oder auf dem Damm des Stausees von Marmorera. So werden die Naturelemente zum «zweiten Intendanten».⁶⁹⁶

Aber nicht nur diese Landschaften sind es, die den Produktionen ihren Charakter verleihen, sondern in gleicher Weise auch die temporären Bauten, die Netzer jeweils errichten lässt. Futuristisch anmutende, aber sehr schlicht gebaute Konstruktionen wurden so bei den Produktionen «Sintflut» (Marmorera, 2013) und «Karl der Grosse» (Oberengadin, 2014) zu einer Bühne, die zwar von Wind, Wetter und Licht abhängig war, aber auch massgeblich davon profitierte und damit spielte. Und auch 2017 entstand auf dem Julierpass auf 2284 Meter über Meer ein 30 Meter hoher, oktogonaler und roter Turm aus Holz mit grossen Fenstern, der mit der umgebenden Natur des Passes, seiner Funktion als Übergang sowie mit

689 SO am Sonntag, 19. 7. 2009.

690 L. Dangel, in: *Novitats*, 17. 7. 2009.

691 www.origen.ch, [4. 8. 2016].

692 «festival cultural», RTR, 23. 6. 2011.

693 www.origen.ch, [4. 8. 2016].

694 «festival cultural», RTR, 23. 6. 2011.

695 Die Scheune erhielt 2016 den Preis für die besten «Publikums-Bauten und Kulturbauten», verliehen vom «Award für Marketing + Architektur». (www.suedostschweiz.ch, 23. 4. 2016).

696 St. Galler TB, 20. 9. 2014.

der Mehrsprachigkeit der Region in Verbindung tritt. Schon für die «Königin von Saba» (2010) und für «Malancunea» (2016) wurden auf dem Julierpass temporäre Konstruktionen errichtet. Die goldene Torre Melancholia war als begehbarer Turm mit Fenstern in alle Himmelsrichtungen (zu den Emigrantenstädten Odessa, Warschau, Kopenhagen, Genua, Bordeaux und St. Petersburg) konzipiert, ohne jedoch Spielstätte zu sein. Der Babylonische Turm wird hingegen für einige Jahre einem Chor und Orchester Platz bieten und ganzjährig, sozusagen als Jahreszeiten-Theater, beispielbar sein. Gleichzeitig soll der Turm *Origen's* Tradition des Freilichttheaters etablieren und dem Festival eine grössere Bühne bieten.⁶⁹⁷

Neben den eigenwilligen Inszenierungen an aussergewöhnlichen Orten sind auch die kulturellen Wurzeln und Traditionen Graubündens sowie die Sprachen wesentliche Stützen des Festivals.⁶⁹⁸ Die lebendige Laientheater- und Gesangstradition Graubündens hatte Giovanni Netzer schliesslich dazu bewegt, das Projekt *Origen* im 180-Seelen-Dorf Riom zu versuchen,⁶⁹⁹ weitab von den kulturellen Zentren in einem abgelegenen Durchgangstal mit knapp 8000 Einwohnern. 2008 machte *Origen* mit diesem Konzept auch ausserhalb des Kantons auf sich aufmerksam: «Das Konzept ist nicht simpel touristisch, sondern sucht auch die Wurzeln der rätoromanischen Kultur auf»,⁷⁰⁰ bemerkte das Schweizer Kulturmagazin *Musik&Theater*. Wohl auch deshalb benutzt *Origen* für seine Öffentlichkeitsarbeit (neben den Landessprachen) das einheimische Idiom Surmiran und in zahlreichen Produktionen spielt ebenso das Idiom Sursilvan eine grosse Rolle.⁷⁰¹ Damit gewinnt *Origen* neben Originalität und Authentizität auch die Gunst vieler Bündnerromanen, ohne öffentlich Sprachförderung zu betreiben.

Netzer selbst setzt sich ebenso aktiv für ein lebendiges Bündner Kulturleben ein und regt Diskussionen um die Kulturpolitik an. Die Kultur in Graubünden habe Potenzial, sei «möglicherweise einer der wichtigsten Rohstoffe»⁷⁰² des Kantons, sagt Netzer. Als «Leuchtturm»⁷⁰³ und als unermüdlicher Antragsteller für eine grössere finanzielle Unterstützung⁷⁰⁴ für *Origen* und das professionelle

697 «Origen», RTR, 2. 1. 2016 und «Teater en il liber», RTR, 7. 8. 2016.

698 *Origen Festival Cultural*, Youtube, 27. 4. 2012, [28. 7. 2016].

699 Vgl. ebd.

700 Meyer, Gott ist ein Kind, *Musik&Theater*, 17. 9. 2008, S. 63.

701 Vgl. NZZ, 2. 7. 2008.

702 G. Netzer, zit. nach BT, 16. 1. 2016.

703 Der ehemalige Kulturminister Martin Jäger bezeichnete Giovanni Netzer nach dem Erhalt des Kulturpreises 2012 als Leuchtturm. (www.suedostschweiz.ch, 20. 9. 2012). Weitere Leuchttürme sind das Theater Chur und die Kammerphilharmonie Graubünden.

704 «Giovanni Netzer hat in diesen Tagen grosse Pläne für sein *Origen*-Theater vorgestellt. Gleichzeitig hat er einmal mehr die Diskussion um die zukünftige Kulturpolitik angeheizt. Mit seinen neuen Ideen will Netzer aufzeigen, wie viel Wertschöpfung Kultur in die Regionen bringen kann. Letzten November liess Theatermann Giovanni Netzer die Bombe platzen: Entweder gebe es mehr Geld von der öffentlichen Hand für sein Theaterfestival *Origen* und generell für das professionelle Kulturschaffen in Graubünden. Sonst sei *Origen* Geschichte.» («Kulturförderung» SRF, *Regional*, 13. 8. 2013). Für das Julierprojekt beantragte *Origen* eine Erhöhung des Jahresbudgets von 200 000 auf 480 000 Franken. Damit erhöht das Festival sein Budget von 2,1 Millionen auf 3,7 Millionen Franken («Teater en il liber», RTR, 7. 8. 2016).

Kulturschaffen im Kanton steht er jedoch auch in der Kritik der Öffentlichkeit und besonders der Politik, die alle kulturellen Projekte Graubündens gleich stark unterstützen möchte. «Leuchttürme sind keine Luxusobjekte», meint hingegen Netzer. «Sie schaffen die dringend benötigten Arbeitsplätze für Kulturschaffende. Sie fördern die Regionalentwicklung, erhalten schützenswerte Bauten, fördern einen qualitätvollen Tourismus, bilden den Nachwuchs und erzählen vom Kulturstandort Graubünden».⁷⁰⁵ Als realisierten Leuchtturm kann man deshalb auch den «Sonnentempel»⁷⁰⁶ auf dem Julierpass betrachten: Er stellt den Status und das Engagement von *Origen* in der Bündner Kulturpolitik dar, und mit ihm will Netzer «ein Zeichen setzen», die Politik dazu bringen, an das «grosse Potenzial der Kultur» zu glauben.⁷⁰⁷

705 BT, 16. I. 2016.

706 «Origens Juliertheater ist ebenso vergänglich wie der Babylonische Turm.» (Flyer zum Theaterturm am Julierpass).

707 SO, 27. 6. 2016.

Zusammenfassung und Ausblick

Die Geschichte der vor rund einem halben Jahrtausend erstmals schriftlich dingfest gemachten Musik Romanischbündens und der damit verknüpften, ebenso langjährigen musikalischen Identitätsfindung darzustellen, war Ziel dieser Publikation. Im Folgenden wird diese Geschichte noch einmal konzentriert dargestellt und so auch dem Leser und der Leserin, die sich in einzelne Kapitel vertieft haben, einen Überblick über den gesamten Inhalt geboten. Diese Zusammenfassung möchte aber ebenso (ein weiteres Mal) vor Augen führen, dass die *musica rumantscha* mitnichten auf eine Folklore- oder Chorbewegung reduziert werden darf, sondern vielmehr als autonome, breit ausgerichtete Musikkultur einer Sprachminderheit betrachtet werden muss, deren Entwicklung von einem steten Streben nach Authentizität und Popularität geprägt ist. Die Musikkulturen der umgebenden und auch fernerer Länder haben sich dabei stets als wertvoller Antrieb für eine zunehmend selbständige Auseinandersetzung mit dem eingeführten musikalischen Material, mit der Singpraxis und den dazugehörigen Anschauungen und Denkweisen erwiesen.

Geistlicher Gesang und Gemeinschaftsbewusstsein in der Frühen Neuzeit

In der Frühen Neuzeit vollzog sich die Konfessionalisierung in der «Republik der Drei Bünde in alt fry Rätien» in einem Gebiet ohne kirchliche und weltliche Machtzentrale. Der alte Feudaladel wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts von den Gerichtsgemeinden abgelöst und der junge Freistaat verwaltete sich mithilfe der Bünde faktisch selbst. Die Gemeinden erstritten sich 1524–1526 ebenso das Recht, ihre Konfessionszugehörigkeit durch einen Mehrheitsentscheid selbst festzulegen. Diese konfessionelle und politische Unabhängigkeit und Eigenverantwortlichkeit stärkte das Selbstbewusstsein und Gemeinschaftsbewusstsein der jungen Bünde, der einzelnen Gerichtsgemeinden und der Bevölkerung, der «Bündner», massgeblich. Mit der Reformation eng verbunden war dabei die Entstehung einer Schriftkultur und in den Vorworten der ersten volkssprachlichen Kirchenliteratur wurde der Übergang zur Schriftlichkeit der Volkssprache besonders hervorgehoben.

Die «Bündner Wirren», die kriegerischen Ereignisse um die europäische Vorherrschaft und die Kontrolle über die Alpenpässe zu Beginn des 17. Jahrhunderts, stellten diese Gemeinschaft der Bünde hart auf die Probe, denn sie lösten Zwist und Feindschaft innerhalb der führenden Familien aus, brachten der einfachen Bevölkerung grösste Not und Gewalt und den Freistaat an den Rand der Auflösung. Überdies öffneten sie der gewaltsamen Rekatholisierung Tür und Tor. Unter dem Einfluss der rätischen Kapuzinermission entstand aber ebenso eine funktionierende Seelsorge und eine reiche barocke Kirchenliteratur in der Volkssprache. Als kulturelle «Animatoren» trugen die Kapuziner des-

halb massgeblich zur Festigung einer konfessionellen und sprachlich-kulturellen Identität Katholischbündens bei. Auch das Benediktinerkloster Disentis wurde in diesen Jahren zu einem bedeutenden Wallfahrtsort und zu einem Mittelpunkt der katholischen Musikkultur.

Was wurde in diesen neuen konfessionellen Gemeinschaften gesungen? Und wie prägte dieser geistliche Gesang die religiös-kulturelle Identität?

1560 schuf der Reformator Jachiam Bifrun die erste Übersetzung des Neuen Testaments in bündnerromanischer Sprache und bald darauf folgte Durich Chiampels «cudesch da Psalms» (1562), das erste gedruckte (Kirchen-)Gesangbuch Romanischbündens, mit übersetzten Psalmen und geistlichen Liedern aus dem Konstanzer «Nüw Gsangbüchle». Der Reformator Chiampel und sein Vater Chasper dichteten dabei auch bekannte weltliche Volkslieder um, die sie als «uunas sturpgiusas chiantzuns mundaunas» bezeichneten. Für die Melodien musste der «Notenkundige» sich allerdings noch an das «deutsche Buch der Psalmen» aus Konstanz wenden. Chiampels Gesangbuch bedeutete also eine erste und wirkungsmächtige musikalische Verbindung zum reformierten Gebiet ausserhalb Graubündens, und er bereitete auf der Grundlage der mittelalterlichen (mündlichen) Musikkultur auch den Weg für eine bedeutende geistliche (später auch weltliche) Gesangstradition im Engadin.

Die ersten gedruckten Noten folgten 100 Jahre später in Lurainz Wietzels Übersetzung des Lobwasser-Psalters. Die drei Ausgaben von «Ils Psalms da David» (1661, 1733 und 1776) enthielten erstmals die Melodien und mehrstimmigen (motettischen und Kantional-)Sätze der Genfer Psalmen. Sie lösten damit die Vorherrschaft des «cudesch da Psalms» im Engadin für die nächsten 200 Jahre ab und öffneten dem Tal und (dank verschiedener Übersetzungen in die Hauptdialekte) ebenso ganz Romanischbündens die Türe zur Welt der beliebten und weit verbreiteten mehrstimmigen Genfer Psalmen. Dass der mehrstimmige Kirchengesang auch ein wichtiger Bestandteil des Gemeindelebens werden konnte, belegen neben den prächtig illuminierten Stimmbüchern aus dem 17. und 18. Jahrhundert auch die Gemeindeordnungen von Zuoz und Samedan, die den Kirchengesang behördlich regelten. «Zu Zuz findet sich der rahreste Kirchengesang im ganzen Land, ja in vielen Ländern», berichtete Niculin Sererhard 1742 in seiner «Einfalten Delineation». Unter der Leitung eines bezahlten «forsingers» und mithilfe einer «Gesangsregel» sang der Zuozener Kirchenchor nämlich nicht nur die mehrstimmigen Psalmen und den hochaktuellen dreistimmigen Figuralgesang, sondern auch die anspruchsvollen polyphonen Psalmotetten von Jan P. Sweelinck. Diese einmalige gemeindebehördliche und kirchliche Aufsicht über den geistlichen Gesang lässt schliesslich auch in die enge Verknüpfung von Literatur und Singpraxis blicken, denn ohne solch aussergewöhnliche Gesangskultur hätte Wietzel seine mehrstimmigen «Psalms» wohl nicht mehrmals auflegen können.

Im Unterengadin und in der Val Müstair war auch Joannes Martinus' «Philomela» von 1684 bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Sammlung mehrstimmiger geistlicher Lieder (und Psalmen) in der Volkssprache. «Il Simler»,

wie die «Philomela» auch hiess, wurde sowohl in der privaten Andacht als auch im Religionsunterricht verwendet und ermöglichte mit einem vermehrt kunstvollen, auch Instrumente einbeziehenden Liedrepertoire eine neue Form des häuslichen Musizierens – weshalb die «Philomela» beinahe in jedem Haushalt zu finden war. Das Gesangbuch enthielt ausserdem von Martinus neuverfasste Liedtexte, die das «abscheuliche» und «ordinäre» Leben geisselten, denn wie schon Durich Chiampel wollte auch Martinus damit die «schändlichen» weltlichen Volkslieder vertreiben, die überall gesungen wurden. Für die moralische Disziplinierung der Dorfbevölkerung waren solche Kontrafakturen von grosser Bedeutung, da sie auf die allgemeine Bekanntheit der Melodien setzen konnten. Auf bekannte Psalmelodien setzte auch Martinus ex Martinis' «Chanzun da la libertat», ein vielstrophiges Lied über das Kriegselend der langjährigen Bündner Wirren und den Freiheitsdrang der Bündner, das in die «Philomela» aufgenommen wurde. Solche politischen Lieder in der Volkssprache zielten darauf, durch ihr patriotisches Pathos die Bündner in der Verteidigung ihrer Heimat und ihrer Freiheit zu stärken und das Wissen um ihre Heldentaten für die Nachwelt zu bewahren.

In Katholischbünden waren neben dem einstimmigen liturgischen Gesang besonders die geistlichen Volkslieder von grosser Bedeutung. 1690 erschien die erste Ausgabe des Gesangbuches «Consolaziun dell' olma devoziusa» mit Heiligen- und Festliedern in der Volkssprache. Diese strophenreichen «Consolaziun»-Lieder wurden sowohl im nichtliturgischen Teil des Gottesdienstes, meist angeführt von *cantaduras*, als auch in der häuslichen Andacht, an den gemeinschaftlichen Spinnabenden und während rhythmischer Arbeitsvorgänge gesungen. Jedes Dorf entwickelte dabei seine eigenen Melodievarianten und manche *cantadura* konnte noch im 20. Jahrhundert den Volksliedforschern Auskunft über die jahrhundertealte Liedpraxis geben. 1945 sollte «Il cudisch» auf ganze elf Ausgaben und rund 2000 Melodievarianten anwachsen und zu einem «Kompendium» des katholischen Glaubens werden. Dass die «Consolaziun» auch kompositorisch eine grosse Inspiration darstellen konnte, davon zeugen die Werke des Komponisten Gion Antoni Derungs, in denen er auf unterschiedliche Weise auf dieses Liedgut Bezug nahm.

Unter dem Einfluss der Aufklärung fassten zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Pietismus Hallenser Prägung, die Herrnhuter Bewegung und die Brüdergemeinde Zinzendorfs in Romanischbünden Fuss. In den Hausversammlungen dieser Brüder und in den privaten Singstunden wurden metaphorische und gefühlvolle Seelenlieder (Jesuslieder) gesungen. Der Pfarrer Gian Battista Frizzoni aus Schlarigna gehörte zu den wichtigsten Vertretern der Herrnhuter in Bünden, und 1765 erschien sein beinahe 700-seitiges pietistisches Gesangbuch «Canzuns spirituaelas», eine bedeutende Sammlung vorwiegend dreistimmiger Lieder zu eigenen Gedichten über die pietistische Jesusliebe. Neben dem offiziellen Psalter von Wietzel und den beliebten Liedern aus der «Philomela» wurde «Il Fritschun» an gewissen Orten noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein im privaten Kreis wie auch vor und nach dem Gottesdienst gesungen. Aber auch andere (bis um

1800) in Romanischbünden gedruckte, kleinere pietistische Gesangs- und Erbauungsbücher wurden ungemein populär und prägten den geistigen Horizont der Bevölkerung massgeblich.

Der Einfluss des Pietismus zeigte sich bald ebenso in der aufgeklärten Pädagogik der privaten Schulen und «Seminarien» und schliesslich auch im Bereich der Volksschule und des Armenwesens. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde dieser geistliche Schulgesang dann durch einen patriotisch-weltlichen Schulgesang abgelöst. Mit (Volks-)Liedern wie den «Schweizerliedern» von Johann Caspar Lavater, später auch mit den kindgerechten «Nägeli-Liedern», sollte ein schweizerisches Nationalbewusstsein schon bei den Kindern verankert werden. Eine flächendeckende, obligatorische Volksbildung mit einem Schulgesang in der Muttersprache wurde in Romanischbünden aber erst im späten 19. Jahrhundert eingerichtet.

Patriotischer Gesang und Heimatbewusstsein im 19. Jahrhundert

Bis weit ins 19. Jahrhunderts hinein spielte die Sprache der Mehrheit der Bündner Bevölkerung im intellektuellen und politischen Diskurs eine untergeordnete Rolle, denn sie galt als «archaische Sprache» und «lingua moribunda» und wurde besonders von liberaler Seite als Hindernis für jeglichen Fortschritt und für die nachhaltige Verankerung einer eidgenössisch-nationalen Identität betrachtet. Die mentale Integration der «unfreiwilligen Schweizer», wie die Bündner auch genannt wurden, in den schweizerischen Nationalstaat gestaltete sich also auch aus diesem Grund als langwieriger Prozess. Erst die öffentliche Propagierung von nationalem Gedankengut an den Säkularfeiern, Schützen- und Nationalfesten, bei denen patriotische Reden geschwungen und vaterländische Lieder über die Heldentaten der Vorväter und das tugendhafte «Schweizeralpenland» – wofür der Bergkanton Graubünden vorbildlich stand – gesungen wurden, konnte nach 1830 diese innere Bereitschaft zur Integration wesentlich anregen und ein kantonales wie nationales Bewusstsein fördern.

Vor dem Hintergrund dieser einheimischen Ablehnung, aber unterstützt durch das ausländische Interesse an der alpinen Kleinsprache, setzte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders die neue Societad Retorumantscha für den Erhalt der bündnerromanischen Sprache engagiert ein. Den Gründern der SSR stand ausserdem die Bildung eines «rätoromanischen Nationalbewusstseins» vor Augen, denn nur so konnte die Sprache und Kultur Romanischbündens nachhaltig gestärkt werden. Diese grosse Aktivität für den Spracherhalt wurde schliesslich nach der Gründung der Dachorganisation Lia Rumantscha 1919 rückblickend als «rätoromanische Renaissance» bezeichnet.

Wie sollte aber der bürgerliche Männergesang das Sprachbewusstsein aller Bündnerromanen stärken? Und wie war die Sammlung und Erforschung von Volksliedern damit verbunden?

Am ersten kantonalen Gesangsfest 1852 fehlten noch die konfessionell und regional zersplitterten Chöre Romanischbündens, weshalb sich der neue kanto-

nale Sängerverband dazu verpflichtete, diese Gegensätze aufzuheben und eine gemeinschaftliche Chorkultur zu schaffen. Zu einem «Glanzpunkt» der Chorkultur gestaltete sich das eidgenössische Sängerfest 1862 in Chur mit insgesamt 47 teilnehmenden Vereinen, darunter auch die neu gegründeten Männerchöre Ligia Grischa (aus der Surselva) und Engiadina. Diese Männerchöre verschrieben sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Förderung des patriotischen Männerchorgesangs und der Repräsentation der volkstümlichen Gesangkultur an den kantonalen und eidgenössischen Gesangfesten. Und die regelmässigen Gesangsfeste wurden schliesslich zu einem zündenden Moment für die institutionell organisierte Chorkultur in Romanischbünden.

Wie «stimmgewaltig» die Männerchöre Romanischbündens bald waren, zeigte sich 1864 am eidgenössischen Sängerfest in Bern, wo die Ligia Grischa unter der Leitung von Ignaz Heim ihr erstes Wettlied *per rumantsch* «A Trun sut igl ischi» vortrug. Es war ein Loblied auf die Gründung des (namengebenden) «Grauen Bundes» (1424) und auf den Unabhängigkeitswillen der Vorväter. Gerade solche im Chorgesang verherrlichten Ursprungslegenden stärkten zusammen mit der zelebrierten Sehnsucht nach der verlassenen, fernen Heimat – prominent zu hören im Engadiner «Nationallied» «Adieu a l'Engiadina» – das kollektive Heimat- und Sprachbewusstsein wesentlich.

Zum wohl bekanntesten Sinnbild der erfolgreichen Vermittlung eines kantonalen und eidgenössischen Geschichtsbewusstseins wurde 1899 das «Calvenspiel», das Festspiel im Rahmen der «Calvenfeier», die an den gemeinsamen Freiheitskampf der Bündner und der Schweizer unter der Führung von Benedikt Fontana an der Calven 1499 erinnern sollte. Für dieses «Calvenspiel» hatte der Engadiner Komponist Otto Barblan eine Musik aus bekannten Volksliedern und Volkstänzen geschrieben, die dem Festspiel einen einfachen und volkstümlichen, einen «vaterländischen» Charakter gab. Besonders die Vaterlandshymne «Heil dir, mein Schweizerland» stellte musikalisch, thematisch und emotional ein Bekenntnis zur nationalen Gemeinschaft dar – als «Hymnus/Inno alla patria» fand sie später in zahlreiche Gesangbücher für Männerchor und Repertoires bekannter Männerchöre Eingang. Und Otto Barblan sollte als Komponist dieses «Calvenspiels», das gleichfalls als Muster eines Schweizer Festspiels gehandelt wurde, bald schweizweit grosse Anerkennung finden.

Mit der Eröffnung der Eisenbahnlinien nach Davos, Ilanz und ins Engadin erlebten auch die kantonalen Gesangsfeste des beginnenden 20. Jahrhunderts einen regelrechten Aufschwung und bald wurde von einer «gesanglichen Begabung» aller Bündnerromanen gesprochen. Allerdings trugen die Männerchöre an diesen Gesangfesten aus verschiedenen (auch praktischen) Gründen noch immer überwiegend Wettlieder in deutscher Sprache oder dann in Übersetzung, also *per rumantsch*, vor.

Um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert konzentrierte sich die Societad Retorumantscha im Zuge der Schweizer Heimatbewegung auf die «Erweckung und Verteidigung einer eigentlichen Volkskultur». Die «Chrestoma-

thie» von Caspar Decurtins sollte hierfür nach aussen das Bild der «wertvollen» Literatur Romanischbündens bieten und nach innen die nationale Identität der Bündnerromanen stärken. Nach dem Vorbild der deutschen Volksliedforscher und einheimischer Pioniere wie Alfons (de) Flugi von Aspermont, begannen bald manche Philologen, Dichter, Lehrer und Pfarrer, besonders «alte» und «wertvolle» Volkslieder aus Romanischbünden zu sammeln und zu publizieren.

Ein ebenso wirkungsvoller Appell zum Erhalt der «alten» Sprache und Kultur kam in dieser Zeit von den Dichtern und Literaten Romanischbündens. In ihren poetischen Hymnen an die Sprache, Kultur und Natur Romanischbündens schufen sie Bilder und Mythen rund um die bedrohte «chara lingua», die freie und schöne Alpenwelt und das einfache, aber selbstbestimmte (berg)bäuerliche Leben, welche im Bündnerromanen geradezu ein Heimweh nach «mia patria e miu pievel» (meine Heimat, mein Volk) hervorriefen. Dieser «Heimatkult» zelebrierte und idealisierte dabei das Heimatdorf und das Heimattal als einzige glücksbringende Orte. Und so erhielt das Bündnerromanische, gerade vor dem Hintergrund der steten Bedrohung, sein Ansehen zurück und Muoths Ruf «stai si! Defenda, Romontsch, tiu vegl lungatg!» wurde nicht nur gehört, sondern auch verinnerlicht.

Diese ideologische Stütze der Heimatbewegung wurde schliesslich auch zu einer wichtigen Basis der Chorbewegung. Der Ruf nach heimatverklärenden *chanzuns rumantschas* regte zahlreiche Dichter und Komponisten zur Schaffung neuer und zur Übersetzung bekannter Lieder an – und die Chöre nahmen diese neuen Lieder in der Muttersprache dankbar in ihr Repertoire auf. Den Komponisten öffnete diese Begeisterung für alles Volkstümliche dabei eine Tür zur Bevölkerung und im Wissen um die musikalischen Vorlieben des «Volkes» kreierte sie fortan einen «Volkston», der dem mehrstimmigen Chorlied den Anschein von Einfachheit, Natürlichkeit und Kunstlosigkeit gab – und die Bezeichnung *chanzun populara* legitimierte. Zu den Vorkämpfern dieser «originalen» und besonders volkstümlichen Chorkultur in Romanischbünden gehörten im Engadin Robert Cantieni und in der Surselva Hans Erni.

So vertonte Cantieni vor dem Hintergrund der andauernden «Calvenbegeisterung» sowie der verstärkten Bedeutung des Militärs vor dem Ersten Weltkrieg Florian Grands Gedicht «La guardia grischuna (1499)» für Männerchor, allerdings ohne den martialischen und blutrünstigen Gestus der Kampflieder von Bischof Georg Schmid von Grüneck, Otto Barblan oder Hans Erni. Auch der Gründer der Societad retorumscha, Gion Antoni Bühler, hatte sich nach 1860 an die Komposition von Kampfliedern gewagt, ohne jedoch auf Anklang zu stossen.

Kampf- und Kriegslieder, welche die Helden aus der Bündnergeschichte und ihre Heldentaten verherrlichten, verhalfen indes noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein den Komponisten von Männerchorliedern zu grosser Anerkennung, so auch dem Komponisten Duri Sialm zu einem beinahe nicht zu überbietenden

Status als «Bündner Sohn»⁷⁰⁸ und «unser Komponist».⁷⁰⁹ Sialms Musik für das Festspiel zur 500-Jahr-Feier der Gründung des Grauen Bundes 1924 und besonders das Kernstück daraus, das Männerchorlied «La Ligia Grischa», zelebrierten in höchstem Masse die freiheitlichen und gemeinschaftlichen Ursprünge dieses Bundes. Aber auch seine Kantate «Benedetg Fontana» über den gefallenen Helden an der Calven offenbarte eine imponierende Wirksamkeit und Langlebigkeit des Mythos «Benedikt Fontana».

Chorgesang und Sprachbewusstsein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Im ausgehenden 19. Jahrhundert verstärkte sich auch das Interesse der modernen Sprachwissenschaft für das vom Aussterben bedrohte Bündnerromanische. Die sogenannte «questione ladina» betraf zunächst nur eine wissenschaftliche Klassifikation der Sprache, aber im Zuge des verschärften Nationalismus wurde die Sprengkraft der romantischen Idee einer Einheit von Sprache und Nation immer deutlicher. Nun forderten die italienischen Nationalisten, später auch die Faschisten, eine Einverleibung von Romanischbünden, das im Sinne des «Irredentismo» italienisch war und «erlöst» werden musste, in den italienischen Staat. Diese Forderungen belasteten die politischen Beziehungen der Schweiz mit Italien ausserordentlich – die Beziehungen zum Norden waren gleichzeitig durch die pangermanischen Bedrohungen strapaziert –, weshalb Peider Lansels Forderung «weder Deutsche noch Italiener, Bündnerromanen wollen wir bleiben!» 1917 gerade recht kam. Linsel sorgte also dafür, dass aus der «bündnerromanischen Sache», aus der Frage um die kulturelle und sprachliche Zugehörigkeit Romanischbündens, eine «nationale Frage» wurde. Und er forderte ebenso: «in terra ladina: chant ladin!».

Wie konnte nun der Chorgesang das Verantwortungsbewusstsein der Bevölkerung für die Sprache und das kulturelle Erbe fördern? Und welche Rolle spielte dabei die Sammlung und Dokumentation der Volksliedpraxis? Wie relevant und nachhaltig war schliesslich der Beitrag des volkstümlichen Chorgesangs für die Anerkennung der «quarta lingua naziunala»?

Eine solche Aufgabe wurde bald nicht nur dem Männergesang überlassen, auch die gemischten Chöre setzten sich mit viel Engagement für die Sache ein. Gemischte Chöre waren namentlich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Bestandteil des Bündner Chorwesens, und besonders im Engadin hatte die jahrhundertealte Gesangspflege die Entstehung von weltlichen Chorvereinen ab 1840 wesentlich gefördert. Wie die Männerchöre sangen diese Chöre an den Gesangfesten aus Mangel an geeignetem Liedrepertoire in der Muttersprache bis um die Jahrhundertwende aber ausschliesslich Wettlieder in deutscher Sprache.

Die ersten kompositorischen Gehversuche einheimischer Komponisten konnten indes bei vielen Chören das Interesse für die «wahre» *chanzun ruman-*

708 Maissen, Professor Duri Sialm, 1962, S. 32.

709 GaRo, 1954 (1941), S. 12 f.

tscha, die der «bündnerromanischen Seele» Ausdruck verlieh, wecken. 1911 sang der Cor mixt Samedan an seinen Konzerten schon einige *chanzuns ladinas* des Engadiner Komponisten und Dirigenten Robert Cantieni, vorwiegend aus dem neuen Liederbuch «Engiadina». Cantieni liess in seinen Chorliedern gern das romantische Bild eines idyllischen, aber vergangenen Engadins aufleben, und durch ihn hinterliessen auch seine Lehrer Carl Attenhofer und Gottfried Angerer in der *chanzun ladina* (stilistische) Spuren. Letztlich fand aber auch Cantieni zu einer eigenen Tonsprache, die besonders im Gemischtchorlied «Lingua materna» fassbar wird, einem Lied, das als Hymne an die Muttersprache weitherum bekannt, beliebt und ebenso gern instrumentalisiert wurde. Solche Sprachgedichte, in welchen die emotionale Verbindung zur Muttersprache artikuliert werden, gehör(t)en neben den Heimat- und Heimweggedichten zu den wirkungsvollsten Demonstrationen sprachlich-kultureller Identität.

Als Stimme der Heimat und des Heimwehs (von Emigranten) gilt ebenso der Lehrer und Komponist Tumasch Dolf. Seine Chorlieder sind durchdrungen von einem «Volkston», von der Einfachheit des Volksliedes, das ihn zeitlebens inspirierte, und von der Vorstellung, dass kein Land schöner als die Heimat sein konnte. Das Heimweg nach dem verlassenen Zuhause besingen besonders wirkungsvoll die Chorlieder «Agl emigront», das Dolf den Schamser Emigranten von 1913 widmete, und «Egl jester». Die zahlreichen Bearbeitungen von Volksliedern verraten dabei auch Dolfs musikpädagogisches und sprachpolitisches Anliegen.

In diesen (1910er-)Jahren brachte Peider Linsel mit seinem dokumentarisch-wissenschaftlichen Anspruch eine neue Dimension in die Sammlung und Erforschung der «alten» Volkslieder. Auch Tumasch Dolf begann deshalb, ab 1912 im Auftrag von Caspar Decurtins die Volkstraditionen (und die Volkslieder) der Val Schons systematisch zu sammeln und zu notieren, weil sie «verloren» zu gehen drohten. Dolfs Einsatz ist es zu verdanken, dass dieses Liedgut und die dazugehörige Singpraxis zu den besterschlossenen Romanischbündens zählt. Im Auftrag der SGV erforschte auch der Ethnologe Alfons Maissen mit viel Ausdauer die geistlichen und weltlichen Volkslieder und die Singpraxis der katholischen Surselva und Mittelbündens. Mithilfe von *cantaduras* und *cantadurs* entstanden rund 100 Schallplatten mit über 400 Liedern – Maissen erachtete diese Tonaufnahmen als «zuverlässigste Dokumentierung» der Volksliedpraxis. 1945 erschien schliesslich seine wissenschaftliche Edition der «Consolaziun» mit rund 2000 Varianten der geistlichen Volksliedmelodien in zwei Bänden.

Diese umfangreiche Sammlung und Fixierung der Volkslieder und die Veröffentlichung der Melodien, der Melodievarianten und der Liedtexte, aber auch die Hinweise der Ethnologen auf den Niedergang des «echten» Volksliedes und die in Deutschland aktive Singbewegung gaben bald ebenso den Bündner Lehrern Anlass, über den Schulgesang und die Schullieder nachzudenken. Mit den von Robert Cantieni, Tumasch Dolf und Gion Duno Simeon gesammelten, einstimmigen Volksliedern und den neukomponierten (auch zweistimmigen) Liedern im Volkston (*chanzuns popularas*) wollten sie sodann die Freude am Singen bei

der Jugend wecken und die Gesangsfreudigkeit der gesamten Bevölkerung fördern. Bevorzugt wurden Liebes-, Natur- und Heimatlieder, die eine heile Welt evozierten, aber auch harmlose Scherz- und Spottlieder zur Unterhaltung der Bevölkerung.

Dieser Schulgesang sollte schliesslich den «Volksgesang» auch in Kriegszeiten erhalten und fördern. Bei den älteren Sängern und Sängerinnen war allerdings gar keine «Sangesmüdigkeit» zu bemerken: An den vielen Konzerten und den regelmässigen Gesangfesten zeigte sich überall der «echte Sängereifer» und die Experten lobten durchwegs die Qualität des Gesangs und des Stimmmaterials. Das bündnerromanische Volk sei eben «ein singendes Volk schlechthin», bemerkte «Sängervater» Hans Erni 1933, denn bei jeder Gelegenheit singe es mit viel Inbrunst die *chanzun rumantscha*. Dabei hatte Erni selbst mit seiner mehrbändigen Liedersammlung für Männerchor «Surselva» (1898–1952), die alle bekannten und beliebten Lieder für den Männergesang enthielt, nicht unwesentlich dazu beigetragen.

Hans Ernis eigene *chanzuns rumantschas*, besonders die Männerchorlieder «Nossa viarva» und «Cantei Romontschs», die den Klang und die Altherwürdigkeit der Sprache hochleben lassen, galten dabei als «kämpferische Plädoyers» für die bündnerromanische Sache. «Cantei Romontschs» widmete Erni bekanntlich dem Chor viril grischun Turitg, der für die Bemühungen zur Anerkennung der Sprache wertvolle (musikalische) Dienste leistete. Ernis Lieder widerspiegeln aber auch die «bündnerromanische Seele», hiess es. Wie Cantieni musste Erni seine musikalische Sprache indes über die Jahre formen und finden. Seine Lieder sind deshalb Zeugen des grossen Einflusses deutschsprachiger Komponisten und Dirigenten wie Ignaz Heim oder Carl Attenhofer, die während ihres Wirkens in der Surselva auch stilistische Spuren im volkstümlichen Chorlied hinterliessen.

Schon seit 1919 forderten Intellektuelle eine Gleichstellung mit den anderen Schweizer Sprachkulturen und in den 1930er-Jahren schliesslich auch die verfassungsrechtliche Anerkennung der Sprache als Nationalsprache. Diese Forderung fiel in eine innen- und aussenpolitisch bewegte Zeit, in der man verstärkt den nationalen Zusammenhalt suchte. Der Bundesrat sah deshalb in der Abstimmungsvorlage ein grosses einheitsstiftendes, wertestärkendes und ebenso defensives Potenzial. In der riesigen, schweizweiten Propagandaaktion mit Manifestationen und folkloristischen Grossanlässen wurden die Bündnerromanen dabei als idealtypische Verkörperung schweizerischer Werte und nationaler Identität dargestellt.

Auch die führende Rolle des Oberengadins innerhalb der Chorkultur Romanischbündens wurde hier sichtbar, denn der Cor mixt Samedan war eingeladen worden, mit Cantienis «Lingua materna» – das auch «Chara lingua da la mamma» genannt wurde – die Reden der Regierungs- und Bundesräte auf der Propagandareise 1938 wirkungsvoll einzurahmen. Vor dem Hintergrund der Anerkennung der «quarta lingua naziunala» und der Geistigen Landesverteidigung entwickelte sich auch Ernis Vertonung des Lobgedichtes auf den unabhängigen Bergbauern «Il pur suveran» von Gion Antoni Huonder zu einer

Hymne des patriotischen Männergesangs. Sie prägte den Mythos des armen, aber freien Bündner Bauern, der seiner Muttersprache und seiner Scholle stets treu bleibt, massgeblich mit.

1938 konnte Erni endlich berichten, dass die *chanzun rumantscha* in den Konzertprogrammen der Chöre Romanischbündens vorherrschte. Dieser Chorgesang sei im «Bergland» Graubündens der eigentliche Träger der Volks- und Kunstmusik, hiess es auch an den «Bündner Tagen» der Landesausstellung in Zürich 1939, wo neun Chöre aus den Haupttälern Romanischbündens einen Einblick in die Bündner Chormusik geben durften. Eine noch grössere Aufmerksamkeit und Bewunderung für den Chorgesang und die Chorkomponisten Romanischbündens vonseiten der Schweizer Bevölkerung brachte schliesslich der Auftritt an der Verfassungsfeier 1948, wo die Chöre aus Romanischbündens der Kultur Graubündens mit ihren Vorträgen «Ehre machten».

Die Anerkennung der Sprache als «quarta lingua naziunala», die als patriotisch-eidgenössische Tat zur Zelebrierung der nationalen Einheit und Vielfalt stilisiert wurde, stellte also sowohl für die bündnerromanische Heimatbewegung wie für die Chorbewegung einen Höhepunkt dar. Aber der defensive und retrospektive Charakter der Heimatbewegung sollte das bündnerromanische Selbstverständnis und besonders die Musikkultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch lange Zeit dominieren.

Populäre Vokalmusik und neues Kulturbewusstsein in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Nach der hart erkämpften verfassungsrechtlich und ideellen Anerkennung ihrer Muttersprache als Nationalsprache lag es in der Nachkriegszeit, vor dem Hintergrund des rasanten gesellschaftlichen Wandels, des wirtschaftlichen Wachstums und der Öffnung nach allen Seiten, wieder an den Bündnerromanen, sich als Rumantschia zu verstehen und zu stabilisieren. Innerhalb von nur 40 Jahren war die Zahl der Bündnerromanen um 1980 schweizweit auf 1 Prozent der Bevölkerung gesunken. Dafür verantwortlich war die verstärkte gesellschaftliche Mobilität, die Wertminderung des Bauernberufs und die starke Abwanderung aus den Bergregionen, der aufblühende Tourismus mit dem Bau zahlreicher Hotels und Ferienwohnungen, die fremdsprachigen Massenmedien und die (noch immer) zunehmende Germanisierung.

Ein neues Bewusstsein für diese bedrohte Minderheitensprache und Kultur erwuchs sodann im Zuge der europaweiten Aufwertung der Minderheiten und der Regionen in den 1970ern und der Sinnkrise der 1980er-Jahre. Die wichtigste Arbeit zur Sensibilisierung leistete dabei die Lia Rumantscha in den 1980er-Jahren mit ihrem systematischen Spracherhaltungsprogramm, das eine Sprachnormalität mit einer einheitlichen Schriftsprache und einer lebendigen Kultur sowie mit einem starken Wir-Bewusstsein herstellen sollte. Diese neue Dynamik in der Sprachbewegung löste auch in der jungen Generation ein verstärktes Engagement für die Muttersprache aus.

Wie stellte sich denn die «*musica populara moderna*» und die «*musica classica*» den Anforderungen des 20. Jahrhunderts? Und wie konnte ein neues Sprach- und Kulturbewusstsein in der jungen Generation geweckt werden?

Im Zeitalter der Radio- und Schallplattenmusik wandte sich diese junge Generation nun immer mehr der internationalen Popmusik zu und von patriotischen *chanzuns rumantschas* ab. 1984 fiel der Startschuss für eine Reihe von Musikfestivals in Disentis/Mustér, die zum eigentlichen Motor der *musica populara moderna* werden sollten. Zusammen mit der neuen Radiosendung für die Jugend *Battaporta* förderten diese Musikfestivals insbesondere die *chantauturs* (Liedermacher) und *rockadurs* (Rockmusiker). Dank der Medien, der *Scuntradas* und Festivals erhielt auch eine breite Öffentlichkeit Einblick in die stilistische und ästhetische Vielfalt der *musica rumantscha*.

Offenkundig wurde dabei, dass die bündnerromanische Sprache nicht nur für eine Idealisierung des Bauerntums im Chorklang, sondern ebenso für eine Zeitkritik in zeitgenössischen, populären Musikformen brauchbar war, dass «*chantar illa lingua materna*» also auch der Konfrontation und nicht nur dem idyllischen Einklang dienen konnte. Für die jüngere Generation galt namentlich Cantienis «*Lingua materna*» als Nationalhymne der Alten und als Sinnbild für den «Selbstbetrug» der Sprachgemeinschaft. Engagierte Kreise warfen der Rumantschia auch vor, die Sprache, Kultur und das «*car bi vitg nativ*» als folkloristisches Souvenir für die Touristen zu reproduzieren und zu vermarkten, damit die Tradition zu diskreditieren und die Kultur zweckzuentfremden – die Heimat geradezu «auszuverkaufen».

Gegen diese Passivität und Folklorisierung, aber auch gegen die «Hochkultur» der Hauptstadt sangen in erster Linie die *chantauturs* wie Paulin Nuotclà, Linard Bardill oder Alexi e Marcus an. Obwohl ihre Musik auch als «*musica da giats*» (Katzenmusik) und «*merda americana*» (amerikanischer Mist) bezeichnet wurde, waren ihre Konzerte und Tonträger doch ein lebendiger Beweis für die Existenz der Sprache, was die Künstler zu «Botschaftern der romanischen Sprache» machte. Ein solcher Identifikationsmoment für die junge Generation war zudem der für Romanischbünden durchaus innovative und provokative *rock rumantsch* mit Bands wie Hades und Ba-Rock, die mit einem «*soffel anarchic*» (anarchischen Windstoss) die einheimische Musikkultur auffrischten. Ungeachtet seines Rufs als Störenfried einer «friedlichen Folklore», die besonders im *schlagher rumantsch* von Vico Torriani, über die Trubadurs Peder e Flurin bis zu den Furbaz zelebriert wurde, konnte der *poprock rumantsch* so zu einem nicht zu unterschätzenden Element der zeitgenössischen Kultur Romanischbündens heranwachsen.

Im Zuge der internationalen alternativen Folkrevival-Bewegung, der Ökologischen Bewegung und der Hippie-Bewegung nahmen sich einzelne Liedermacher und Musiker wie Men Steiner, Corin Curschellas oder die Surcollader auch den Volksmusiktraditionen und dem traditionellen Liedgut Romanischbündens an. Sie interpretierten Volkslieder nach «traditioneller», aber spielerisch-kreativer

Manier neu und liessen sich für ihre eigenen Lieder davon inspirieren. Dieser Zugang unterschied sich bewusst von der etablierten Volksmusikpflege, für die Gion Antoni Derungs und seine Schallplattenreihe «Canzuns popularas romontschas» stand. In den Augen der jungen Musiker konnte solche Pflege keine «reale» (musikalische) Tradition widerspiegeln.

Für das Chorwesen bedeutete die Hinwendung der Jugend zur Popmusik indes eine grosse Konkurrenz. Nach dem schweizweit wahrgenommenen Einsatz dieses «sangesfrohen Völkleins» für die Anerkennung ihrer Muttersprache und einigen Jahren blühenden Chorlebens verlor diese musikalische Stütze der traditionellen Dorfkultur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Geltung. Diesem Umstand traten in den 1970er-Jahren zunächst die Musikverbände mit einer Förderung der Musikschulen, der Jugendmusik und der Schulmusik im Lehrerseminar, später ebenso die Lia Rumantscha und RTR mit Kompositionswettbewerben, Liederbüchern, Jugendkonzerten und Chorfestivals entgegen. «Chantai, Rumantschs, chantai!», forderten sie – wie schon die Sprachaktivisten der 1930er-Jahre – unermüdlich. Immer mehr Bündnerromanen bildeten sich nun an Schweizer Konservatorien aus und hoben auch die kleinsten Dorfhöre auf ein neues Niveau. Grössere Chöre, darunter besonders die Männerchöre Ligia Grischa, Engiadina Bassa, Alvra und Surses, wurden ihrerseits zu «academias canticas» (Singakademien) für Sänger und Laien-(Dorf-)Dirigenten.

In den Vorträgen an den Gesangfesten zeigte sich bald auch eine gewisse Offenheit für Neues, denn die Hinwendung zu internationalen Hits der Chorliteratur in Verbindung mit den traditionellen *chanzuns rumantschas* sollte den gemeinschaftlichen, generationenübergreifenden Gesang wiederbeleben. Neben den bekannten Chorliedern von Robert Cantieni, Tumasch Dolf und Hans Erni fanden nun ebenso anspruchsvollere, progressivere Werke von Armon Cantieni, Gion Giusep Derungs, Gion Antoni Derungs und Benedetg Dolf Zuspruch. Diese (Chor-)Komponisten versuchten, vorsichtig «die Moderne» in die Chormusik zu bringen, ohne dabei an den soziokulturellen Traditionen zu rütteln. Ihre eigenen Chorlieder waren deshalb von einem Spannungsfeld von Moderne und Tradition, von musikalischer Vielfalt und «romanischem Geschmack» geprägt und ihr kompositorischer Umgang mit dieser Gattung oft traditionell-bewahrend, manchmal auch modern-bewahrend, aber noch immer nur vereinzelt modern-progressiv. Wie auch innovativere, dabei doch dem Volkston nachempfundene Chorlieder erst spät den Weg in die Chorrepertoires fanden, zeigt das 1959 komponierte, aber erst in den 1980er-Jahren (wieder)entdeckte und dank einer Aufnahme von 2002 heute überaus beliebte Chorlied «Sut steilas» von Gion Antoni Derungs.

Zahlreiche anspruchsvolle kammermusikalische und grössere Vokalwerke mit Orchesterbegleitung von Armon Cantieni, Duri Sialm, Robert Grossmann oder Gion Antoni Derungs wurden indes nur einmal und unter der Leitung der Komponisten (ur)aufgeführt – manche harren gar bis heute einer Uraufführung. Einen noch schwereren Stand hatten nur noch die kunstmusikalischen Werke, die in keiner Weise auf die musikalische Tradition Romanischbündens Rücksicht

nahmen. Musik für Stimme(n) und Instrumentalbegleitung, die sich Themen und Inhalten aus der Geschichte und Kultur Romanischbündens, der traditionellen Musikkultur selbst oder der «olma dil pievel» (Volksseele) widmete, stiess hingegen auf Anklang, so auch Tumasch Dolfs «Stiva da filar», Duri Sialms Kantate «Allas steilas» oder Derungs' Ballett «Sontga Margriata» und die Oper «Il cerchel magic».

Die Integration und Neuinterpretation von Volksliedern in Kunstmusik blieb also ein Garant für die positive Wahrnehmung eines Werks sowie für dessen Beurteilung als gemeinschafts- und identitätsstiftend. Auch ein Werk mit durchaus zeitgenössischer Tonsprache, wie die «Sontga Margriata» es ist, konnte diese identitäre Funktion erfüllen, da es die «alten» Sagen, Legenden und Lieder aus Romanischbünden integrierte und in einen neuen musikalischen Kontext stellte. Die erste Oper Romanischbündens «Il cerchel magic» galt schliesslich schon bald nach der Uraufführung als Meilenstein in der Geschichte der Musik und der kulturellen Identitätsfindung Romanischbündens, denn sie verband musikalisch und inhaltlich Tradition mit Innovation, machte das einheimische Publikum mit der Kunstform Oper und gleichzeitig das internationale Opernpublikum mit der Minderheitensprache und der Sing- und Erzähltradition Romanischbündens bekannt.

Sprachlich-kulturelle Identitätsfindung in aktueller Vokalmusik

In Zeiten der Globalisierung und der Pluralisierung von Lebensformen stellt sich heute die Frage nach einer kollektiven Identität der bündnerromanischen Sprachminderheit, nach einem Bewusstsein von *Esser RumantschA* verstärkt. Die Sprachrealität in Romanischbünden, in der eine effektive Kommunikation – wenn nötig in deutscher Sprache – in der Regel jeglichen sprachsymbolischen Manifestationen vorgezogen wird, zeigt dabei, dass *Esser RumantschA* zuallererst auf die Utopie eines solchen Wir-Bewusstseins der Sprachgemeinschaft hinweist. Weit verbreitet ist aber auch die Meinung, dass die Bildung einer gesamtromanischen Identität die Angelegenheit von Institutionen und Medien sei.

Für Radiotelevisiun Svizra Rumantscha (RTR) ist die Produktion, die Ausstrahlung und die Archivierung von einheimischer Musik tatsächlich ein wichtiger Faktor für die überregionale Annäherung und Verständigung. Die Musiksendungen von RTR sollen deshalb das ganze Spektrum an musikalischen Vorlieben der Zuhörer abdecken; gleichzeitig kreiert die Auswahl der Lieder für diese Sendungen einen gewissen Kanon der populären Musik Romanischbündens. In der Suche nach *dem* Lied Romanischbündens im Jahr 2009 wurde diese Produktion von Popularität durch RTR besonders deutlich. Mit seiner starken Präsenz in der Musikszene möchte RTR aber auch sozialintegrativ und identitätsbildend wirken, dabei zwei ausgewiesenen Bedürfnissen der Bündnerromanen nachkommen, dem «star da cumpagnia» (gesellig sein) und dem «chantar da cor» (von Herzen singen) und schliesslich die junge Generation in die traditionelle Musikkultur einbinden. Unterstützt wird RTR dabei vom Musiklabel R-Tunes, dem ersten einheimischen Label für zeitgenössische Popmusik Romanischbündens.

Wie stehen nun die heutigen Musikschaaffenden zum musikalischen Erbe der Rumantschia? Finden sie in Zeiten der Globalisierung einen eigenständigen, authentischen Ausdruck ihrer kulturellen Identität?

Ein Bild der lebendigen Popmusikszene Romanischbündens und eine Demonstration der Lebendigkeit der Sprache lieferte 2012 und 2014 die Konzertreihe *ChantAuTour*. Sie bot zahlreiche *chantauturs* und Musiker auf und animierte zur Zusammenarbeit über die sprachlichen und stilistischen Grenzen hinweg. Diese Kollektivarbeit stärkte das Bewusstsein für die individuelle wie kollektive musikalische Identität beachtlich. Einige dieser *chantauturs* präsentierten sich ebenso regelmässig dem internationalen Publikum des europäischen *Minority Language Song Festival SUNS*: 2015 gewannen als Duo Me+Marie erstmals ein Bündnerromane und eine Ladinerin den Wettbewerb – und gerade diese Zusammenarbeit zweier Rätoromanen wurde europaweit erfolgreich.

Die neue, junge Generation einheimischer Musikschaaffender, besonders diejenige der Singer-Songwriter wie URSINA oder Bibi Vaplan, bringt heute Musik hervor, die «authentisch» zu sein beansprucht und gleichzeitig ein internationales Niveau erreichen möchte. Die Herangehensweise ist dabei sehr individuell, die stilistischen Einflüsse aus der internationalen Musikkultur unüberschaubar und die Ergebnisse deshalb sehr heterogen. Dennoch können diese Musiker beweisen, dass sich die Minderheitensprache *Rumantsch* durchaus für globalisierte Popmusik eignet. Gemeinsam ist ihnen dabei das Streben nach der idealen Sprache für diesen «authentischen» Ausdruck – die Überzeugung «Eu stögl chantar per rumantsch!» (Ich muss Rumantsch singen!) steht deshalb wie selbstverständlich neben der Frage «O per inglais?» (Oder auf Englisch?). Manche Künstler, wie SNOOK oder Pascal Gamboni, widmen sich auch ihren sprachlich-kulturellen Wurzeln, loben ihre Muttersprache und besingen ihre liebe Heimat, setzen diese aber gleichzeitig in den zeitgenössischen Kontext von Transkulturalität, regionaler Offenheit und sprachlicher Toleranz – auch der Mythendekonstruktion – und gehen so mitunter auf kritisch-ironische Distanz.

An die Stelle des Diskurses der 68er-Generation über die einengenden Berge und den begrenzten (gesellschaftlichen) Horizont tritt heute aber auch wieder vermehrt der (reanimierte) Diskurs über die Berge als «Schutz und Schild» in einer «gesunden», «freien» Alpenwelt. Clau Scherrers persönliches Credo «Si cheu sun jeu libers» (Hier oben bin ich frei) benennt – unfreiwillig, aber treffend – ein wesentliches Moment heutiger Identität von Musikern und Kunstschaffenden Romanischbündens. Mit seinem schweizweit bekannten Chor Cantus Firmus Surselva nahm Scherrer auch jüngst einen Tonträger mit populären *chanzuns rumantschas* auf, der den Titel «Ragischs» (Wurzeln) erhielt. Selbst die Chorkultur wird also trotz mehrheitlich traditioneller Strukturen, Inhalte und Ziele von vielen Musikschaaffenden nicht als Hindernis für eine musikalische Karriere verstanden, sondern als Möglichkeit, sich in einem geschützten Rahmen zu bewegen.

Die *chanzun rumantscha* behält währenddessen ihren zentralen Stellenwert für die kulturelle Identität Romanischbündens bei – in den bekannten Melo-

dien und Harmonien, den Inhalten und Emotionen, die von der Muttersprache transportiert werden, fühlen sich Sänger wie Zuhörer (noch immer) «zu Hause». Nicht überraschend war insofern die Krönung des Chorliedes «La sera sper il lag» als Kristallisationspunkt einer musikalischen Identität Romanischbündens durch das RTR-Publikum im Jahr 2009. Ebenso wenig überraschend war die spontane Teilnahme von 100 Sängern für die von RTR organisierte und live gesendete Veranstaltung «La chanzun dals plets» (Lied der Worte), für die der junge Komponist Flavio Bundi ein volkstümliches, neoromantisches Chorlied zu einem Text komponiert hatte, der aus den Vorschlägen für «Il pled rumantsch 2016» (das bündnerromanische Wort) entstanden war.

Die grosse Gesangstradition wird nun mancherorts von jungen Dirigenten und Komponisten, die sich ebenso Werken der internationalen Musikkultur widmen, in einen neuen Kontext gestellt. Auch können einzelne Kinder- und Jugendchöre mit neuem Repertoire und frischer Interpretation traditioneller Literatur ein Gegengewicht zur Überalterung der Chorkultur geben. Flavio Bundi setzt sich als Dirigent eifrig für die Chorszene der Surselva ein und komponiert daneben Chorlieder im Volkston, am liebsten zu Texten mit romantisch-traditionellen Inhalten und Formen aus der Feder der populärsten Dichter der Surselva, die er jeweils mit seinem Vokalensemble *kontra.cant* uraufführt. Der musikalische Einfluss von zeitgenössischen Komponisten neoromantischer Chormusik ist dabei unüberhörbar. Etwas andere Wege im Bereich der *chanzun rumantscha* geht der Musikpädagoge und Dirigent Peter Appenzeller mit seinen von der anthroposophischen Musikphilosophie und Musikpädagogik beeinflussten Chorliedern, «deren Stil es noch nicht gibt». Appenzeller will damit den Chören Romanischbündens den «Weg zur neueren Chormusik» zeigen und gleichzeitig den *chant rumantsch* fördern und erhalten.

In Zeiten der Besinnung auf die kulturelle Identität werden schliesslich auch die überlieferten Volkslieder, die *chanzuns tradiziunalas*, auf mannigfaltige Weise (wieder) aufgegriffen und interpretiert und so finden sie einen Weg in die heutige Musikkultur. Dabei profitiert diese aktuelle Bewegung rund um das «gefährdete» Liedgut wesentlich von einer aktiven Neuen Schweizer Volksmusik und der überregionalen Vernetzung der Volksmusikszene. Die Sängerin Corin Curschellas und ihre Musiker leisten dieser Bewegung in Romanischbündens mit grossem Engagement Vorschub, aber auch die Instrumentalgruppe Fränzlis da Tschlin (aus dem Unterengadin) rückt von einer zeitgenössischen Perspektive her bekannte Volkslieder Romanischbündens in ein neues Licht.

Mitten in den Bergen steht nicht zuletzt Romanischbündens bekanntestes professionelles Kulturfestival, das *Origen Festival Cultural*, das sich als Bekenntnis zur kulturellen Tradition des mehrsprachigen Oberhalbsteins versteht und den Einbezug der Natur zum Markenzeichen gemacht hat. *Origen* präsentiert seit über zehn Jahren Kultur, die nicht zuletzt auch dank renommierter Künstler der internationalen Tanz-, Theater- und Musikszene über die Kantons- und Landesgrenzen hinaus als «originellstes und eigentümlichstes» Festival der Schweiz

Beachtung findet. Das neue (Musik-)Theaterhaus, der babylonische Turm auf dem Julierpass, stellt insofern auch den Status und das Engagement von *Origen* in der Bündner Kulturpolitik dar. Mit diesem Turm will der Intendant Giovanni Netzer ein Zeichen setzen und die Politik dazu bringen, an das «grosse Potenzial» der einheimischen Kultur zu glauben.

Wie die vorliegende Publikation zeigen konnte, (er)finden sich die Bündnerromanen auf der Suche nach einer sprachlich-kulturellen Identität seit jeher und nahezu einträchtig in jener Kunstform, die diese Identität in Worte und Töne fassen und artikulieren kann: in der Vokalmusik. Als gesungene Sprache transportiert die Vokalmusik sowohl die Sprachidentität der Bündnerromanen wie auch den kulturellen und historischen Kontext. Diese Selbstfindung in Musik, die gleichzeitig eine ständige *Erfindung* ist, verdichtet sich dabei im Appell «Rumantschs, chantai rumantsch!». An erster Stelle müssen also die *chanzuns rumantschas* genannt werden, die Lieder aus den Bereichen der Kirchenmusik, der Volksmusik, der Kunstmusik und der Popmusik, die ein starkes Verbindungsmoment der vielgestaltigen *musica rumantscha*, der Musik Romanischbündens, darstellen. Diese *chanzuns rumantschas* kann man auch als Rückgrat der *musica rumantscha* verstehen. Bezeichnenderweise sind es dabei alle Formen gemeinschaftlichen Gesangs – in erster Linie der Chorgesang –, die bevorzugt und gefördert werden, was gleichfalls viel über die stete Suche nach einer kollektiven Identität der Rumantschia, der Gesamtheit Bündnerromanisch Sprechender, verrät. Die Chöre Romanischbündens werden nicht zuletzt darum (von RTR) als «noss chors», unsere Chöre, bezeichnet. Essenziell ist der *musica rumantscha* zudem ihre Einbettung in die (erfundenen) kulturellen Traditionen der Heimat. Besonders die Integration von Elementen aus dem traditionellen und populären Lied- und Erzählgut erlaubt es, als gemeinschafts- und identitätsstiftend wahrgenommen zu werden. Als «ein Zuhause» («da casa») bezeichnete dieses Kulturgut besonders derjenige Komponist, der es auch auf vielfältige Weise in die Kunstmusik – in die erste Oper Romanischbündens – überführte, Gion Antoni Derungs.

Die Heimat, «nossa patria», ist für die bündnerromanische Sprachminderheit von grosser Bedeutung. Diese Heimat, worunter der Heimort und die Dorfgemeinschaft («miu car bi vitg nativ»),⁷¹⁰ die alpine Natur, die Geschichte und Kultur, die Traditionen, die (bedrohte) Sprache und vieles mehr subsumiert wird, nährt und stärkt seit jeher das Selbstverständnis der Rumantschia. Der Dichter Flurin Camathias erfasste diese starke und idealisierte Heimatverbundenheit der Bündnerromanen mit den Worten: «Weit weg vom trauten Heim bin ich gezogen, aber meine Seele vergisst die Alpen, Berge und Felder nie.»⁷¹¹ Als Emblem für das kulturelle Gedächtnis Romanischbündens kann ausserdem Peider

710 Vgl. Giusep Maissens bekanntes Chorlied «La patria» mit den ersten Worten: «Savens dal crest hai contemplau miu car bi vitg nativ» (Vom Bergkamm aus habe ich oft mein liebes, schönes Heimatdorf betrachtet).

711 «Lunsch da casa benedida sun jeu viagiaus, / mo mi olma mai emblida alps e cuolms e praus.» (ASR 21, 1907, S. 111. (Siehe dazu Kapitel IV 2.2.1)).

Lansels dichterische Imagination des «cumün in silenzi», des «stillen Dorfes, das träumend den alten Geschichten des Baches zuhört»,⁷¹² verstanden werden – ein Emblem, das dank Tumasch Dolfs Vertonung für die singende Gemeinschaft zur *chanzun populara* wurde. Besonders die Muttersprache, die «lingua materna», stellt schliesslich eine Heimat dar, in der sich alle Bündnerromanen wiederfinden und sich als «RumantschAs», als Teil einer (vorgestellten) Sprachgemeinschaft betrachten können. Diese Gemeinschaft darf allerdings nicht mit einer Einheit verwechselt werden, denn Romanischbünden ist noch immer, trotz aller Bemühungen, regional, konfessionell, kulturell, politisch und sprachlich zersplittert.

Die Musik scheint nun allerdings, als «Sprache, die jeder versteht», durchaus eine Imagination von Gemeinschaft kreieren und abbilden zu können – freilich nur die Vokalmusik, denn die Zweitrangigkeit der Instrumentalmusik in Romanischbünden erweckt den Anschein, als ob das Wesentliche, das identitätsbildende Moment, in rein instrumentalen Formen nicht aufgefangen werden könnte. Dabei ist diese vokale *musica rumantscha* ebenso vielgestaltig und partikularistisch wie Romanischbünden selbst, denn jede Region hat ihre ganz eigene musikalische Tradition und Kultur. «Jeder Chor identifiziert sich mit seinem Tal, seiner Heimat», schreibt RTR über «noss chors». Ist es also ein Paradox, wenn unter *musica rumantscha* im Allgemeinen eine Musik zu Worten, deren sprachliche Form, deren Inhalt und Aussage tatsächlich mehr trennend als einigend wirken, verstanden wird? Auch dieser schwierigen Frage nach einer Gemeinschaft in der Musik ist die vorliegende Abhandlung nachgegangen. Dabei hat sich gezeigt, dass die *musica rumantscha* besonders in Zeiten grösserer Umbrüche, Gefahren und Unsicherheiten nachhaltig und eindrucksvoll – als eigentlicher Ausdruck einer «bündnerromanischen Seele» – ideologisch aufgeladen und als Stifterin von Gemeinschaft, Einheit und Identität («unitad ed identitad») funktionalisiert werden kann. Davon profitierten seit dem 16. Jahrhundert die unterschiedlichsten konfessionellen, nationalen und sprachlich-kulturellen Bewegungen, wobei sie gleichzeitig die Geschichte und das Wesen der Musik Romanischbündens massgeblich (mit)formten. Eine tatsächliche (kulturelle) Einheit Romanischbündens mittels Musik konnte aber bis heute keine dieser Bewegungen – ganz zu schweigen von den einzelnen Medien und Institutionen – erreichen. Von einer umfassenden Abhängigkeit der *musica rumantscha* von national-kulturellen Bewegungen sollte also nicht gesprochen werden.

Zahlreiche Aspekte der für Romanischbünden so grundlegenden Verknüpfung von Musik und Identität konnten in dieser Abhandlung naturgemäss nicht berücksichtigt werden; einerseits, weil fachliche und methodische Voraussetzungen nicht gegeben waren, darunter besonders musikethnologische und musiksoziologische, und andererseits, weil es in der gegebenen Zeit nicht möglich war, das umfangreiche Material zur *musica rumantscha* bis in alle Details zu erschliessen.

712 «Il cumün in silenzi uossa taidla sömgiand / las anticas tarablas cha l’aua va quintand» (P. Lansel: «Il comün nel silenzi», in: Ders.: «Primulas», Genf 1907 (1892).

Zahlreiche Persönlichkeiten der Musikkultur wurden hier deshalb nicht genannt und viele Kunstwerke nicht eingehender untersucht. Manche regionale und lokale Musikgeschichten konnten ebenso nicht erforscht oder erwähnt werden. Einige musikalische Gattungen und Formen wurden nicht über die Anfänge hinaus nachverfolgt, darunter besonders grössere und kleinere Vokalformen mit instrumentaler Begleitung oder solche der geistlichen Vokalmusik, die gerade für Katholischbünden bis heute von grosser Bedeutung sind. «Wenn drei Bündnerromanen sich treffen, gründen sie einen vierstimmigen Chor», lautet schliesslich ein Bonmot, und es wird klar, dass nicht jede einzelne dieser unzähligen Chorgeschichten berücksichtigt werden konnte. Diesen Linien im Einzelnen nachzugehen, gehört aber zu den zentralen Aufgaben zukünftiger Forschungen.

Nachdem mit dieser Publikation eine erste Übersicht geschaffen wurde, würde es sich folglich lohnen, die Entwicklung einzelner Formen und Gattungen der *musica rumantscha*, das Wirken von Komponisten und Musikern oder die Chroniken von Vokalformationen gesondert und eingehender zu betrachten, um dann, in einem nächsten Schritt, die Musikgeschichte Romanischbündens auch mit den Geschichten anderer Minderheitenmusiken vergleichen zu können. Für dieses Unterfangen liegen in den zahlreichen privaten und öffentlichen Archiven und Sammlungen noch eine Unmenge an unerforschten Quellen bereit. Schon 1937 wies Antoine-Elisée Cherbulez auf diese Menge an Quellen und Materialien zur Musikgeschichte Graubündens hin, ohne dabei voraussehen zu können, wie vielfältig und vielgestaltig die *musica rumantscha* 80 Jahre später tatsächlich sein sollte.

Resumaziun

La musica rumantscha, surtut la musica *vocala* rumantscha, è per la Rumantschia ed ils Rumantschs in mument impurtant d'identificaziun culturala. Sco lingua chantada transporta la musica vocala numnadamain al medem mument la ferma identitad linguistica dals Rumantschs sco era il context cultural ed istoric da la Rumantschia. En l'appell «chantai (Rumantschs) rumantsch!» sa concentrescha pia la tschertga e surtut l'imaginaziun cuntinuanta d'in'identitad musicala rumantscha. Sco pitga principala da la musica rumantscha ston per quai en emprima lingia vegnir numnadas las chanzuns rumantschas (sacralas e profanas) or dals differents geners da la musica tradiziunala, populara e classica – ed oravant tut mintga furma da chant collectiv che sa basa sin las tradiziuns culturalas (imaginadas) da la Rumantschia. Questa impurtanza e funcziun dal chant rumantsch sco «expressiun da l'orma rumantscha» han ils divers moviments culturals, naziunals e confessiunals sur ils tschientiners duvrà per stgaffir in'unitad ed identitad culturala, e tras quai han els influenzà e furmà l'essenza e l'istorgia da la musica rumantscha persistentamain – dentant senza mai cuntanscher in'unitad musicala.

In'emprima perditga d'ina musica rumantscha dat il «cudesch da Psalms» (1562) dal refurmatur engiadinais Durich Chiampel. Sia translaziun dals psalms e da chanzuns spiritualas è in stimol per numerusas publicaziuns da cudeschs da chant religius e per il chant da baselgia a pliras vuschs. Il success da questa nova litteratura da chant sacral mussa alura che la lingua rumantscha po – encunter mintga pregiudizi e resalva – senz'auter vegnir scritta, mussada e chantada. Questa nova conscienza linguistica e culturala, ensemen cun l'identitad geopolitica en il Stadi liber da las Trais Lias, vegn era transportada da poesias e chanzuns politicas. Il maletg da la Svizra sco pajais alpin cun abitants virtuos e libers che vegn propagà en il 18avel tschientaner (era da Grischuns) en las uniuns, societads e las scolas influenzescha alura era l'identitad naziunala dals Rumantschs.

Da tals mitos davart la patria e la libertad chantan alura en il 19avel tschientaner las emprimas uniuns da chant che naschan sut l'ensaina dal naziunalissem en Grischun. Ils chors rumantschs ston dentant spetgar anc in pèr decennis sin chanzuns rumantschas en il vair senn dal pled. 1865 publitgescha Gion Antoni Bühler emprimas chanzuns transladas «en Lungatg Rhäto-romansch», pli tard alura era atgnas chanzuns tenor poesias en sia lingua unifitgada. Dentant dovri in Hans Erni e Robert Cantieni per animar ils auturs e musicists rumantschs a moda persistente da scriver novas chanzuns. Per il moviment rumantsch duain numnadamain era ils chors sa spruvar da salvar chantond la lingua e cultura rumantscha.

A la fin dal 19avel tschientaner nascha sut l'influenza da la romantica tudestga e dal moviment svizzer per la patria era l'interess per il pievel e sias «veglias»

chanzuns tradiziunalas. Il caracter d'in pievel sa manifesteschia oravant tut en ils raquints e las chanzuns tradiziunalas, scrivan ils collecziunaders. Els renvieschan a l'effect unifitgond dal chant tradiziunal cuminaivel che vegn pli e pli stgatschà dal chant instituzionalisà da chor. Cun la reconuschienscha dal rumantsch sco quarta lingua naziunala va la nova dal talent musical dals Rumantschs bainbaud sur ils cunfins anora. A la Landi 1939 chantan pia ils megliers chors rumantschs chanzuns rumantschas davart la patria (alpina e savens abandonada), la lingua (amada, ma smanatschada) e la libertad (purila) davant in auditori naziunal. Tals muments d'identificaziun culturala vegnan rinforzads tras l'emfasa d'ina Svizra plurilingua e pluriculturala.

Las generaziuns suenter 1968 vulan alura sa liberar da tradiziuns, mitus e reputaziuns memia stretgas, ed uschia entschaivan ils chantauturs a crititgar atras la musica populara moderna la societad e mentalitad contemporana. Quai dat a la conscienza linguistica, a la musica tradiziunala, populara sco artistica, ed era al spiert da cuminanza novs impuls che han ditg effect. Ozendi promova surtut RTR cun producziuns, registraziuns e cun l'archivaziun da la musica rumantscha l'identitad musicala da la Rumantschia. Ma era sch'ils musicists rumantschs chantan ussa da plurilinguitad e mobilitad, da toleranza linguistica e multiculturalitad, aud'ins anc adina il resun da l'antieriur moviment rumantsch: l'encreschadetgna per la patria e l'amur per l'idiom matern restan ils plets-clav preferids. A quai correspunda era il nov interess per chanzuns tradiziunalas e per las ragischs culturalas che vegnan pli e pli reanimadas ed integradas en la musica actuala per mussar il stgazi musical e s'atschertar da l'identitad musicala rumantscha.

Bibliografie

Abkürzungen

ASR	Annalas da la Societad Retorumantscha
BeBü	Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten, Chur 1970
BHF	Bündner Haushaltungs- und Familienbuch (1911–1917, 1927–1940, 1942)
BJ	Bündner(isches) Jahrbuch
BK	Bündner Kalender
BM	Bündner Monatsblatt. Zeitschrift für bündnerische Geschichte, Landeskunde und Baukultur
BT	Bündner Tagblatt
BüM	Bündnerisches Monatsblatt. Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landes- und Volkskunde (1850–1951)
CaRo	Calender Romontsch
ChL	Il Chalender Ladin. Cudesch per la famiglia rumantscha
CP	Casa paterna
CRR	Cuminanza Rumantscha Radio e Televisiun
CS	Calender Surmiran
Dun da Nadal	Dun da Nadal alla giuventetgna romontscha (1922–1993)
ES	Eidgenössisches Sängerbuch (1937–1977)
GaRo	Gasetta Romontscha
HbGR	Handbuch der Bündner Geschichte, hg. vom Institut für Kulturforschung, Chur 2005
HbMuWi	Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von Carl Dahlhaus, Wiesbaden 1980
HLS	Historisches Lexikon der Schweiz (www.hls-dhs-dss.ch)
Ischi	Igl ischi/Ischi/Ischi semestril
LIR	Lexicon istoric retic (www.e-lir.ch)
LQ	La Quotidiana
NBZ	Neue Bündner Zeitung
Neuer Sammler	Der neue Sammler. Ein gemeinnütziges Archiv für Bündner (1804–12)
NFP	Nationalfondsprojekt
NHG	Neue Helvetische Gesellschaft
NZZ	Neue Zürcher Zeitung
PMG	Calender Per mintga gi

PS	La Pagina da Surmeir
RG	Rumantsch Grischun
RTR	Radiotelevisiun Svizra Rumantscha
Sammler	Der Sammler. Eine gemeinnützige Wochenschrift für Bündten (1779–84)
SAV	Schweizerisches Archiv für Volkskunde
SO	Die Südostschweiz
StAGR	Staatsarchiv Graubünden
TA	Tages-Anzeiger
TG	Terra Grischuna

1 Quellen

1.1 Gedruckte Musikalien

1.1.1 Kirchengesangbücher und geistliche Gesangbücher

ALIG, Balthasar (Balzer): «Enzacontas canzuns spiritualas, sin las principalas fiastas & schentadas», Chur 1674.

«Chanzuns religiosas per adöver da baselgia, chasa e scoula», hg. von Otto Guidon, Chur 1875, 1902.

CHIAMPPEL, Durich: «Un cudesch da Psalms chi suun fatts è miss da chiantar in ladin [...] proa quai alchiünas uschélgoe saingchias chiantzuns spiritualas, impart trattas our dalg tudaischk éd impart fattas da noew in ladin [...] tuot tratt aqui insemmel in ün coarp è dritzad a chiantar in romaunsch traas Durich Chiampel. Un intraguidamaint dad infurmar la giuvantün in la vaira cretta, e conguschentscha da quellas chiaussas chi tuoccan pro a lg salüdt da lg Crastiaun», Basel 1562 (†1606).

CONRAD, Mattli: «Novas canzuns spiritualas, cumpoingiadadas cun la pli part er novas melodias [...] a diever da las baselgias evangelicas rumonschas/tras Mattli Conrad», Chur 1784.

«Consolaziun della olma devoziusa, quei ei canzuns spirituales de cantar enten baselgia sur tutt onn sin las fiastas de Nies Signer, de Nossa Donna e dils soings», hg. von Carli De Curtins, Trun 1690, Bonaduz 1703, 1731, Disentis/Mustér 1749, Dillingen 1796, Chur 1831, 1856.

DA SALÒ, Zacharias (Zaccaria): «Canzuns devotiusas da cantar enten baselgia sin las fiastas a firaus de gl'on [...]', Cumbel 1685.

FRIZZONI, Gian Battista: «Canzuns spirituales davart Cristo Gesu, il bun pastur, e deliziusa paschura per sias nuorsas/[in verss missa da Giovanni Gio. Battista Frizzoni]», Schlarigna 1765.

FRY, Carli / SIALM, Duri: «La Consolaziun dell'olma devoziusa quei ei Canzuns Spiritualas», Trun/Einsiedeln 1941 (1690).

GABRIEL, Steffan: «Ilg vèr sulaz da pievel giuvan, quei ei unna curta summa da la cardientscha d'ils patriarchs, prophets ad apostels, item anzaquonts psalms da David a canzuns spiritualas, item anzaquontas urazchiuns par las baselgias da Ligia Grischa/tras Stephan Gabriel», Basel 1611, Zürich 1625, Basel 1649, 1683, Chur 1740, Schnaus 1768.

GRAND, Jon / BARBLAN, Otto (Hg.): «Il coral», Genf 1922.

GRASS, Johann: «Ils Psalms d'ilg soinc Prophet a Reg David, suenter las melodias Franzosas, cun 4 vuschs da cantar par aedificar la Baselgia da Deus/[da Claude Goudimel]; messi giu enten vers Rumonschs da la Ligia Grischa tras Johann Grass», Zürich 1683, Chur 1790.

MAISSEN, Alfons / WEHRLI, Werner (Hg.): «Canzuns della Consolaziun, Geistliche Volkslieder aus romanisch Bünden», Basel 1942.

MARTINUS, Joannes: «Philomela, quai ais canzuns spirituales sün divers temps & occasions in part da noew componidas & in part our da outras linguas vertidas/drizadas la plü part à 4 vuschs in las melodias dal cudesch musical dal'revd. Iohan

Vilhelm Simler da Turi tras Johannem Martinum [...], sun eir adjuncas alchünas canzuns [...] componüdas da [Johann] Martino ex Martinis», Tschlin 1684, Zürich 1702, Scuol 1751, Chur 1797.

NICOLAI, Valentin: «Ils Psalms de David, sco eir otras üsadas festales spiritualas canzuns, con plüs adjunctas sur diversa materia, in las melodias dad alchüns moderns authurs/segond melodia de A. Lobvasser, [per 4 vuschs arr. da Claude Goudimel], tuot componü & miss in rima volgare tras Valentin de Nicolai», Scuol 1762.

SALÒ, Zaccharias da: «Canzuns devotiusas da cantar enten baselgia sin las fiastas a firaus de gl'on», Cumbel 1685.

SALÒ, Zaccharias da: «Devociusas canzuns, psalmi, et hymnis, per las vespras. Con in cuort compendi dellas reglas per la compagnia della doctrina christiana», Bonaduz 1695.

WIETZEL, Lurainz: «Ils Psalms da David suainter la melodia francêsa, eir alchüns da'ls medems psalms [...] cun bgerras bellas canzuns ecclesiasticas & spirituaelas suainter la melodia & vèglia versiun tudaischa da Martin Luther [...] / [arr. da Claude Goudimel], schantaeda eir in tudaisch tras Ambrosium Lobvasser, da noef vertids & schantôs in vers romaunsch da cantar traes Lurainz Wietzel», Basel 1661, Strada 1733, Scuol/Chur 1775.

1.1.2 Liederbücher und Liedersammlungen

ARPAGAUS, Balthasar Fidelis / SOLÈR, Christian (Hg.): Canzuns pellas classas superiuras, Chur 1882.

APPENZELLER, Peter: Eu sa d'üna staila. Chanzuns per chor masdà e chor viril, Feldmeilen/Samedan 2007.

BARBLAN, Florian (Hg.): Vuschs della patria. Collecziun da chanzuns ladinas a trais vuschs, Frauenfeld 1886.

BARDILL, Linard: Tamangur. Chanzuns da chantar, Chur 1996.

BEZZOLA, Andrea (Hg.): 15 Chanzuns ladinas per choros virils, Bd. 1, Chur 1889.

BEZZOLA, Andrea (Hg.): 15 Chanzuns ladinas per choros virils, Bd. 2, Zürich 1894.

BÜHLER, Gion Antoni (Hg.): Collecziun de Canzuns per Chor Viril, 1. Fasz., Chur 1885.

BÜHLER, Gion Antoni (Hg.): Collecziun de Canzuns per Sopran, Alt, Tenor e Bass, (chor mixt), 1. Fasz., Chur 1870.

BÜHLER, Gion Antoni (Hg.): Canzuns a 4 vuschs per chor viril, vertidas e publicadas en Lungatg Rhäto-romansch, Chur 1865.

BÜHLER, Gion Antoni: 30 Zweistimmige Schullieder, Chur 1858.

BÜHLER, Gion Antoni: Canzuns de scola per la giuventetgna romanscha, Ilanz 1857.

CADONAU, Peter Paul / DOLF, Tumasch / ERNI, Hans: Canzuns romontschas per chor mischedau, 2 Bände, Chur 1925–33.

CAMATHIAS, Flurin / CANTIENI, Robert (Hg.): La Merlotscha. Nova collecziun de canzuns fatga per las scolas, Chur 1919.

CAMATHIAS, Flurin (Hg.): La Merlotscha. Canzuns per tuttas classas della scola dedicadas era allas familias e companias della giuventetgna, Luzern 1905.

- CANTIENI, Armon: Sper l'En. Chanzuns per cor masdà, Chur ³1977.
- CANTIENI, Armon: Quindesch chanzuns per chor masdà, Chur 1952.
- CANTIENI, Robert: Chanzunettas ad üna vusch, Chur 1949.
- CANTIENI, Robert (Hg.): La chanzun ladina. Collecziun da chanzuns per coro viril, Chur 1919.
- CARIGIET, Baseli: Canzuns per las empremas classas de scolas ruralas. Effectuadas dad in amitg dellas scolas, 1. Fasz., Ilanz/Altstätten 1878.
- CHAMPELL, Peider (Hg.): Chant rumantsch. Alte und neue Lieder der Rätoromanen für gemischten Chor, Zürich 1939.
- «Chantai, Rumantschs, chantai! 2000 onns Retoromania», hg. durch die Lia Rumantscha, Chur 1985.
- «Da cumpignia», red. durch Giuseppe G. Decurtins et al., Trun 1996.
- DOLF, Tumasch: Canzuns per chor mischedau, Chur 1942, erw. Ausgabe ²1963, ³1987.
- DOLF, Tumasch: 60 canzuns per la giuventetgna romontscha, Chur (1965) ²1967.
- DOLF, Tumasch: 5 Chanzuns per chor mixt, Chur 1939.
- DOLF, Tumscha: Canzuns religiusas per chor mischedau, Chur 1933.
- DOLF, Tumasch: 25 canzuns per la giuventetgna romontscha, Chur 1930.
- «Ediziun Chanzuns chor maschadà», hg. durch die Lia Rumantscha, Chur 1990–2003.
- «Ediziun Chanzuns chor viril», hg. durch die Lia Rumantscha, Chur 1990–2003.
- «Engiadina. Collecziun da chanzuns ladinias per coro viril», hg. durch den Männerchor Engiadina, Leipzig 1908.
- ERNI, Hans (Hg.): Surselva. Collecziun de canzuns per chor virils, Bd. 1–8, Chur 1989–1952.
- ERNI, Hans (Hg.): Rezia. Collecziun de canzuns per chors mischedai, 2 Bände, Chur 1939–1944.
- ERNI, Hans (Hg.): Patria. Collecziun de canzuns per cor viril, Chur 1942.
- ERNI, Hans: Flurettas. Canzuns romontschas per chor mixt, Chur 1931–36.
- ERNI, Hans (Hg.): Patria. Collecziun de canzuns per chor viril, Chur 1942.
- ERNI, Hans: La rosetta. 10 canzunettas a 2 vuschs per la giuventetgna romontscha, Chur 1890 und 1968.
- ERNI, Hans (Hg.): Il patriot. 8 canzuns romontschas componidas da Th. Gaugler, Chur 1888.
- «Engiadina. Collecziun da chanzuns ladinias per coro mixt», hg. durch die Uniun dals Grischs, Leipzig 1913.
- «Guardia Grischuna. Cudesch de cant per chor viril», hg. durch die SRR/Lia Rumantscha, Chur 1948.
- HEIM, Ignaz: Sammlung von Volksgesängen für den gemischten Chor, 3. Ausg., Zürich 1863.
- JANN, Peter (Hg): Chanzumettas romauntschas per scoula e famiglia, Chur 1892.
- «Laudinella. Cudesch da chaunt per cor masdo», hg. durch die SRR/Lia Rumantscha, Chur 1948.
- RAUCH, Men: Chanzuns umoristicas rumantschas ed intraguidamaint per accompagnar cun la guitarra, Samedan/Scuol 1925 und 1950.
- RAUCH, Men: Chanzuns per guitarra, ediziun dal Chardun, Zernez ²1976 [enthält 1. und 2. Teil von 1925 beziehungsweise 1950].

- SCHMID VON GRÜNECK, Georg (Hg.): Flurs alpinas. Dedicadas als cantadurs grischuns, Chur 1906.
- SIMEON, Gion Duno (Hg.): 16 canzuns per scolas rumantschas, Lantsch 1938.
- «Suldanelas. Collecziun da chanzuns rumantschas per coro mixt», hg. von Robert Cantieni/Uniun dals Grischs, Chur 1919.
- TRAMÊR, Gian / BARBLAN, Florian (Hg.): Chanzuns romauntschas a trais vuschs per las scoulas superiuras dell' Engiadina, Chur 1863.
- VONESCHEN, Jon Pitschen (Hg.): Il pelegrin. Ina collecziun de canzuns a 2 e 3 vuschs per las classas superiuras, 3. Fasz., Chur 1887.
- VONESCHEN, Jon Pitschen (Hg.): La flur alpina. 50 canzunettas a 2 e 3 vuschs per la scola mesauna, 2. Fasz., Chur 1884.
- VONESCHEN, Jon Pitschen (Hg.): 46 canzunettas per las classas inferiuras, 1. Fasz., Gossau 1882.

1.1.3 Sammlungen mit Volksliedern und *chanzuns popularas*

- DECURTINS, Caspar (Hg.): Rätoromanische Chrestomathie. Reprint der Originalausgabe in 14 Bänden (1896–1919), Chur 1983.
- DERIN, P. I.: Chanzuns popularas engiadinaisas, in: ASR 6, 1891, S. 34–75 und 7, 1892, S. 45–70.
- Die Sammlung Maissen. Ein Querschnitt durch das rätoromanische Volksliedgut, hg. vom Institut für Kulturforschung Graubünden, Chur/Glarus 2014.
- DOLF, Tumasch: Las melodias dellas canzuns popularas da Schons, in: ASR 43, 1929, S. 131–142.
- DOLF, Tumasch: Canzuns popularas da Schons. Rimnadas, in: ASR 33, 1919, S. 127–166.
- DOLF, Tumasch: Canzuns popularas, in: ASR 53, 1939, S. 158–162.
- CLOETTA, Gian Gianett: Chanzunettas populeras rumauntschas, Basel 1958.
- CONRAD, Mattli: Neue aus dem Altertum hergetragene Volkslieder über die Sklaverei und Befreiung der Bündner überhaupt und besonders der Schamser und andern im XIV. und XV. Jahrhundert ...», St. Gallen 1825.
- «Il plaz da filar (veillée engadinoise). Danses et chansons recueillies par Peider Lansel, notées et harmonisées par Charles Fallier. Soirée de chants populaires suisses du 11 avril 1916 au Casino de Saint-Pierre, Genève», Chur 1922.
- «La Grischa 1. Chanzuns popularas rumantschas», Chur 2013.
- «La Grischa 2. Chanzuns popularas rumantschas», Chur 2016.
- LAVATER, Johann Caspar: Schweizerlieder, Bern 1767.
- LIUN, Lina / BADRUTT, Martina: Chanzunettas da temp vegl, Mailand 1913.
- MAISSEN, Alfons (Hg.): Canzuns popularas romontschas. Canzuns teschentadas per chor mischedau da Gion Antoni Derungs, Chur 1969.
- MAISSEN, Alfons / SCHORTA, Andrea / WEHRLI, Werner (Hg.): Die Lieder der Consolaziun dell' olma devoziusa, 2 Bd., Basel 1945 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 26).
- MUOTH, Giacun Hasper: Canzuns dil Cont popular renan, in: ASR 3, 1888, S. 269–304.

VITAL, Andrea: Chanzuns popularas ladinas, in: ASR 11, 1897, S. 159–224; 12, 1898, S. 243–321; 14, 1900, S. 201–280; 17, 1903, S. 33–96.

1.1.4 Grössere Vokalwerke

- BARBLAN, Otto: Calvenfeier 1499–1899. Festspiel in vier Aufzügen und einem Festakt von M. Bühler und G. Luck. Musik von Otto Barblan, Klavierauszug, 1899.
- DERUNGS, Gion Antoni: Chanzuns d’amur (Liebeslieder), op. 148. Sechs rätoromanische Volkslieder und ein eigenes über «Freud und Leid», für Sopran, Bariton und Orchester, 1999.
- DERUNGS, Gion Antoni: Canzuns romanticas, op. 104, per Solo (vusch mesauna) e clavazin, 1985.
- DERUNGS, Gion Antoni: Il cerchel magic, op. 101. Opera en quater acts, Libretto: Lothar Deplazes, 1984.
- DERUNGS, Gion Antoni: Flurs dil temps, op. 88. 12 Lieder für tiefe Stimme und Klavier, Texte: Gion Deplazes, 1979/80.
- DERUNGS, Gion Antoni: Sontga Margriata, op. 78. Ballett in drei Teilen für Soli, Chor und 11 Instrumentalisten, 2. Fassung, 1978.
- DERUNGS, Gion Antoni: Aspects, op. 56. Verschiedene Lieder in verschiedener Besetzung, 1966.
- DOLF, Tumasch: Stiva da filar. Canzuns popularas rumantschas. Rimnadas ad aranschadas par cor da matàns, cor maschado, cor viril a solo cun cumpognamaint da clavazegn da Tumasch Dolf, cun egna schunschida digl tarmagl da filar da Gian Fontana ad Eduard Bezzola, Chur 3 1954.
- GROSSMANN, Robert: Il president da Valdei. Opera da chombra en dus acts, tenor ina novella da Gian Fontana, St. Moritz 1988.
- SIALM, Duri: Allas steilas. Cantada per chor-mixt, solo de sopran e clavazin, Chur/Wädenswil 1953.
- SIALM, Duri: Fontana. Für Männerchor, Sopransolo, Baritonsolo, Klavier und einige Instrumente. Poesia da Gion Cadieli, deutscher Text von Karl Fry, Zürich 1939.

1.2 Schriftliche Quellen zur Musik Romanischbündens

Artikel in Periodika und zeitgenössische Schriften

- «1. «Festival dalla musica romontscha» in Disentis. Ausklang mit musikalischem Höhepunkt», BZ, 13. 8. 1984.
- «3. «Festival dalla musica romontscha» in Disentis. Rock’n’Roll ohne Nachwuchssorgen», BZ, 11. 8. 1986.
- «4. Festival dalla musica rumantscha a Mustér. Impressiungs dalla seira finala», PS, 21. 8. 1987.
- «30 ons «Ils Trubadurs» Peder e Flurin», Posta Ladina, 11. 6. 2009.
- «50 ans Cor viril Engiadina bassa», in: Schweizerische Chorzeitung 7/2, 1984, S. 73 f.
- «100 Jahre Ligia Grischa Ilanz», in: NBZ, 16. 5. 1952.

- «A Gion Antoni Derungs sin il 60avel», in: Schweizerische Chorzeitung, 18/9, S. 32–35, 18/10, S. 25–27, 18/11, S. 25–26, 1995.
- «A nies componist sursilvan Duri Sialm. Per enzenna d'engraziament sin siu 50avel anniversari», in: GaRo 1941, Separatdruck, Chur 1954.
- «Adegna daples producciuns da solt», LQ, 10. 8. 2015.
- ALBRECHT, Christian: Ein würdiges Gedenkkonzert, in: BZ 8. 9. 2015.
- ALBRECHT, Christian: Dign concert commemorativ, in: LQ, 8. 9. 2015.
- ALBRECHT, Christian: Kontra.cant ergründet den Menschen, in: BT, 4. 11. 2014.
- ALBRECHT, Christian: Bachs Weihnachtsoratorium exzellent wiedergegeben, in: BT, 16. 12. 2013.
- ALBRECHT, Christian: Im Idiom der Tradition, in: BT, 24. 9. 2013.
- «Alexi und Marcus ausgezeichnet», BT, 28. 1. 1986.
- «Ambitiös in Substanz und Schreibart», BZ, 6. 8. 1988.
- «An ragurdànda digl surmester Tumasch Dolf», in: PMG 50, 1972, S. 104–106.
- «Angeworben bei sich selbst», Schweiz am Sonntag, 8. 3. 2015.
- ««Angelina ed autras». La «nova» da Hades», GaRo, 24. 7. 1992.
- ««Arschreime» wäre eine mögliche Übersetzung», TA, 12. 7. 2012.
- «Astrid Alexandre stellt sich auf ihrem ersten Solo-Album vor», SO, 9. 2. 2014.
- «Auch kritische Lieder fehlen nicht», Freiburger Nachrichten, 31. 8. 1985.
- «Auf Rätoromanisch New York bezirzt», TA, 19. 10. 2015.
- «Ausgezeichnete Sänger und Instrumentalisten», BZ, 11. 8. 1984.
- BANSI, Heinrich: Ueber die Verbesserung der Schulen in Bündten, in: Der Sammler, 47, 48, 51, 1782; 25, 26, 1783.
- BARBLAN, Otto: Erinnerungen, Chur 1929.
- «Bardill und Planta nehmen Stellung», BT, 28. 12. 1984.
- BARDILL-MEYER, Elisabeth: Gesang schlägt Brücken von Sprache zu Sprache. Begegnung mit der Musikerin Corin Curschellas, in: TG, 72/4, 2013, S. 76–79.
- BEEEL, Augustin: In siemi ch'ei daventaus realitad, in: LQ, 16. 1. 2004.
- BENESCH, Felix: «I nu passaran», Langspielplatte von Linard Bardill. Schlachtruf eines Romanen, in: BT, 6. 12. 1986.
- BERCHTOLD, Gusti: Der Cantautur Linard Bardill. Ein Duft von Wehmut und Götter, in: BZ, 5. 12. 1986.
- BERTOOGG, Conrad: Robert Cantieni. Directur da musica, in: PMG 34, 1955, S. 143 f.
- «Bianca Mayer e sia rolla da «Bibi Vaplan»», Posta Ladina, 15. 11. 2015.
- «Bibi Vaplan da gas», Posta Ladina, 7. 4. 2015.
- «Bibi Vaplan realisescha ün nouv album», Posta Ladina, 25. 3. 2017.
- BRUNNER, Franco: «Nichts verläuft ohne Widerstand», in: Schweiz am Sonntag, 9. 3. 2014.
- BUNDI, Sabrina: Bianca die Weise, Rezia die Elegante, Ursina die Liebliche, in: BT, 11. 12. 2013.
- BUNDI, Sabrina: Der Soundtrack der Bergstürze, in: BT, 13. 3. 2012.
- BUNDI, Sabrina: Paris' eigene Melodien inspirieren Mario Pacchioli, in: BT, 2. 11. 2011.
- BUNDI, Sabrina: Von der Kunst, Kunst zu (er)leben, in: BT, 10. 10. 2011.
- BUXHOFER, Christian: Zwei grossartige Werke grossartig interpretiert, in: BT, 21. 11. 2011.

- BUXHOFER, Christian: «Hass, Liebe, Hinterlist und Happy End» auf Burg Riom, in: BT, 22. 3. 2006.
- BÜHLER, Stephan: Mut?, in: BZ, 10. 1. 1985.
- «Bündner Theologe steigt singend und dichtend auf die Barrikaden», Sonntags-Blick 12, 1986.
- «Bündner Zauber», NZZ, 17. 6. 2012.
- CABALZAR, Peter: Hans Erni, in: PMG 40, 1962, S. 139 f.
- CADONAU, P: Über den Kirchengesang in unseren Bündner Gemeinden, in: Bündner Kirchenbote 6, Chur 1933.
- CAMATHIAS, Flurin / SIALM, Duri: La Ligia Grischa. Representaziun historica da Florin Camathias, cun chor de cant e musica da D[uri] Sialm, Chur 1924.
- CAMENISCH, Emil: Evangelische Erbauungsbücher der guten alten Zeit, in: BHF, Chur 1937, S. 29–34.
- CAMENISCH, G.: Reverendo Gian B. Tramêr, in: ASR 24, 1910, S. 1–14.
- CAMINADA, Christian: Graubünden. Die verzauberten Täler. Die urgeschichtlichen Kulte und Bräuche im alten Rätien, Reprint-Ausgabe, Disentis/Mustér 1986 (1961), S. 245–300.
- CANTIENI, Robert: Der Bündnerische Kantonal-Gesangverein, in: ES, 7/4, Zürich 1943.
- «Canzun de Sontga Margriata» – konzertant», BZ, 6. 5. 1981.
- «Chant au tour» oder: Solange sie leben, singen sie noch», SO, 28. 12. 2012.
- «Chant au tour a Turitg», LQ, 9. 10. 2012.
- «Chant au tour» – Zwischenhalt in Ilanz», BT, 20. 8. 2012.
- «Chant e ghitarra es mia paschiun», LQ, 10. 10. 2013.
- «Canzuns popularas raquantan da temps vargai», LQ, 16. 10. 2013.
- CHERBULIEZ, Antoine-Elisée: Einführung in das Dreisprachenkonzert am Bündnertag der LA in Zürich, in: Festprogramm «Bündnertage an der Schweizerischen Landesausstellung», 24. und 25. Juni 1939, Zürich 1939, S. 1–4.
- CHERBULIEZ, Antoine-Elisée: Musik in Romanisch-Graubünden, in: NZZ, 13. 2. 1938.
- «Chantai da cor chanzuns ...», in: Accents 3/2, RTR, Juli 2012, S. 9.
- «Chronik für den Monat Januar», in: BüM 3, 1939, S. 92.
- «Concert da splendor poetica», LQ, 23. 9. 2013.
- CONRAD, Mattli: Beschreibung des Schamsertales, in: Neuer Sammler, Band IV, 1808.
- «Corin Curschellas – Ursina Giger – Astrid Alexandre», LQ, 3. 9. 2015.
- «Der Volksheld und die Volkslieder», Novitats, 17. 7. 2009.
- DECURTINS, Albert: Bündner Komponisten im Dienste der Chöre, in: Schweizerische Chorzeitung, Nr. 2, 1985, S. 8–10.
- DECURTINS, Alexi: L'Engiadina e l'origin da la lingua scritta, in: LQ, 5. 3. 2003.
- DECURTINS, Caspar: La canzun populara dils Rätoromonschs (1875), in: Chrestomathie 12, 1919, S. 291–312.
- DECURTINS, Giuseppe Giuanin: A Gion Antoni Derungs sin il 60avel, in: Schweizerische Chorzeitung 9, 1995, S. 32–35; 10, S. 25–27; 11, 1995, S. 25 f.
- DEGONDA, Gaby: Eleganza exota promova il lungatg, in: LQ, 8. 12. 2005.
- DEGONDA, Gaby: Mario Pacchioli. Nies «MusicStar», in: CaRo 146, 2005, S. 109–118.

- DEGONDA, Gaby: Sco secund dapli libertats, in: LQ, 23. 2. 2004.
- DEMARMELS, Gion Christ: Tumasch Dolf ad igl Cor maschado Andeer, in: PMG 50, 1972, S. 115 f.
- «Demokratische Kulturpolitik am Julier», NZZ, 2. 7. 2008.
- DEPLAZES, Gion: Professor Duri Sialm, in: CaRo 104, 1963, S. 47–53.
- DEPLAZES, Lothar: «Il cerchel magic», Libretto, Chur 1986.
- DERUNGS, Gion Antoni: Unserm Freund Ernst Schweri (1925–2000), in: BJ 43, 2001, S. 159–162.
- DIETRICH, J. H.: Der kirchliche Volksgesang in Romanisch Bünden, in: Der Chorwächter, 10/77, St. Gallen 1952, S. 197–203 und 11/77, 1952, S. 221–229.
- DOLF, Benedict: Prof. Armon Cantieni, in: BJ 5, 1963, S. 156–158.
- DOLF, Tumasch: Duri Sialm, in: PMG 42, 1963, S. 139 f.
- DOLF, Tumasch: La tradiztgün da Schons, in: Benedict Mani (Hg): Heimatbuch Schams. Cudasch da Schons, Chur 31993 (1958), S. 371–386.
- DOLF, Tumasch: Einige methodische Winke für den Schulgesang, in: BS 16, 1956–1957, S. 116 f.
- DOLF, Tumasch: Die kantonale Schulgesangskommission, in: BS 7, 1947/48, S. 124 f.
- «Du musst dir die Sprache erschaffen», SO, 14. 2. 2003.
- DUSCHLETTA, Jon: «Chantar es mia vita», in: Posta Ladina, 29. 6. 2012.
- «Egn monumaint par Benedetg Dolf», LQ, 29. 11. 2016.
- «Ein erster Blick auf ein erstes Panorama», BZ, 9. 8. 1984.
- «Ein Bündnerischer Sängervater», in: BK 1908, S. 67 f.
- «Emprim album dalla gruppa da rock rumantscha «NAU»», LQ, 26. 3. 2013.
- «Endisch ga Astrid Alexandre», LQ, 23. 9. 2014.
- ERNI, Hans: La canzun romontscha, in: CP 16, 1933.
- ERNI, Hans: Entgins pertratgs davart il cant romontsch e siu svilup en Surselva, in: ASR 47, 1933, S. 230–248.
- ERNI, Hans: 40 onns Surselva. Collecziun de canzuns per chors virils. Ina pintga contribuziun alla historia dil cant romontsch, Chur 1938.
- ERNI, Hans: Regurdonzas, Chur 1954.
- «Finale beim Musikfestival in Disentis», BZ, 13. 8. 1984.
- FLUGI, Alfons: Die Volkslieder des Engadin, Strassburg 1873.
- «Forza Flurina», Preetext, 30. 1. 1989.
- FOPPA, Gieri: A Tumasch Dolf, in: PMG 50, 1972, S. 106–108.
- FRY, Carli: La nova edizium della Consolaziun dell' olma devoziusa, in: Ischi 29, 1942, S. 3–32.
- FUCHS, Marina U.: Origen setzt auf dem Julierpass ein erstes Zeichen, in: SO, 27. 6. 2016.
- FUCHS, Martina U.: Origen erobert Zürich und Basel, in: SO 3. 1. 2012.
- «Furbaz sin turnea cun 14 concerts», LQ, 26. 11. 2015.
- GADOLA, Guglielm: Las fontaunas della Consolaziun dell'olma devoziusa, in: Ischi 29, 1942, S. 33–102.
- GADOLA, Guglielm: A nies cumponist sursilvan Duri Sialm. Per enzenna d'engraziament sin siu 50avel anniversari, in: GaRo 1941, Separatdruck Chur 1954.
- GADOLA, Guglielm: Cronica litterara retosursilvana, in: Quaderni Grigionitaliani 9, 1939, S. 378 f.

- GADOLA, Guglielm: Die Canzun de soing Placi e soing Sigisbert, in: Romanische Forschungen, B. 40, Heft 2, 1927, S. 227–250.
- GANTENBEIN, Köbi: Corin Curschellas. Der Klang der Brache Volksmusik, in: WOZ 26, 27. 6. 2013.
- GANZ, Markus: «Saira rumantscha» im Helsinki-Klub. Rocken auf Rätoromanisch, in: NZZ, 6. 7. 2016.
- GAUDENZ, Gion: La Philomela da Martinus cumplescha 300 ans, in: ChL 75, Scuol 1985.
- GAUDENZ, Otto: Referat e meditaziuns religiusas sur chanzuns vel materias della Philomela publicadas in pia memoria a Joh. Martinus ex Martinis, Samedan 1899.
- GERSTLAUER, Valerio: Liricas Anals eröffnen das Jahr des Bündner Rap, in: SO, 16./20. 1. 2016.
- GERSTLAUER, Valerio: In leichtem Zickzack Richtung eigenes Album, in: SO, 21. 12. 2011.
- «Gesangvereine im Unterengadin», in: Der liberale Alpenbote, Nr. 7, 23. 1. 1850.
- ««Giu il sentiment dad esser part dalla Romontschia»», Interview mit Corin Curschellas, LQ, 12. 10. 2016.
- «Giubileum Cantus Firmus», LQ, 20. 11. 2009.
- GRAND, Florian: La chanzun populara ladina, in: L'Engiadinais, Nr. 21–29, 1879 und Nr. 2–7, 1880.
- GUETG, Marco: Blick in die Werkstatt, in: BZ, 13. 8. 1984.
- GUIDON, Jon: Prof. Armon Cantieni, in: ASR 76, 1963, S. 21–24.
- GUT, Hans Ruedi: So schön ist's doch, einen Regierungsrat zu verulken ..., in: BT, 13. 12. 1984.
- «Hades. Rock Romontsch», Pressemappe, Disentis/Mustér 1989.
- HÄMMERLE, Marina: Räume jenseits der Zeit, in: St. Galler Tagblatt, 20. 9. 2014.
- «Happening romanischer Kulturschaffender», BT, 8. 11. 2001.
- «Happy Releaseday, Liricas Anals (inkl. Interview)!», www.lyricsmagazin.ch, 29. 4. 2016, [23. 6. 2016].
- HEIMGARTNER, Ladina: Es muss nicht immer «Dräck» sein ..., in: BT, 13. 1. 2004.
- HENDRY, Vic: Il cumponist sursilvan Gion Antoni Derungs, in: CaRo 132, Separatdruck, 1991, S. 51–109.
- HEROLD, Richard: Bibi Vaplans Balladen in «rätoromanisch Moll», www.srf.ch, 15. 7. 2013.
- HOFMANN, Fadrina: Cha da Fö: «So wollte ich schon immer klingen», in: SO, 24. 1. 2014.
- HOFMANN, Fadrina: Vögli: «Romanisch ist die einzige Sprache, die ich spüre», in: SO, 25. 3. 2012.
- HÖNEISEN, Maya: «Man fühlt sich nicht gar so alleine im Musik-Urwald», in: SO, 18. 1. 2014.
- HÖNEISEN, Maya: «Sobald es kribbelt, nehme ich direkt auf», in: Schweiz am Sonntag, 20. 10. 2013.
- «I dat puspè sulegl», LQ, 30. 11. 2011.
- «Iceskaten mit Rapper SNOOK», 20 Minuten, 28. 9. 2015.
- «Ich habe Lust über Ewigkeit nachzudenken», Gespräche mit Giovanni Netzer, BT, 16. 1. 2016.

- «Ich schrieb diese Lieder, weil ich sie schreiben musste», Gespräch mit Astrid Alexandre, SO, 20. 9. 2014.
- «Il cant romontsch viva a Turitg», LQ, 11. 11. 2015.
- «Il cumponist che avra fenestras», LQ, 8. 1. 2013.
- «Il president da Valdei», LQ, 7. 5. 2010.
- «Il Rock Romontsch», in: La Talina. Periodica dalla Romania da giuventetgna, 49/153, 1992.
- «Imna a Rezia Ladina», LQ, 2. 4. 2014.
- «In memoriam Hans Lavater 1885–1969», in: Schweizerische Chorzeitung 5, 1985, S. 187 f.
- ««Ina biala plonta ston ins tgirar»», Interview mit Clau Scherrer, LQ, 4. 11. 2016.
- «Inscunter interrumentsch a Turitg», LQ, 26. 2. 2014.
- KALKHOF, Maximilian: «Einfach guat. Ein Hip-Hopper rappt auf Rätoromanisch und wird zum Symbol für eine weltoffene Schweiz», in: Der Spiegel, 2/2016, 9. 1. 2015.
- KIRSCH, Sebastian: Las stagiuns. Musikalische Reise durch die Jahreszeiten, in: SO, 31. 10. 2016.
- KIRSCH, Sebastian: Eine Geburtstagsfeier nach Mass für Gion Antoni Derungs, in: SO, 8. 9. 2015.
- «Klingendes Graubünden», TG 70/2, Chur 2011.
- KÖHL, Carlo: Klingendes Denkmal für Armon Cantieni, in: BT, 26. 9. 2007.
- «Kompositionspreis für Flavio Bundi», BT, 3. 10. 2016.
- «Kontra.cant cun in concert niev», LQ, 3. 11. 2016.
- «La chanzun rumantscha», Medienmitteilung RTR, 6. 12. 2009.
- ««La chanzun rumantscha» gewählt», Blick, 6. 12. 2009.
- «La notg dils chors intunescha igl advent», LQ, 30. 11. 2016.
- «LA NOVA – in spectachel musical cun Corin Curschellas», LQ, 27. 1. 2015.
- ««La pezza restrenscha buc – ella protegia»», LQ, 18. 7. 2016.
- «La sera sper il lag – il hit rumantsch», LQ, 7. 12. 2009.
- ««La sera sper il lag» zur rätoromanischen Hymne gewählt», NZZ, 6. 12. 2009.
- «LA TRIADA – universelle Erfahrungen in längst vergessenen romanischen Liedern neu entdeckt», Medienmitteilung, 10. 8. 2015.
- «Lain fabular. Ils Beatles per rumantsch», LQ, 12. 9. 2014.
- «Liricas Anlas dattan gas cun «Analium»», LQ, 14. 6. 2012.
- M., C.: Tumasch Dolf, in: BS 22, 1962/63, S. 223–225.
- MAISSEN, Alfons: Prof. Duri Sialm, in: BJ 5, 1963, S. 142–144.
- MAISSEN, Alfons: Professor Duri Sialm. Cantadur e musicist romontsch, in: Ischi 48, 1962, S. 161–165.
- MAISSEN, Alfons: Professor Duri Sialm. Sia preparaziun. Sia ovra musicala, in: Ischi 48, 1962, S. 171–177.
- MAISSEN, Alfons: Professor Duri Sialm, in: ASR 75, 1962, S. 32–36.
- MAISSEN, Alfons: Il pievel cantadur al bab della canzun romantscha. Per siu navontavel gi de naschientscha. Scartira festiva, Chur 1957.
- MANI, Benedict: Tumasch Dolf, in: BJ 6, 1964, S. 171–172.
- MANI, Curò: Anc dus plets da ragurdanza, in: PMG 50, 1972, S. 116–118.
- «Mario Pacchioli ha priu la via sut ils peis», LQ, 28. 10. 2011.

- «Mario Pacchioli erhält einen Preis von RTR», SO, 21. 5. 2011.
- «Mario Pacchioli: «Ich bin reifer – und freier»», Schweizer Illustrierte, 31. 7. 2009.
- «Mariomania dapertut», LQ, 20. 2. 2004.
- «Heute würde ich nicht mehr bei MusicStar mitmachen», Interview mit Mario Pacchioli, Blick, 4. 7. 2009.
- «Meine Motivation ist eine andere», Interview mit Robert Grossmann, in: SO, 4. 9. 2012.
- MEIER, Reinhold: Im Bann des «Cercel magic», in: SO, 6.22.2012.
- MEULI, Karl: Hanns In der Gand, in: SAV 44, 1947, S. 279–283.
- MEYER, Thomas: Gott ist ein Kind, in: Musik&Theater, 17. 9. 2008, S. 63 f.
- MEYER, Thomas: Auf kaiserlichen Spuren, in: www.musikzeitung.ch, 22. 8. 2014.
- MICHAEL, Jacob: Benedetg Dolf-Briner, in: BJ, 1986, S. 151 f.
- MICHAEL, Jacob: Tumasch Dolf, tarda undrientscha, in: ASR 85, Separatdruck, Samedan 1972.
- MICHAEL, Steafan: Tumasch Dolf, igl cantadur da Schons, in: PMG 50, 1972, S. 110–113.
- MICHELS, Carsten: Ein spätromantischer Fels in der Brandung der Moderne, in: SO, 17. 12. 2011.
- MICHELS, Carsten: Wenn der Cantus konzertiert, kann es getrost Winter werden, in: SO, 22. 11. 2011.
- MICHELS, Carsten: Vom Provinzler zum genialen Tonsetzer, in: SO, 6. 9. 2010.
- MICHELS, Carsten: Grande Finale des Cantus-Firmus-Jubeljahres, in: SO, 19. 11. 2009.
- MICHELS, Carsten: Die ganze Welt in einem Schuhkarton, in: SO, 19. 7. 2009.
- MICHELS, Carsten: Origen fährt mit Volldampf Richtung Weltende, in: SO, 2. 4. 2008.
- MOHR, Andrea: Survista della litteratura ladina, in: ASR 16, 1902, S. 13–152.
- «MusicStar Mario Pacchioli», 20 Minuten, 9. 8. 2004.
- «Musikalisches Graubünden», TG, 48/6, Chur 1989.
- «NAU», ün nouv quartet da rock rumantsch», LQ, 8. 3. 2012.
- NAY, Alexi / HOBI, Marcus: «In clom», Pressemappe, 1986.
- «Neues Album von Liricas Analas», BT, 11. 5. 2012.
- «Nus essan ils siemis dalla mar», LQ, 8. 1. 2014.
- «Nus fagein musica che plai a nus», Gespräch mit den Liricas Analas, LQ 4. 5. 2016.
- NIEDERHÄUSERN, Frank von: Entschleunigte Popsongs, in: Kulturtipps 08/2015, 2. 4. 2015.
- «Nossa fiasta de cant», in: GaRo, 101/43, 1957.
- «Origen ò angal 10 onns ed gio ena gronda marca», Gespräch mit Giovanni Netzer, LQ, 7. 4. 2012/2015.
- «Palc innovativ. 3 giadas musica nova», Giud tribuna, RTR, www.rtr.ch.
- PALMER, Peter: Review, in: Tempo, New Series Nr. 202, 1997, S. 38.
- «Pascal ella capitala», LQ, 7. 10. 2015.
- PFISTER, Gallus: Hans Lavater, in: BJ 1970, S. 152–154.
- PFISTER, Gallus: Sängervater Hans Erni, in: BJ 4, 1962, S. 173–175.
- «Poesias da divers Aucturs», in: ASR 2, 1887, S. 343–362.
- «Prisas – surprisas – reprisas», LQ 8. 11. 2001.
- PULT, Mario: Chant da cor fascinant, in: LQ, 23. 1. 2009

- PULT, Mario: «Eu sa d'üna staila» e «Muond surdorà», in: LQ, 13. 11. 2007.
- Q., A.: La musica en perspectiva historica, in: GaRo, 101/60, Supplement, 1957.
- RAEBER, Cornelius: Hüter der romanischen Sprache – mit Musik, die höheren Ansprüchen genügt, in: BT, 7. 2. 2014.
- RAEBER, Cornelius: Musik wie eine Lupe – um besser zu sehen, in: BT, 24. 12. 2013.
- «Rätier rocken romanisch», Der Bund, 7. 5. 1990.
- «Rätoromanische Gassenhauer», TA online, 15. 4. 2015.
- «Rätoromanenrapper provozieren Chinesen», Blick, 20. 5. 2016.
- RAUCH, Arnold: Requiem per il Rock Romontsch, in: La Talina. Periodica dalla Romania da giuventetgna, 49/153, 1992, S. 17–21.
- RAUCH, Arnold: Chara Lingua, aber anders als gewohnt, in: TA, 11. 5. 1985, S. 57 f.
- RAUCH, Men: La chanzun da la libertà. Festa commemorativa da la deliberaziun da l'Engiadina bassa 1652–1952, Samedan 1952.
- RAUCH, Men: Homens prominents ed originals dal temp passà in Engiadin'ota e Bravuogn, Scuol 1951.
- RAUCH, Men: Homens prominents ed originals d'Engiadina Bassa e Val Müstair dal temp passà, Scuol 1935.
- RECHSTEINER, Hans Peter: Il linguatg musical dal «Cerchel magic» / Die Musiksprache des «Cerchel magic», in: Programmheft «Il cerchel magic», Chur 1986.
- REICH, Julian: Der Bündner in Paris, in: BT, 7. 3. 2015.
- REICH, Julian: «Alles, was ich habe, sind meine Geschichten», in: BT, 30. 7. 2011.
- «Renconuschientscha per Alexi e Marcus. «Pign Premi Walo»», GaRo, 31. 1. 1986.
- «Rezia Ladina Peer es rivada a chasa», Posta Ladina, 25. 3. 2014.
- «Robert Cantieni», in: CS 5, 1955, S. 90 f.
- «RTR stellt neue «Top Pop»-CD vor», BT, 20. 11. 2012.
- «RTR cun «chant au tour» a Turitg», LQ, 3. 10. 2012.
- «RTR mit «chant au tour» im Engadin», BT, 22. 5. 2012.
- «Rufe aus den rätschen Tälern», Berner Zeitung, 10. 5. 2012.
- «Sang talian an plets rumantschs», LQ, 14. 11. 2002.
- «Scherrer: «Musik soll zwar unterhalten aber nicht nur»», Interview mit Clau Scherrer, SO 7. 5. 2014.
- SCHMID, Töna: Prof. Armon Cantieni, in: ChL 54, 1964, S. 63–65.
- SCHWERI, Ernst: Wie kann in Graubünden die Gesangsfreudigkeit erhalten und neu belebt werden?, in: BS 4, Separatabdruck, 1944.
- SIALM, Duri: Ils miedis della Consolaziun dell'olma devoziusa, in: Ischi 29, 1942, S. 103–124.
- SIMEON, Gion Duno: Tumasch Dolf – regurdientschas, in: PMG 50, 1972, S. 113–115.
- SIMEON, Gion Duno: Duri Sialm, in: PS 12/17, 1963.
- SIMEON, Gion Duno: Musikerziehung durch die Schule, in: BS 7, 1947/48, S. 101–105.
- SIMON, Manfred: Linard Bardill zum erstenmal in Chur. «Liebeslieder sind revolutionärer!», in: BT, 4. 3. 1985.
- «Singer-/Songwriter-Happening auf Rätoromanisch», SO 25. 11. 2012.
- «Snook, der Rhyme-Master aus dem Bündnerland», 20 Minuten, 4. 9. 2015.
- «So klingt die Schweiz!», 20 min., 20. 10. 2015.
- SOLIVA, M.: Prof. Duri Sialm zum Gedenken, in: BT, 28. 12. 1961.

- «Sontga Margriata» allein im Zauberreich der Töne», BZ, 11. 5. 1981.
- «Starke Worte, zarte Töne. Die neue CD von Bibi Vaplan», Pressemitteilung, R-Tunes, 9. 3. 2015 (www.bibivaplan.ch).
- «Suentar igl 1. festival dalla musica romontscha. In ulteriur resun», GaRo, 21. 8. 1984.
- SZADROWSKY, Manfred: Vertontes Graubünden, in: Die Alpen, Sonderabdruck, 1943.
- «Tamangur oder Der Liederer und sein Wald», NZZ, 23. 8. 2003.
- THOMAS, Stephan: Den Bündner Romantiker der Chorsätze wiederentdeckt, in: SO, 26. 9. 2007.
- TÖNJACHEN, Rudolf Olaf: Prof. Robert Cantieni, in: ChL 1955, S. 68–70.
- Top Classic cun Armon Cantieni, in: LQ, 4. 4. 2008, S. 17.
- Top Pop Rumantsch 1–43, Medienmitteilungen, RTR, 2006–2016, www.rtr.ch/cultura/top-pop-rumantsch.
- «Top Pop Rumantsch mit Pascal Gamboni und Luis Coray», SRF 3 Punkt CH, 24. 3. 2016.
- «Transit litterar», NZZ Feuilleton, 14. 11. 2011.
- TRUOG, Jakob Rudolf: Johann Gottlieb Laib, in: BüM 12, 1937, S. 353–359.
- TSCHARNER, Gion: Pled sün via, in: Men Rauch: Chanzuns per guitarra, 1976, S. 2.
- ««Tuot in üna jada cumainzina a chantar cun tai»», LQ, 28. 5. 2014.
- «Ursina a Sagogn», LQ, 10. 3. 2016.
- «Ün omagi al chant», LQ, 28. 1. 2009.
- «Üna uonda da musica rumantscha in Engiadina», LQ, 29. 5. 2012.
- «Üna sairada cun musica paschaivla», Posta Ladina, 28. 6. 2016.
- VENZIN, Giusep: Avertura cun l'opera Benjamin, in: LQ, 29. 6. 2006.
- «Veta gloriusa. Glamour unplugged», LQ, 12. 10. 2016.
- «Vielfältiger Rock romontsch», BZ, 17. 8. 1987.
- VIGNE, Benedetto: La scena rumantscha d musica moderna, in: Barbla Etter / Mattias Piconi (Hg.): Romanisch entdecken – lernen – erleben, Babylonia 1, 2016, S. 29–31.
- VIGNE, Benedetto: Viva las Liricas analisadas!, in: LQ, 2. 3. 2010.
- VIGNE, Benedetto: La chanzun rumantscha, in: LQ, 19./20./21./22./27./28./29. 10. 2009.
- VIGNE, Benedetto: «Va a ma our dals peis ...!», in: LQ, 17. 11. 2009.
- VIGNE, Benedetto: Reprisas èn sexy, in: LQ, 2. 11. 2001.
- VIGNE, Benedetto: Wie die Rätoromanen auf den Rock kamen – ein Erfahrungsbericht, in: Action Rock, 1995, S. 70–75.
- VIGNE, Benedetto: Tranter kiosk e baselgia. Il moviment da musica populara contemporana rumantscha, in: Dialog – Das Magazin für aktuelle Jugendfragen 58, 1989, S. 1–4.
- VIGNE, Benedetto: Da notgs instriadas, cordas stunadas ed autras mascradas da la vita, in: LQ 29. 12. 1998.
- VIGNE, Benedetto: Ein Spiegelbild, in: TA, 11. 5. 1985, S. 57 f.
- VINCENZ, Gieri: Fiasta federala de cant a Bern, in: GaRo, Separatdruck, Disentis/Mustér 1948.
- «Viva Rumantsch. Die Bündner Rapper von Liricas Anlas im Interview», Annabelle, 30. 4. 2013.

- «Von Ernst Schweri Abschied genommen», BT, 15. 1. 2000.
 VONMOOS, Nuot: Algords d'ün Engiadinai, in: PMG 50, 1972, S. 109 f.
 VONMOOS, Nuot: Vorwort, in: A. Cantieni: Sper l'En, Chanzuns per cor masdà, Chur 3 1977.
 WAGNER, Reinmar: Ein Himmel voller Geigen am Lago Maggiore, in: SO, 25. 8. 1997.
 WEBER, Hans: Antoine-Elisée Cherbuliez, in: BJ 8, 1966, S. 163 f.
 «Why couldn't they stay a little longer?», SO, 12. 11. 2001.
 WILLI, Claudio: Kontra.cant begeisterte und berührte in Ilanz, in: Ruinaulta, 7. 11. 2014.
 WILLI, Claudio: Stimmungsvolles Scuntrada-Finale mit «Chara lingua», in: BT 16. 8. 1997.
 WILLISEGGER, Hansruedi: Kleine Chorschule. Anleitung zum richtigen und schönen Chorsingen oder Was jeder gute Chorsänger wissen muss, Emmenbrücke 1973.
 WINTERFELD, Carl von: Zur Geschichte heiliger Tonkunst, Leipzig 1850, S. 198–217.
 WIRTH, Jürg: Alles verändert sich – nur der Rap begleitet ihn durchs Leben, in: SO, 3. 3. 2013.
 «Zeitkritik auf Rätoromanisch», BZ, 11. 8. 1984.
 «Zwei Rätoromanen erobern Freiburg», Freiburger Nachrichten, 31. 8. 1985.

Berichte, Programme, Reglemente und Booklets

- Vereins- und Festbericht, VIII. Kantonal-Sängerfest Ilanz, 27. und 28. Mai 1894, Chur 1894.
 Vereins- und Festbericht, XIV. Kantonal-Gesangfest in St. Moritz, 19. und 20. Juni 1899, St. Moritz 1899.
 Bericht über das X. kantonale Sängerfest zu Davos, 12. und 13. Juni 1904.
 Bericht über das XI. kantonale Sängerfest in Chur, 31. Mai und 1. Juni 1908.
 Bericht über das XII. bündnerische Kantonal-Gesangfest in Thusis, 24. Mai 1925, Chur 1925.
 Bericht über das XIII. bündnerische Kantonal-Gesangfest in Davos, 11. und 12. Juni 1932, Chur 1932.
 Bericht über das XIV. bündnerische Kantonal-Gesangfest in St. Moritz, 25. und 26. Juni 1938, Chur 1938.
 Bericht über das XV. Bündner Kantonal-Sängerfest, 3./4. Juni 1950 in Chur, Chur 1950.
 Berichte des Central-Comité, Bündner Kantonalgesangverein, Chur 1867, 1869, 1873, 1875, 1880, 1884.
 Reglemente für die bündnerischen Kantonal-Gesangfeste, Chur 1920.
 Programm für das XIX. Bezirks-Gesangfest in Ilanz, 25. April 1909.
 Programm Festa da chaunt distrituella a Samedan, 28. Mai 1928.
 Programm für das XVI. Oberländer Bezirks-Gesangfest in Flims, 20. April 1902.
 Programm XXVavla Fiasta de cant districtuala a Trun, 4. Mai 1930.
 Festprogramm «Bündner Tage an der Schweizerischen Landesausstellung», 24. und 25. Juni 1939, Zürich 1939.

- Programmheft «Romanische Volkslieder und Kantate Benedetg Fontana», Eidgenössisches Schützenfest Chur, 1949.
- Programm für das Eidgenössische Sängerefest in Chur, 19.–21. Juli 1862, Nürnberg/Zürich 1862.
- Programmheft «5. Festival dalla musica romontscha a Mustér. 11.–19. d'uoost», 1989.
- Programmheft «2. Festival dalla musica romontscha. 12.–17. d'uoost», 1985.
- Programmheft «1. Festival dalla musica romontscha. 6.–12. d'uoost», 1984.
- Programmheft «Il semiader (Der Träumer). Opera en quater acts (cumponida 1990/1991) (G. A. Derungs/L. Deplazes), Chur 1996.
- Programmheft «Il president da Valdei» (R. Grossmann), St. Moritz 1988.
- Programmheft «Il cerchel magic. Opera en quater acts» (G. A. Derungs / L. Deplazes), Chur 1986.
- Protokoll der Sitzung der Programm Kommission Beromünster (PKB), Zürich 2. 11. 1938, S. 14 f.
- Booklet «Il president da Valdei», Jecklin Szene Schweiz, 1991.
- Booklet «Ovras. Duri Sialm 1891–1961», Romania, Trun 1991.
- Booklet «Top Chors 4», RTR, Chur 2011.
- Booklet «Top Chors 6», RTR, Chur 2012.

Chroniken

- CARIGIET, Gieri: Cronica dil Chor mischedau romontsch Rezia Cuera 1975–1985, Chur 1985.
- CATHOMEN, Ignaz: Eine Talschaft lernt singen, in: TG 70/2, Chur 2011, S. 10–13.
- CATHOMEN, Ignaz: Il Chor Viril Ligia Grischa. Atraviers sia historia da 150 onns (1852–2002). Ina scartira giubilara, Glion 2002.
- CATHOMEN, Ignaz: 150 onns Chor viril Ligia Grischa. Ina curta survesta da sia historia, in: PMG 81, 2002, S. 114–124.
- CATHOMEN, Ignaz: District da cant Surselva, in: Kurt Wanner (Hg.): 150 Jahre Bündner Kantonalgesangverband 1852–2002, Davos 2002, S. 124–127.
- CATHOMEN, Ignaz / CAMENISCH, Toni: 100 onns Chor viril Laax 1884–1984, Disentis/Mustér 1984.
- CAVENG, Theodor: La Ligia Grischa 1852–1927. Cronica sin siu 75avel giubileum, Glion 1927.
- COLLENBERG, Adolf et al: Chor Viril Lumnezia. 40 onns, 1938–1978, Disentis/Mustér 1978.
- Cronica dil Chor viril Alpina Cuera 1898–1948, Chur 1948.
- FONTANA-PERINI, Hans: Hundert Jahre Gesangs-Chöre von Samedan und die Gesangsentwicklung im Oberengadin, Samedan 1949 [1950].
- GUIDON, Nicolaus: 50 Jahre Coro Viril Engiadina 1880–1930, Samedan/St. Moritz 1930.
- LERCHI, J.: Erinnerungen aus dem 50jährigen Leben des Männerchor Ardez 1875–1925, Chur 1927.
- OSWALD, Hartmann: Hundert Jahre Bündner Kantonal-Gesangverein 1852–1952, Thusis 1952.

- PFISTER, Gallus (Hg.): *Ligia Grischa*, Glion. 125 onns (1852–1977), Glion 1977.
 SCHNÖLLER, Christian: *Chronica digl Chor viril Alvra*, in: Luzi Laim, Christian Schnöller, Gion P. Thöni (Hg.): 100 onns Chor viril Alvra. 1905–2005, 2005.
 WANNER, Kurt (Hg.): 150 Jahre Bündner Kantonalgesangverband 1852–2002, Davos 2002.

Ungedruckte Quellen

- Brief der Organisatoren des 2. Festival dalla musica romontscha an B. Vigne, März 1985.
 CATHOMAS, Bernard: E-Mail an die Verfasserin, 11. 11. 2016.
 CANTIENI, Robert: Brief an Walther Aeschbacher, 27. 1. 1947, Nachlass.
 DECURTINS, Guido: E-Mail an die Verfasserin, 14. 10. 2016.
 RAUCH, Arnold: Brief an Benedetto Vigne, 16. 7. 1984.
 Rating chors tar RTR, 24. 1. 2016.
 SCHERRER, CLAU: E-Mail an die Verfasserin, 12. 8. 2016.
 VIGNE, Benedetto: Juryunterlagen für die Vorausscheidung zum Concours Eurovision de la chanson 1986, 1985.
 VIGNE, Benedetto: Zusammenstellung für *Babylonia 1*, 2015.

Interviews

- ALBIN, Iso, 4. 3. 2012 und 22. 2. 2016.
 ALEXANDRE, Astrid, 14. 2. 2014.
 APPENZELLER, Peter, 9. 11. 2015.
 BUNDI, Flavio, 2. 6. 2015.
 CATHOMAS, Bernard, 26. 2. 2016.
 CLAVUOT, Gino, 7. 1. 2014.
 CURSCHELLAS, Corin, 19. 10. 2015 / 28. 1. 2016.
 DECURTINS, Giusep Giuanin, 1. 9. / 4. 11. 2015.
 DECURTINS, Guido, 8. 10. 2016.
 DERUNGS, Gion Antoni, 6. 3. 2012.
 GAMBONI, Pascal, 16. 1. 2014.
 GIGER, Ursina, 7. 1./6. 2. 2014.
 GROSSMANN, Robert, 16. 11. 2015.
 HASSLER, Luzius, 26. 11. 2015.
 MAYER, Bianca, 1. 7. 2015.
 NICOLAY, Curdin, 21. 1. 2014.
 PACCHIOLI, Mario, 21. 7. 2016.
 PEER, Rezia Ladina, 21. 4. 2016.
 RAUCH, Arnold, 23. 11. 2015.
 SCHERRER, Clau, 29. 2. 2012.
 VIGNE, Benedetto, 30. 6. 2015.
 VÖGTLI, Roland, 8. 1. 2014.

1.3 Werkverzeichnisse und Bibliografien

- BAUMANN, Max Peter: Bibliographie zur Ethnomusikologischen Literatur der Schweiz, Winterthur 1981, S. 11–79.
- BERTHER, Norbert / GARTMANN, Ines: Bibliografia da la musica vocala retorumantscha (1661–1984), Chur 1986.
- BOTT JUON, Trudi / JUON, Telgia: Musikalischer Nachlass Tumasch Dolf (1889–1963), Chur 2012, StAGR D V/64.
- CANTIENI, Andrea: Armon Cantieni (1907–1962). Opusverzeichnis, Chur 1962/63 und Werkverzeichnis, Chur 1994, StAGR D V/68.
- Gion Giusep Derungs, in: Schweizer Chor-Komponisten. Biographien, Werkverzeichnisse mit Discographie und Bibliografie, Zürich 1999, S. 95–98.
- HILDERING, Hans / CANTIENI, Jean-Claude: Robert Cantieni. Werkverzeichnis, Chur 2002.
- JÄRMANN, Thomas: Gion Antoni Derungs. Verzeichnis der Kompositionen, Frauenfeld 2015.
- Nachlass Benedikt Dolf (1918–1985), Chur 1996, StAGR D V/25.
- SIALM ULBRICH, Esther: Musikalischer Nachlass des Komponisten Duri (Ulrich) Sialm (1891–1961), Chur 1991, StAGR A Sp III/111.

1.4 Ton- und Bildquellen

Radiobeiträge

- «30 onns Alexi Nay e Marcus Hobi», RTR, 30. 9. 2013.
- «30 onns Furbaz – in’istorgia da success», RTR, 19. 5. 2014.
- «65 onns Paulin Nuotclà – ed ussa?», Magazin da cultura, RTR, 11. 11. 2016.
- «A Corin e Linard sin ils 60», Las perlas, RTR, 7. 10. 2016.
- Alfons Maissen, Scuntrada, RTR, 30. 8. 1980.
- «Armon Cantieni», Artg musical, RTR, 11. 11. 2007.
- «Armon Cantieni», Il patnal, RTR, 3. 9. 1972.
- «Auf Spurensuche von Vico Torriani», Radio Südostschweiz, 7. 3. 2016.
- «Bellas chanzuns? La critica musicala en Rumantschia», Artg musical (1988), RTR, 15. 8. 2013.
- «Benedetto Vigne über Anfänge der rätoromanischen Popmusik», Audio Musik, SRF, 7. 6. 2013.
- «Best Talent Dezember 2015: Pascal Gamboni», SRF 3, 2. 12. 2015.
- «Best Talent: Pascal Gamboni», CH-Special, SRF 3, 19. 12. 2015.
- «Chant au tour – edizun 2014», RTR, 30. 12. 2014.
- «Chant au tour», La Marella, RTR, 28. 12. 2014.
- «Chant au tour», Magazin da cultura, RTR, 22. 11. 2014.
- «Chant au tour – classic», part 1–2, Soundcheck, RTR, 6./13. 12. 2014.
- «Chant au tour – jazz», part 1–2, Soundcheck, RTR, 1./8. 11. 2014.
- «Chant au tour – popular», part 1–2, Soundcheck, RTR, 6./13. 9. 2014.
- «Chant-au-tour», RTR, 4. 3. 2013.

- «Chant au tour – chantauturAs rumantschAs sin turnea», 17. 3. 2012.
- «Chanzun populara», part 1–2, Scuntrada, RTR, 9./16. 5. 1981.
- «Chanzuns popularas», Radioscola, RTR, 21. 1. 1970.
- «Chanzun populara rumantscha», Radioscola, RTR, 13. 3. 1962.
- «Chara lingua dalla mamma», Forum, RTR, 3. 11. 2007.
- «Comeback d'Alexi e Marcus cun nov disc cumpact», Novitads, RTR, 12. 4. 2008.
- «Corin Curschellas conta el Cinema Sil Plaz», LQ 25. 3. 2014.
- «Corin Curschellas: «La Grischcha» mit neuem Album zurück», Swissmade, SRF 1, 4. 5. 2012.
- «Cudesch da Psalms», Forum, RTR, 19. 8. 2012.
- «Cumponer è adina in zic in misteri», Magazin da cultura, RTR, 15. 4. 2017.
- «Das hat die Bündner Szene zu bieten», SRF Virus, 5. 1. 2016.
- «De Song vom Tag. Liricas Analas «La Clav», De Song vom Tag, SRF 3, 13. 1. 2016.
- «De Song vom Tag: Pascal Gamboni «Quei vala ben bie», De Song vom Tag, SRF 3, 27. 11. 2015.
- «Die vierte Schweiz. Aus dem Tal der Albula und Julia», Radio Beromünster, 29. 1. 1939.
- «Die rätoromanische Hymne «La sera sper il lag», SRF Musikwelle, 27. 8. 2013.
- «Discurs cun Arturo Casanova (70), Cuir», RTR, 23. 2. 2013.
- «Duri Sialm», Artg musical, RTR, 8. 12. 2011.
- «Duri Sialm», Or da l'archiv, RTR, 17. 11. 2011.
- «Durich Chiampell – umanist passiuà», Forum, RTR, 13. 11. 2010.
- «Duri Champell», Il patnal, RTR, 4. 7. 1971.
- «Dus artists grischuns visitan il Libanon», RTR, 25. 1. 2016.
- «Dus cudeschs da chant per l'Engiadina», RTR, 21. 11. 2007.
- «Ursina: Ein bisschen Rätoromantik muss sein», SRF Virus, 14. 2. 2017.
- «Ein rätoromanisches Lied erobert Europa», SRF Musikwelle, 29. 8. 2013.
- «Emprim concert public da Linard Bardill avant 30 onns», part 1/2, RTR, 1./8. 7. 2014.
- «En memoria da Gion Antoni Derungs», Novitads, RTR, 4. 9. 2015.
- «Festival cultural Origen preschenta il nov program da stad», RTR, 5. 4. 2016.
- «Flavio Bundi. Messa da sogn Giusep», Artg musical, RTR, 29. 11. 2015.
- «Gia da pitschen vulev'jau scriver ina messa», RTR, 5. 11. 2015.
- «Gion Duno Simeon 1906–2000», Noss chors, RTR, 30. 8. 2016.
- «Gion Antoni Derungs – in memoriam», part 1–3, Artg musical, RTR, 9./16./24. 9. 2012.
- «Gion Antoni Derungs per il 75 avel», Artg musical, RTR, 5. 9. 2010.
- «Gion Giusep Derungs per ses 80avel anniversari», RTR, 15. 4. 2012.
- «Gion Giusep Derungs festivescha ses 80avel natalizi», RTR, 14. 2. 2012.
- «Hans Erni», Radioscola, RTR, 12. 12. 1967 und 5. 3. 1968.
- «Il cerchel magic», intervista cun Gion Antoni Derungs, RTR 13. 10. 2011 / 20. 10. 2011.
- «Il cerchel magic», Or da l'archiv, Teil 1/2, RTR, 13./20. 10. 2011.
- «Il festival cultural Origen 2011», RTR, 23. 6. 2011.
- «Impressiuns dal concert en il Kino Rätia a Tusaun», RTR, 4. 3. 2012.
- ««Ina chanzun – mia istorgia» cun Bibi Vaplan», Battaporta, RTR, 5. 2. 2015.
- «kontra.cant. Tgè è il carstgaun?», Artg musical, RTR, 5. 4. 2015.

- «La chanzun rumantscha», RTR, [29. 8. 2016].
- «La Grischa – Die Sängerin Corin Curschellas», Musik der Welt, SRF 2 Kultur, 19. 4. 2013.
- «Linard Bardill», Nossa litteratura, RTR, 3. 11. 2015.
- «Liricas Anas. Das erste romanische Nummer 1 Album?», CH-SPECIAL, SRF 3, 30. 4. 2016.
- «Liricas Anas. Rätoromanischer Rap auf dem Vormarsch», SRF 3, 27. 9. 2013.
- «Live al Festival dalla musica rumantscha a Mustér», Battaporta spezial, RTR, 8. 8. 1984.
- «Me+Marie», Soundcheck, RTR, 7. 5. 2016.
- «Me+Marie» publitescha lur album da debut», Live tar RTR, RTR, 2. 5. 2016.
- «Musica moderna», Il patnal, RTR, 2. 8. 1970.
- «Musica moderna da Gion Antoni Derungs», Il patnal, RTR, 1. 8. 1971.
- «Nova musica da Curdin Nicolay», RTR, 12. 7. 2011.
- «Omagi al cumponist Gion Duno Simeon», RTR, 10./17. 4. 2011.
- «Origen – teater temporar sin il Güglia», RTR, 2. 1. 2016.
- «Origen Festival Cultural», Youtube, 27. 4. 2012.
- «Otto Barblan», Il patnal, RTR, 7. 11. 1971.
- «Randulin – che fas qua en la chanzun contemporana?», Magazin da cultura, RTR, 13. 10. 2012.
- «Raritads rumantschas», Il patnal, RTR, 2. 4. 1972.
- «Pascal Gamboni macht Lo-Fi-Rock auf rätoromanische Art», SRF Virus, 10. 11. 2015.
- «Paulin Nuotclà: Il prüm milliun», Ina chanzun, in' istorgia, RTR, 11. 11. 2016.
- «Peter Appenzeller ed il chant en Rumantschia», Artg musical, RTR, 4. 12. 2016.
- «Peter Appenzeller e ses cudeschs da chanzuns», Artg musical, RTR, 5. 12. 2010.
- «Profil cun Pascal Gamboni», Profil, RTR, 29. 8. 2015.
- «Profil cun Roland Vögtli», Profil, RTR, 28. 5. 2016.
- «Purtret dil cumponist Duri Sialm», Il patnal, RTR, 2. 5. 1971.
- «Regurdientschas vid il «Grand seigneur» Vico Torriani», RTR, 24. 2. 2016.
- «Romanische Lieder», Radio-Studio Zürich, 10. 1. 1939.
- «Samson e las chanzuns rumantschas», RTR, 15. 7. 2009.
- «Semperverds dal schlagher popular», La stailalva, RTR, 6. 7. 2015.
- «Stiva da filar», Artg musical, RTR, 22. 2. 2009.
- «Teater en il liber sin il Pass dal Güglia», RTR, 7. 8. 2016.
- «Teater musical «La stiva da filar» ad Andeer», RTR, 8. 5. 2006.
- «Tumasch Dolf», Il patnal, RTR, 3. 1. 1971.
- VIGNE, Benedetto: A Paulin Nuotclà sin ils 65, Las perlas, RTR, 11. 11. 2016.
- «Wirtschaftsförderung soll auch Kulturförderung sein», SRF Regional, 13. 8. 2013.
- «Wortkünstler aus dem Oberland», Radio Südostschweiz, 15. 1. 2016.

«Sendung für die Rätoromanen» (Radio Studio Zürich, 1943–68, www.fonoteca.ch).

- «25 onns emissiuns romontschas». Part 1/2, 7. 3. 1968, MG185/181.
 Alfons Maissen referiert über die Consolaziun der olma devoziusa, Aufnahme einer Radiosendung vom 14. März 1982, 18BD1396.
 «Duri Sialm per siu siatontavel anniversari. La musica da Duri Sialm», 7. 7. 1961, MG193.
 «Hans Erni, il bab dalla canzun romontscha», 22. 2. 1967, 1. 11. 1963, MG172.
 «Il cont da baselgia ella Surselva reformada. Suita radiofonica», 1. 11. 1963, MG124.
 «Il poet cun la guitarra. Emissiun in algordanza a Men Rauch», 6. 11. 1959, MG288.
 «In memoriam Tumasch Dolf», 6. 11. 1964, MG303.
 «La canzún populara. Suita radiofonica», 6. 7. 1962, MG296.
 «La canzun populara renana. Suita radiofonica», 2. 7. 1965, MG14.
 «La Consolaziun dell'olma devoziusa», 3. 1. 1968, MG184.
 «Pel 100avel anniversari dal cumponist Otto Barblan», 4. 3. 1960, MG74, 75, 77.

Tonträger

- ALBA DA LA CLOZZA: Üna jada intuorn, 2009.
 ALEXI E MARCUS: Salischina, Trun 2008.
 ALEXI E MARCUS: Anavon, Fundaziun Retoromana, Laax 1990, 2009.
 ALEXI E MARCUS: In clom, Fundaziun Retoromana, Laax 1986, Trun 2007.
 ALEXI E MARCUS: Ina canzun, 1984, Trun 2007.
 «Bündner Rock-Mix '90», Grisca Sound Studios, Chur 1990.
 CADRUVI, Gieri / DERUNGS, Gion Antoni (Hg.): «Ligia Grisca. Grösster romanischer Männerchor Surselva», Chor viril Ligia Grisca, Lt. Ernst Schweri, Gion Giusep Derungs, CPLP, Savognin 1987.
 CADRUVI, Gieri / DERUNGS, Gion Antoni (Hg.): «Calvenfeier. Festival de la Chalavaina 1499–1899», CPLP, Savognin 1983.
 CADRUVI, Gieri / DERUNGS, Gion Antoni (Hg.): «Sontga Margriata, op. 78. Opernballett in drei Teilen», CPLP, Savognin 1982.
 CADRUVI, Gieri / DERUNGS, Gion Antoni (Hg.): «Toggenburger Volkslieder. Lieder und Volkstänze aus dem Toggenburg», CPLP, Savognin 1978.
 CADRUVI, Gieri / DERUNGS, Gion Antoni (Hg.): «A Trun sut igl ischi», Chor viril Trun, Lt. Albert Decurtins, CPLP, Savognin 1977.
 CADRUVI, Gieri / DERUNGS, Gion Antoni (Hg.): «Conta laud. Canzuns spiritualas e musica sacrala dils Retoromans», CPLP, Savognin 1976.
 CADRUVI, Gieri / DERUNGS, Gion Antoni (Hg.): «Graubünden singt. Volkslieder aus den drei Sprachkulturen Rätiens», CPLP 1975.
 CADRUVI, Gieri / DERUNGS, Gion Antoni (Hg.): «Affons contan. Kinderchöre der rätoromanischen Schweiz», CPLP, Savognin 1973.
 CADRUVI, Gieri / DERUNGS, Gion Antoni (Hg.): «Stagiuns dils Grischuns: Jahreszeiten in Rätien», Chor mixt Samedan, Lt. Robert Cantieni, CPLP, Savognin 1972.

- CADRUVI, Gieri / DERUNGS, Gion Antoni (Hg.): «Canzuns popularas. Affonza, muronza, schuldau, cumiau. Canzuns profanas romontschas», Volkslieder der Surselva, CPLP, Savognin 1970.
- CADRUVI, Gieri / DERUNGS, Gion Antoni (Hg.): «Advent, Nadal, Passiun + Pastgas. Canzuns della Consolaziun. Geistliche Volkslieder aus romanisch Bünden», CPLP, Savognin 1968.
- ALEXANDRE, Astrid: Astrid Alexandre, R-Tunes, Zürich 2014.
- BA-ROCK: Ba-Rock, Eurotop-Music, Hindelbank/Bern 1988.
- BARDILL, Linard: Tamangur, Zytglogge-Verlag, Gümligen 1996.
- BARDILL, Linard: Omagi a Men Rauch da Linard Bardill, Zytvertrieb, Gümligen 1988.
- BARDILL, Linard: I nu passaran!, Zytvertrieb, Gümligen 1986.
- BARDILL, Linard: Cul asen pel muond aint, Summaprada 1985.
- BIBI VAPLAN: Cul vent, R-Tunes, Zürich 2015.
- BIBI VAPLAN: Eu vegn cun tai, 2011.
- BIBI VAPLAN: Ingio vasch?, 2011.
- BIBI VAPLAN feat. Kammerphilharmonie Graubünden: Sdruogliar, R-Tunes, Zürich Zürich 2012.
- «Cantei Romontschs», Chor viril Ligia Grischa, Lt. Walther Aeschbacher, His Master's Voice, 1961.
- «Cantei romontsch. Chants populaires romanches», Chor viril Ligia Grischa, Lt. Ernst Schweri, Tell Record, 1974.
- «Car lungatg de mia mumma»/«O cara mumma patria», Chor viril Ligia Grischa, Lt. Robert Cantieni, His Master's Voice London, HUG & Co., Zürich 1930.
- CAVIEZEL, Flurin / SPESCHA, Flurin (Hg): «Forza Flurina», Chur 1989.
- CHA DA FÖ: Automatic, R-Tunes, Zürich Zürich 2013.
- «Chant au Tour. ChantauturAs rumantschAs sin turnea», vol. 1, RTR, Chur 2012.
- «Chant au Tour. ChantauturAs rumantschAs sin turnea», vol. 2, RTR, Chur 2014.
- «Chanzuns. Lieder und Tänze aus dem Engadin», PolyGram Records AG, Schlieren 1982.
- CURSCHELLAS, Corin: La Nova, R-Tunes, Zürich 2016.
- CURSCHELLAS, Corin: La Triada, R-Tunes, Zürich 2015.
- CURSCHELLAS, Corin: Origins (trad.), R-Tunes, Zürich 2013.
- CURSCHELLAS, Corin: La Grischa, R-Tunes, Zürich 2012.
- CURSCHELLAS, Corin: Grischunit, Voices Of Rumantsch, Traumton, Berlin 2008.
- CURSCHELLAS, Corin: Sud des Alpes, RecRec Music, Zürich 2001.
- CURSCHELLAS, Corin: Valdun – Voices Of Rumantsch, Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich 1997.
- CURSCHELLAS, Corin: Rappa nomada, Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich 1994.
- CURSCHELLAS, Corin: Music Loves Me, Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich 1992.
- FLEPP, Roman (Hg.): «Accent. Musica dad oz», Ilanz/Glion 2007.
- FURBAZ: Vacanze, Electromusic, Aesch 1989.
- FURBAZ: Sentiments, Electromusic, Aesch 1988.
- GAMBONI, Pascal: La ventira, Timezone, 2015.
- GAMBONI, Pascal: Tiara, R-Tunes, Zürich 2013.

- GAMBONI, Pascal: *Seed of Song*, R-Tunes, Zürich 2012.
- GAMBONI, Pascal: *Siat vanauns*, 2009.
- GAMBONI, Pascal / CORAY, Rees: *Veta gloriosa*, R-Tunes, Zürich 2016.
- GAMBONI, Pascal / CORAY, Rees: *I Am THE SONG Is Me*, R-Tunes, Zürich 2012.
- GAMBONI, Pascal / RÜTSCHLIN, Eveline: *Buddha verboten*, R-Tunes, Zürich 2012.
- GROSSMANN, Robert: *Il president da Valdei*, Jecklin, Zürich 1991.
- «Guardia grischuna (1499)», *Cor viril San Murezzan*, Lt. Nuot Vonmoos, POLYDOR, Bern 1929.
- HADES: *L'ovra*, R-Tunes, Zürich 2014.
- HADES: *Angelina ed autras*, COD Records, Cham 1992.
- HADES: *Sper via*, Phonag, Winterthur 1986.
- HADES: *Opiniuns*, Maur 1984.
- ILS CANTAUTURS PASSIUNAI: *Sen plaz scola*, Apart, 1997.
- ILS TRUBADURS PEDER E FLURIN: *Ils Trubadurs Peder e Flurin chantan chanzuns popularas*, Scuol 1984.
- «Lain fabular. Ils Beatles per rumantsch», Sound Service, 2005.
- LIRICAS ANALAS: *Banalitad*, Muve Recordings, 2016.
- LIRICAS ANALAS: *Analium*, Muve Recordings, 2012.
- LIRICAS ANALAS: *Analectrica*, Eisbrand, 2009.
- LIRICAS ANALAS: *Analfabad*, Nazion Biztribution, 2006.
- LIRICAS ANALAS: *Analogia*, RTR, 2004.
- ME+MARIE: *One eyed love*, 2015.
- NICOLAY, Curdin: *Silips e furmias*, R-Tunes, Zürich 2017.
- NUOTCLÀ, Paulin: *Mouva't*, Fata Morgana Records, 1984.
- NUOTCLÀ, Paulin: *Sgurdibels*, Sunrise, Kirchberg (SG) 1978.
- NUOTCLÀ, Paulin: *Che fain' hoz?*, Sunrise, Kirchberg (SG) 1977.
- PACCHIOLI, MARIO: *Rispondas*, TBA, 2009.
- PASSIUNAI: *Steilas da grep*, 2001.
- «Porta la Tatta. Ina cumpilaziun da musica da rock rumantscha», RTR, Chur 1994.
- «Randulin. Standards of Rumantsch», Brambus Records, Chur 2004.
- REZIA: *Relativ*, R-Tunes, Zürich 2013.
- «Ragischs», Ensemble Cantus Firmus Surselva, RTR, Chur 2017.
- «Revoluziun 99. Grooves Rumantsch», Romania da giuventetgna, Sedrun 1999.
- «Ovras. Duri Sialm 1891–1961», Romania, Trun 1991.
- QUINTINÒ: *Sco alas*, 2011.
- SNOOK: *Rich o pover*, Gleismusic, 2013.
- SNOOK: *Rapquotient*, Gleismusic, 2011.
- SNOOK: *Ufstand*, Adcom Production, 2008.
- SNOOK: *Resistenza*, 2006.
- SNOOK: *Widerstand*, 2006.
- SONE GONE MAD: *As fiug?*, 2010.
- TOP CHORS, vol. 1: «Las pli bellas chanzuns rumantschas», RTR, Chur 2006.
- TOP CHORS, vol. 2: «Giuvenils chantan chanzuns rumantschas», RTR, Chur 2010.
- TOP CHORS, vol. 3: «Clera notg – Gion Duno Simeon», RTR, Chur 2011.
- TOP CHORS, vol. 4: «Live-Mitschnitt des Gedenkkonzerts Hans Erni / Duri Sialm», Ilanz 27. 5. 2011, RTR, Chur 2011.

- TOP CHORS, vol. 5: «Gion Giusep Derungs», RTR, Chur 2012.
 TOP CHORS, vol. 6: «Festas chantunalas da chant», RTR, Chur 2012.
 TOP CHORS, vol. 7: «Nadal rumantsch», RTR, Chur 2014.
 TOP CHORS, vol. 8: «Chor viril Surses», RTR, Chur 2015.
 TOP CLASSIC, vol. 1: «Armon Cantieni (1907–1962). A la riva da l'En», Live-Mitschnitt des Gedenkkonzerts, Chur 24. 9. 2007, RTR, Chur 2008.
 TOP CLASSIC, vol. 2: «Impressiuns da concerts 2008–2009», Kammerphilharmonie Graubünden, Markus Bosch, RTR, Chur 2008.
 TOP CLASSIC, vol. 3/4: «Gion Antoni Derungs. Purtret musical per il 75avel anniversari», RTR, Chur 2010.
 TOP POP Rumantsch, vol. 1, 2005–07, RTR, Chur 2007.
 TOP POP Rumantsch, vol. 2, 2008–12, RTR, Chur 2012.
 TRUBADURS SURSILVANS: Leis mi favorir, Musica Frisca, Disentis/Mustér 1985.
 URSINA: You Have My Heart, Radicalis, 2016.
 URSINA: Hiding Behind A Mask, 2014.
 URSINA: Time Is A Thief, 2013.
 URSINA (Ursina's Danish Laboratory): Lontan, 2012.
 VAGABUNTS: 11 polaroids, Corazoo, Zürich 1995.
 VIGNE, Benedetto: Or da schlers e baraccas, 81–85, Uniun rumantscha da Surmeir, Savognin 1985.

Fernseh- und Filmbeiträge

- «A Gion Giusep Derungs sin ils 85», RTR, 15. 4. 2017.
 «Band Cléan», Cuntrasts, RTR, 19. 1. 2013.
 CAMATHIAS, Carin: «Mario Pacchioli – Pelegrin a Paris», Cuntrasts, RTR, 2011.
 «Corin Curschellas», Purtrets, RTR.
 «Da tschiel giu sin terra – Pascal Gamboni a Londra», Cuntrasts, RTR, 20. 4. 2008.
 «Gion Giusep Derungs – in dals pli impurtants cumponists rumantschs», RTR, 21. 4. 2017.
 GIOSSI, Bertilla: La diala alpina, Cuntrasts, RTR, 25. 11. 2007.
 GIOSSI, Bertilla: Die alpine Göttin, SF DRS, 28. 10. 2007.
 «Il decenni da la musica nova e dal «rock'n'roll»», Sas anc ...?, RTR, 14./21. 7. 2013.
 «La musica», Sas anc ...?, RTR, 10. 7. 2011.
 Linard Bardill, Purtrets, RTR.
 «Metamorphose – von alpinen Wurzeln zum urbanen Sound», SRF Kulturplatz, 4. 5. 2016.
 PULT, Jon: «Purtret dad Otto Barblan» (1972), in: Sas anc ...? – 100 onns Jon Pult, Cuntrasts, RTR, 7. 8. 2011.
 «Pascal Gamboni è turnà a chasa», Telesguard, RTR, 10. 1. 2012.
 «Pascal Camboni e ses culm», RTR, 13. 7. 2012.
 «Purtret da Carli Scherrer», RTR, 12. 2. 2015.
 «Purtret da Gion Balzer Casanova», RTR, 12. 2. 2015.
 «Rätoromanisch. Bibi Vaplan stellt sich vor», Glanz & Gloria, SRF 1, 20. 10. 2015.
 ROTHMUND, Susi: Bianca, Rezia, Ursina, Cuntrasts, RTR, 15. 12. 2013.

- «Shefali und Linard Bardill 1986. Gemeinsamer Traum vom «Grand Prix d'Eurovision», SRF bi de Lüt, 30. 1. 2012.
- «Svizra Rumantscha special», SF DRS, 1. 15.1985.
- VENZIN, Gieri: «Si che sun jeu libers. Hier oben bin ich frei», RTR 12. 2. 2015.
- VENZIN, Gieri: «Hier oben bin ich frei», CH Filmszene, www.srf.ch.
- VENZIN, Gieri: «O schei vus caras steilas» – ina stad cun cantus firmus surselva, Cuntrasts, RTR, 8. 1. 2012.
- VENZIN, Gieri: Corin Curschellas e sia amur per la chanzun rumantscha, Cuntrasts, RTR 19. 5. 2013.
- VENZIN, Gieri: Gion Antoni Derungs. In omagi, Cuntrasts, RTR, 18. 11. 2012.
- VENZIN, Gieri: «La chanzun populara», intervista cun Gion Antoni Derungs, RTR 24. 4. 2011.
- VENZIN, Gieri: Interview mit Gion Antoni Derungs, RTR, 30. 9. 2009.
- «Warum die Sängerin Bianca Mayer an ihren Engadiner Wurzeln hängt», SRF Kulturplatz, 17. 7. 2013.
- «Wie Secondos das Rätoromanisch retten», SRF Kulturplatz, 7. 11. 2013.

1.5 Schriftliche Quellen zur Geschichte, Sprache und Kultur Romanischbündens

- 50 onns lingua naziunala Rumantsch, in: TG, 47/1, 1988.
- AMREIN, Marcel: Als die Schweiz ihre Viersprachigkeit entdeckte, in: NZZ, 20. 2. 2013.
- ARQUINT, Jachen Curdin: In memoria a Jon Pult, in: ASR 105, Chur 1992, S. 219–225.
- ARQUINT, Romedi: Aspects da la lavur rumantscha. Politica culturala e moviment dals Rumantschs, in: ASR 98, Chur 1985, S. 598–600.
- BEZZOLA, Reto R.: 400 Jahre rätoromanischer Literatur, in: NZZ «Vom Lande der Rätoromanen», Sonderbeilage, 29. 3. 1931, S. 18–29.
- BIERT, Cla: Per memüergia da Men Rauch, in: ASR 72, Chur 1959, S. 99–101.
- BÖHMER, Eduard: Romanische Studien, Bd. 1–6, Strassburg 1871–1895.
- BRUDERER, Ruedi: Arvenwald von Tamangur – Symbol fürs Durchhalten, in: BZ, 15. 8. 1988, S. 2.
- BÜHLER, Gion Antoni: Notizias historicas sur l'origin della Societad Rhaeto-romana, in: ASR 1, Chur 1886, S. 1–37.
- BÜHLER, Michael / LUCK, Georg: Festspiel der Calvenfeier 1899. In vier Aufzügen und einem Festakt, Bern 1897.
- CANTIENI, Toni: Aspects da la lavur rumantscha 1985, in: ASR 99, Chur 1986, S. 322–325.
- CANTIENI, Toni: «2000 onns Retoromania», in: 2000 onns Retoromania, Sonderbeilage, 30. 7. 1985.
- CARATSCH, Reto: Zur Einführung, in: NZZ «Vom Lande der Rätoromanen», Sonderbeilage, 29. 3. 1931, S. 3–5.
- CASAULTA, Giachen Giusep: Dr. iur. Erwin Durgiai, in: ASR 78, Chur 1965, S. 150–158.
- CATHOMAS, Bernard: Plaun a plaun, in: LQ, 24. 3. 2004.

- CATHOMAS, Bernard: Unitad dat forza, in: 2000 onns Retoromania, Sonderbeilage, 30. 7. 1985.
- CATHOMAS, Bernard: Minderheiten in der Selbstbesinnung und Selbstbestimmung, in: Ladinia 8, 1984, S. 5–15.
- CATHOMAS, Bernard: Project Rumantsch grischun, in: ASR 96, Chur 1983, S. 268–270.
- CATHOMAS, Bernard: Rätoromanische Spracherhaltung. Konzepte – Massnahmen – Wirkungen, in: P. Sture Ureland (Hg.): Die Leistung der Strataforschung und der Kreolistik. Typologische Aspekte der Sprachkontakte, Akten des 5. Symposiums über Sprachkontakt in Europa, Tübingen 1982, S. 119–129.
- CHIAMPPEL, Durich: Ulrici Campelli Historia Raetica, 2 Bände, hg. von Placidus Plattner, Basel 1887–90.
- CONRAD, Giachen: Romanisches. Kassandrastimmen vom Hinterrhein, in: NBZ 53/90/91, 16./17. 6. 1919.
- CONRAD, Giachen: Il mantenimaint dil lungatg retorumantsch. Referat salvo alla radunanza generala dallas societats retorumantschas ils 27 da fanadur 1919 a Tusan, in: ASR 34, Chur 1920, S. 1–19.
- DECURTINS, Alexi: Votum davart il «Rumantsch Grischun», in: Ders.: Viarva romontscha. Contribuziuns davart il lungatg, sia historia e sia tgira, Chur 1993, S. 96–100 (Romanica Raetica 9).
- DECURTINS, Alexi: L'idea d'avischinaziun, in: Ischi, 67/28, 1982, S. 18–26.
- DECURTINS, Caspar: La tradiziun, in: Ischi 7, 1903, S. 1–18.
- DECURTINS, Caspar: Nossa romania, in: Ischi 6, 1902, S. 3–5.
- DECURTINS, Caspar: Über Sage und Volksdichtung des romanischen Oberlandes, in: Zentralblatt des Schweizerischen Zofingervereins, Jg. 13, Bern 1873, Nr. 6, S. 184–192, Nr. 7, 215–230, Nr. 8, 253–266.
- Der Sammler. Eine gemeinnützige Wochenschrift für Bündten, Chur 1782, S. 378–384 und 1783, S. 60–68.
- Der Neue Sammler. Ein gemeinnütziges Archiv für Bündten, Chur 1805–
(3. Heft, 1807: Kirchengesang in Fetan, S. 151; 4. Heft, 1808: Gesangspflege im Schamser Tal, S. 131; Gesang in Fetan, S. 278; Nr. 5: Schulgesang in Jenaz, S. 262–264; Schulgesang und Orgeln in Valendas und Jenaz, S. 250–252).
- DERUNGS, Anton: Entuorn las ruinas de Surcasti. Enzacontas detgas e praulas risdadas da tats ed ondas, in: ASR 52, Chur 1938, S. 161–164.
- DEPLAZES, Gion: Funtaunas, B. 1–4, Chur 1987–1994.
«Die Kommission des National- und Ständerates im Engadin», in: NBZ, 7. 7. 1937.
- DOLF, Tumasch: Ragurdanzas, in: ASR 56, Chur 1942, S. 88–96.
- DOLF, Tumasch: Regurdanzas, in: ASR 55, Chur 1941, S. 203–215.
- DOLF, Tumasch: Gian Fontana, in: ASR 51, Chur 1937, S. 20–29.
- DURGIAI, Erwin: Rätische Erde – Romanisches Erbe, Chur 1952.
- FÄRBER, Silvo / MARGADANT, Silvio / SEMADENI, Silva: Quellen zur Geschichte des Kantons Graubünden, Chur 2003 (133. Jahrbuch der Historischen Gesellschaft von Graubünden).
- FLEINER, Fritz: Die vierte Landessprache, in: NZZ «Vom Lande der Rätoromanen», Sonderbeilage, 29. 3. 1931, S. 30–36.

- FLUGI, Alfons von (Hg.): Zwei historische Gedichte in ladinischer Sprache aus dem 16. und 17. Jahrhundert, Chur 1863.
- GADOLA, Guglielm: Die Buchdruckerei des Klosters Disentis (1685–1799), in: BÜM 7, 1934, S. 206–219 und BÜM 8, 1934, S. 250–256.
- GANGALE, Giuseppe: Bericht über meine Sprachuntersuchungen im rätoromanisch-glotten Gebiet in den Jahren 1943–1949, in: ASR 109, Chur 1996, S. 27–48.
- GANGALE, Giuseppe: Memorandum davart la crisa linguistica della Surselva, in: ASR 58, Chur 1944, S. 54–69.
- GAUDENZ, Duri: Men Rauch 1888–1958, in: LQ, 2. 8. 2011.
- GIERÉ, Otto: Il rumauntsch al spartavias, in: ASR 49, Chur 1935, S. 204–215.
- JANETT, Michel: Das Eidgenössische Schützenfest in Chur von 23. Juni bis 11. Juli 1949, in: Quaderni grigionitaliani, 18/4, 1948–1949, S. 244–248.
- JECKLIN, Constanz: Bericht über die Calvenfeier. 28., 29. Mai, 4. Juni 1899 in Chur, Chur 1900.
- JECKLIN, Constanz: Der Anteil Graubündens am Schwabenkrieg. Festschrift zur Calvenfeier, in: C. Jecklin / F. Jecklin (Hg.): Calvenfeier 1499–1799–1899. Festschrift, Davos 1899.
- JOB, Jakob: 25 Jahre Radio Zürich 1924–49, Erlenbach-Zürich 1949.
- JUD, Jakob: «Rumontsch» eine lombardische Mundart?, in: NZZ «Vom Lande der Rätoromanen», Sonderbeilage, 29. 3. 1931, S. 47–53.
- KUHN, Manfred: Vom Ausverkauf der Heimat, in: Die Zeit Nr. 13, 24. 3. 1961.
- LANSEL, Peider: Ouvras da Peider Lansel, Bd. 2, hg. von Rico Valär, Chur 2012.
- LANSEL, Peider: Musa rumantscha, Samedan 1950.
- LANSEL, Peider: A prò dal rumansch sco quarta lingua naziunala svizra, in: ASR 52, Chur 1938, S. 17–64.
- LANSEL, Peider: Glossen zur rätoromanischen Sprache und Kultur, in: NZZ «Vom Lande der Rätoromanen», Sonderbeilage, 29. 3. 1931, S. 6–17.
- LANSEL, Peider: Musa Ladina, Samedan 1918.
- LANSEL, Peider: Ni Italians, Ni Tudaischs! Romanschs vulains restar, in: Fögl d'Engiadina, Nr. 5–18, 2.–5. 1913, Samedan 1913.
- LANSEL-PIGUET, Edgar: Il Rumantsch a l' Exposiziun Naziunala, Turich 1939, in: ASR 54, Chur 1940, S. 229–244.
- «Las cumischiuns federelas merit la quarta lingua naziunela in Grischun», in: Fögl d'Engiadina, 13. 7. 1937.
- Lia Rumantscha: Rapport da lavur LR 1989, in: ASR 103, Chur 1990, S. 224–296.
- Lia Rumantscha: Rapport da lavur LR 1988, in: ASR 102, Chur 1989, S. 286–339.
- Lia Rumantscha: Rapport da lavur LR 1985, in: ASR 99, Chur 1986, S. 325–365.
- Lia Rumantscha: Rapport da lavur LR 1984, in: ASR 98, Chur 1985, S. 604–636.
- LORINGETT, Steafan: «Digl Rumantsch an Schons», in: Heimatbuch Schams. Cudasch da Schons, Chur 1993, S. 333–371.
- MAISSEN, Alfons: Historia, lungatg e cultura, Cuir 1998, S. 99–217 (Romanica Raetica 13).
- MAISSEN, Alfons: Brauchtum, Handwerk und Kultur, Chur 1998, S. 491–522 (Romanica Raetica 14).
- MANI, Benedict: Heimatbuch Schams. Cudasch da Schons, Chur 1993 (1958).
- NAY, Sep Modest: Il romontsch lungatg nazional, in: ASR 51, Chur 1937, S. 268–276.

- RAUCH, Men: Homens prominents ed originals dal temp passà in Engiadin'ota e Bravuogn, Scuol 1951.
- RAUCH, Men: Homens prominents ed originals d'Engiadina Bassa e Val Müstair dal temp passà, Scuol 1935.
- «Rumantsch grischun actual», in: Pagina rumantscha, TG, 48/4, 1989, S. 77.
- «Romanisch. Eine kurze Einführung in die Landessprache», in: Schweizer Radio-Zeitung, 15/3, Zofingen 1938.
- «Rätoromanisch. Sprache oder Dialekt?», www.swissinfo.ch, 19. 9. 2006.
- PLANTA, Robert v.: Aus der Sprachgeschichte Graubündens, in: NZZ «Vom Lande der Rätoromanen», Sonderbeilage, 29. 3. 1931, S. 37–46.
- PULT, Jon: Pleds e scrits. Reden und Schriften, hg. von Rico Valär, Cuirà 2011.
- PULT, Jon: Industrialisierung und Rätoromanentum, in: Jahrbuch Pro Helvetia, 1964–66, S. 169–174.
- PULT, Jon: 25 ons lingua naziunala, in: ASR 77, Chur 1964, S. 5–21.
- PULT, Jon: Lebendiges und gefährdetes Rätoromanentum, Samedan 1955.
- SOLÈR, Clau: Die Sprache verliert den Boden, in: ASR 123, Chur 2010, S. 167–181.
- TÖNJACHEN, Rudolf: La fundaziun, ils fundatuors e l'istorgia da la Società retorumantscha, in: ASR 51, Chur 1937, S. 1–19.
- TSCHUDI, Aegidius: Grundtliche und warhaffte beschreibung der uralten Alpischen Rhetie [...], Basel 1560 (1538).
- SCHMID, Heinrich: Richtlinien für die Gestaltung einer Schriftsprache Rumantsch Grischun, in: ASR 102, Chur 1988, S. 43–76.
- SERERHARD, Nicolin: Einfalte Delineation aller Gemeinden gemeiner dreier Pündten, hg. von C. von Moor in drei Heften, Chur 1871–72 (Bündnerische Geschichtsschreiber und Chronisten 8, Hefte 1–3).
- STAUB, Hans: «Il rumantsch lingua naziunala», in: Zürcher Illustrierte 14/7, 11. 2. 1938, S. 170–175.
- «Unsere vierte Landessprache», in: Mitteilungen der NHG 1, 1982.
- Verhandlungen der Helvetischen Gesellschaft in Schinznach, im Jahr 1766.
- «Viel Licht für den Kanton Graubünden», in: NZZ online, 4. 9. 2006.
- VIELI, Raymond: Verteidigungskampf einer Sprachgemeinschaft, in: NZZ «Vom Lande der Rätoromanen», Sonderbeilage, 29. 3. 1931, S. 54–60.
- VINCENZ, Pieder Antoni: Der Graue Bund. Festschrift zur Fünfhundertjährigen Erinnerungsfeier, in: Florin Camathias / Duri Sialm: La Ligia Grischa. Representaziun historica cun chor de cant e musica, Chur 1924.

2 Darstellungen

- BAUMANN, Max Peter: Die Älplerfeste zu Unspunnen und die Anfänge der Volksmusikforschung in der Schweiz, in: Anselm Gerhard / Annette Landau (Hg.): Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik, Zürich 2000, S. 155–186.
- BURCKHARDT-SEEBASS, Christine: «Gang, hol d'Gitarre». Das Folk-Festival auf der Lenzburg 1972–1980 und die schweizerische Folk-Bewegung. Eine Skizze, in: SAV 83/3–4, 1987, S. 154–168.

- CHERBULIEZ, Antoine-Elisée: Musik in der Schweiz, in: Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, Neuenburg 1934, S. 119–124.
- CHERBULIEZ, Antoine-Elisée: Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte, Frauenfeld/Leipzig, 1932.
- COMBE, Edouard: Festspiele, in: Paul Budry et al. (Hg.): Die Schweiz, die singt, 1932, S. 197–235.
- «Der Sound des Alpenraums. Die neue Volksmusik», in: DU. Zeitschrift der Kultur, 53/7, 1993.
- DIETSCHY, Pius: Schulkind und Musik im 19. Jh. Darstellung der sozialen und bildungspolitischen Aspekte am Beispiel der Region Zürich, Basel 1983.
- GERHARD, Anselm / LANDAU, Annette (Hg.): Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik, Zürich 2000.
- KRAMARZ, Volker: Pop-Musik, in: Ludger Kühnhardt / Tilman Mayer (Hg.): Die Gestaltung der Globalität. Schlüsselwörter der sozialen Ordnung Bd. 2, Bonn 2013, S. 43–60.
- Art. «Musik in der Schweiz», in: Hist.-Biogr. Lexikon der Schweiz, Supplement, Neuenburg 1934, Sp. 119–121.
- LICHTENHAHN, Ernst: Musikalische Aspekte des patriotischen Festspiels, in: Georg Kreis / Balz Engler (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven, Willisau 1988 (Schweizer Theaterjahrbuch 49), S. 223–230.
- OEHME-JÜNGLING, Karoline: Volksmusik in der Schweiz. Kulturelle Praxis und gesellschaftlicher Diskurs, Basel 2016.
- OEHME-JÜNGLING, Karoline: Zur Idee des Volkslieds, in: Die Sammlung Maisen. Ein Querschnitt durch das rätoromanische Volksliedgut, Chur/Glarus 2014, S. 13–26.
- RICHTER, Lukas: Das Volkslied im 17. Jahrhundert, in: Albrecht Classen / Lukas Richter (Hg.): Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit, Münster/NY/München 2010.
- RINGLI, Dieter / RÜHL, Johannes: Die neue Volksmusik. Siebzehn Porträts und eine Spurensuche in der Schweiz, Zürich 2015.
- SEILER, Christian: Verkaufte Volksmusik. Die heikle Gratwanderung der Schweizer Folklore, Zürich 1994.
- SACKMANN, Dominik: «Eine schweizerische Musikgeschichte?», in: Dominique Rosset (Hg.): Musikleben in der Schweiz, St. Gallen 1991, S. 9–26 (Pro Helvetia Kultur Information).
- STOCKMANN, Erich: «Zweites Dasein». Singebewegung, Volksmusikpflege, Revival, in: HbMuWi 12, Laaber 1992, S. 428–434.
- THOMANN, Robert: Der Eidgenössische Sängerverein 1842–1942, Zürich 1942.
- TIMM-HARTMANN, Cordula: Weil sie die Seelen fröhlich macht. Protestantische Musikkultur seit Martin Luther, Halle 2012 (Kataloge der Franckeschen Stiftungen 28).
- VIGNE, Benedetto: Amerika ist weit, weit weg – oder: Hemmige über alles, in: Die Erfindung der Schweiz 1848–1998. Bildentwürfe einer Nation, Katalog zur Sonderausstellung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich zum 150-jährigen Bestehen des Schweizerischen Bundesstaates und zum 100-Jahr-Jubiläum des Museums, Zürich 1998, S. 449–455.

- WICKE, Peter: Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga, München 2011.
 WICKE, Peter: «Populäre Musik» als theoretisches Konzept, in: PopScriptum 1, 1992, S. 6–42.

2.1 Darstellungen zu Musik und national-kultureller Identität

- ABDELAL, Rawi et al: Measuring Identity. A Guide for Social Scientists, Cambridge 2009.
- ADORNO, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt/M, 1962.
- ALTENBURG, Detlef / BAYREUTHER, Rainer (Hg.): Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar 2004, Kassel 2012.
- ALTERMATT, Urs / BOSSHART-PFLUGER, Catherine / TANNER, Albert (Hg.): Die Konstruktion einer Nation. Nation und Nationalisierung in der Schweiz, 18.–20. Jahrhundert, Zürich 1998.
- ANDERSON, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, 2., um ein Nachwort von Thomas Mergel erw. Aufl. der Neuaufl. 1996, Frankfurt/M 2005.
- ASSMANN, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen, 3., neu bearb. Auflage, Berlin 2011 (2006).
- BOISITS, Barbara (Hg.): Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/1849, Wien 2013.
- BOISITS, Barbara (Hg.): Musik und Identität. Beiträge zur Musikgeschichte Zentraleuropas, Wien 2009.
- BOHLMAN, Philip V.: The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History, Santa Barbara (CA) 2004.
- BOSSHART-PFLUGER, Catherine / JUNG, Joseph / METZGER, Franziska (Hg.): Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten, Festschrift für Urs Altermatt, Frauenfeld/Stuttgart/Wien 2002.
- BOSSONG, Georg / ERBE, Michael, FRANKENBERG, Peter et al. (Hg.): Westeuropäische Regionen und ihre Identität. Beiträge aus interdisziplinärer Sicht, Mannheim 1994.
- BRUSATTI, Otto: Nationalismus und Ideologie in der Musik, Tutzing 1978 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 13).
- BRUSNIAK, Friedhelm / KLENKE, Dietmar (Hg.): «Heil deutschem Wort und Sang!». Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte, Augsburg 1994.
- CALELLA, Michele / URBANEK, Nikolaus (Hg.): Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven, Stuttgart 2013.
- CELESTINI, Federico: Musik und kollektive Identitäten, in: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hg.): Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven, Stuttgart 2013, S. 318–337.
- CURTIS, Benjamin: Music makes the Nation. Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe, Amherst (NY) 2008.

- DE CAPITANI, François / GERMANN, Georg (Hg.): Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914, Freiburg i. Ü. 1987.
- DANN, Otto: Begriffe und Typen des Nationalen in der frühen Neuzeit, in: Bernhard GIESEN (Hg.): Nation und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit, Frankfurt/M 1991, S. 56–73.
- DANUSER, Hermann / MÜNKLER, Herfried: Deutsche Meister-böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik, Schliengen 2001.
- DÜDING, Dieter et al (Hg.): Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg, Reinbek b. Hamburg 1988.
- FRANCFORT, Didier: Le chant des Nations. Musiques et Cultures en Europe 1780–1914, Paris 2004.
- FRAUCHIGER, Urs: Wie tönt Identität. Die Schweiz und ihre Musik im ausgehenden 20. Jahrhundert, in: Anselm Gerhard / Anette Landau (Hg.): Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik, Zürich 2000, S. 17–28.
- FÖLLMI, Beat / GROSCHE, Nils / SCHNEIDER, Mathieu (Hg.): Music and the Construction of National Identities in 19th century, Baden-Baden 2010.
- FRITH, Simon: Musik und Identität, in: Jan Engelmann (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader, Frankfurt/M 1999, S. 145–169.
- GOLDSCHMID, Theodor: Schweizer Gesangbücher früherer Zeiten, Zürich 1917.
- GROSCHE, Nils: Über das Alter der Populären Musik und die Erfindung des «Volkslieds», in: MEINE, Sabine / Noeske, Nina (Hg.): Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute, Münster 2011, S. 59–76.
- GROSCHE, Nils: Das «Volksliederbuch für die Jugend». Volkslied und Moderne in der Weimarer Republik, in: Ders. / Max Matter (Hg.): Lied und populäre Kultur 48, Münster 2003, S. 207–239.
- GUTSCHE, Fanny / OEHME-JÜNGLING, Karoline (Hg.): «Die Schweiz» im Klang. Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien, Basel 2014.
- HEINE, Claudia: Bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen Städten des frühen 19. Jahrhunderts, Dissertation, Zürich 2009.
- HEMETEK, Ursula (Hg.): Echo der Vielfalt. Traditionelle Musik von Minderheiten / ethnischen Gruppen, Wien 1996.
- HOBBSAWM, Eric J. / RANGER, Terence (Hg.): The Invention of Tradition, Cambridge 2012 (1983).
- HOBBSAWM, Eric J.: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780, Frankfurt/M/NY 2005 (1991).
- HUBER, Annegret / SZABO-KNOTIK, Cornelia / GRASSL, Markus (Hg.): Identität – Alterität – Musik, Wien 2011 (Erträge der Lehre 4).
- IWERSEN, Ann-Kristin (Hg.): Musik und kulturelle Identität, Hamburg 2012.
- IM HOF, Ulrich: Mythos Schweiz. Identität – Nation – Geschichte 1291–1991, Zürich 1991.
- IM HOF, Ulrich: Die Entstehung einer politischen Öffentlichkeit in der Schweiz. Struktur und Tätigkeit der Helvetischen Gesellschaft, Frauenfeld, 1983.
- JANSEN, Christian / BORGGRÄFE, Henning: Nation-Nationalität-Nationalismus, Frankfurt/M 2008.

- KARTOMI, Margaret: New Directions in the Discourse on Cultural and National Identity, in: Detlef Altenburg / Rainer Bayreuther (Hg.): Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar 2004, Kassel 2012, S. 70–77.
- KAUFMAN SHELEMAY, Kay: Musical Communities. Rethinking the Collective in Music, in: Journal of the American Musicological Society, 64/2, 2011, S. 349–390.
- KOCH, Günter (Hg.): Sprachminderheit, Identität und Sprachbiographie, Regensburg 2013.
- KÖSTLIN, Konrad / BAUSINGER, Hermann: Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur, Neumünster 1980.
- KÜSGENS, Philipp: Horizonte nationaler Musik. Musizierergesellschaften in Süddeutschland und der Deutschschweiz 1847–1891, Frankfurt/M/Berlin/Bern et al. 2012 (Zivilisationen & Geschichte 17).
- LANGEWIESCHE, Dieter: Was heisst «Erfindung der Nation»? Nationalgeschichte als Artefakt – oder Geschichtsdeutung als Machtkampf, in: Historische Zeitschrift, 277/3, 2003, S. 593–617.
- LANGEWIESCHE, Dieter: Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa, München 2000.
- LOOS, Helmut / KEYM, Stefan (Hg.): Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa, Leipzig 2004.
- MARCHAL, Guy P. / MATTIOLI, Aram (Hg.): Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität, Zürich 1992.
- MARCHAL, Guy P.: Das «Schweizeralpenland». Eine imagologische Bastelei, in: Guy P. Marchal / Aram Mattioli (Hg.): Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität, Zürich 1992, S. 37–50.
- MARCHAL, Guy P.: Schweizer Gebrauchsgeschichte. Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität, 2. unver. Auflage, Basel 2007.
- MARCHART, Oliver: Cultural Studies, Konstanz 2008.
- MAUERHOFER, Alois: Zur Identität von Sing- und Musiziergruppen, in: Michael Weber / Thomas Hochradner (Hg.): Identität und Differenz, Wien 1988, S. 11–22 (Musicologica Austriaca 17).
- MECKING, Sabine: Gelebte Empathie und donnerndes Pathos. Gesang und Nation im 19. Jahrhundert, in: Sabine Mecking / Yvonne Wasserloos (Hg.): Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne, Göttingen 2012, S. 99–126.
- MECKING, Sabine / WASSERLOOS, Yvonne (Hg.): Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne, Göttingen 2012.
- NOA, Miriam: Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert, Dissertation, Münster/NY/Berlin 2013.
- OEHME-JÜNGLING, Karoline: Klang und (trans)nationale Identität. Eine Einleitung, in: Fanny Gutsche / Karoline Oehme-Jüngling (Hg.): «Die Schweiz» im Klang. Repräsentation, Konstruktion und Verhandlung (trans)nationaler Identität über akustische Medien, Basel 2014, S. 7–22.

- REINHARDT, Volker: Schweizer Mythen, Zürich 2014 (Schriftenreihe Vontobel-Stiftung, Nr. 20120).
- RÖSING, Helmut: Populäre Musik und kulturelle Identität, in: Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute, Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30, 2002, S. 11–34.
- SCHNEIDER, Mathieu: Facteurs allogènes et indigènes de la construction de l'identité musicale suisse, in: Beat Föllmi / Nils Grosch / Mathieu Schneider (Hg.): Music and the Construction of National Identities, Baden-Baden 2010, S. 169–193.
- SEDAK, Eva: Nationale Musik oder die Konstruktion des Nationalen als Musik am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Helmut Loos / Stefan Keym (Hg.): Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa, Leipzig 2004, S. 7–30.
- STOKES, Martin: Ethnicity, Identity and Music, Oxford/Providence 1994.
- TANNER, Albert: Willensnation versus Kulturnation. Nationalbewusstsein und Nationalismus in der Schweiz, in: Catherine Bosshart-Pfluger / Joseph Jung / Franziska Metzger (Hg.): Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten, Festschrift für Urs Altermatt, Frauenfeld/Stuttgart/Wien 2002, S. 179–203.
- THIM-MABREY, Christiane / JANICH, Nina (Hg): Sprachidentität. Identität durch Sprache, Tübingen 2003.
- VOGELS, Raimund / JÄGER, Ralf M.: Musikalische Identität zwischen Lokalität und Globalität. Einführung, in: Detlef Altenburg / Rainer Bayreuther (Hg.): Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar 2004, Kassel 2012, S. 135 f.
- WEHLER, Hans-Ulrich: Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen, München 2011.
- WEICHLIN, Siegfried: Nationalismus und Nationalstaat in Deutschland und Europa. Ein Forschungsüberblick, in: Neue Politische Literatur 51, 2006, S. 265–351.
- WEISHAUPT, Matthias: Bauern, Hirten und «frume edle puren». Bauern- und Bauernstaatsideologie in der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft und der nationalen Geschichtsschreibung der Schweiz, Basel u. Frankfurt/M, 1992.
- WHITE, Harry / MURPHY, Michael (Hg): Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945, Hardback 2001.
- WOLGAST, Eike: Feste als Ausdruck nationaler und demokratischer Opposition. Wartburgfest 1817 und Hambacher Fest 1832, in: Jahrgabe der Gesellschaft für burschenschaftliche Geschichtsforschung 1980/81/82 [erschienen 1988], S. 41–71.

2.2 Darstellungen zur Musik Romanischbündens

- AFFENTRANGER, Pater Urban: Klösterliche Musikkultur mit grosser Ausstrahlungskraft, in: TG, 58/1, 1998, S. 33–37.
- AFFENTRANGER, Pater Urban: Die Disentiser Klosterorgeln, hg. aus Anlass der Einweihung der Chororgel am 11. 11. 1979, Disentis/Mustér 1979.
- ALBIN, Iso: La collecziun da canzuns popularas dad Alfons Maissen, in: ASR 129, Chur 2016, S. 199–222.

- ALBIN, Iso: Tumasch Dolf, 1889-1963. Ina vita en il segn da la musica, in: Ders. / Linard Candreia / Adolf Collenberg / Cristian Collenberg (Hg.): Tumasch Dolf. Cumponist ed autur, Chur 2013, S. 46-71.
- ALBIN, Iso: Erläuterungen, in: La Grischa 1. Chanzuns popularas rumantschas, Chur 2013, S. 75-98.
- ALBIN, Iso: 1500 romanische Volkslieder, in: TG 70/2, 2011, S. 36-40.
- ALBIN, Iso: 2000 Lieder, ein kulturhistorischer Schatz. Die Volksliedsammlung von Alfons Maissen, in: BM2, 2008, S. 91-115.
- ALBIN, Iso / COLLENBERG, Cristian: Rätoromanische Volkslieder aus der mündlichen Tradition, Bern 2011 (Sprachen und Kulturen, Heft 3).
- ALBIN, Iso / CANDREIA, Linard / COLLENBERG, Adolf / COLLENBERG, Cristian (Hg.): Tumasch Dolf. Cumponist ed autur, Chur 2013.
- ARQUINT, Jachen C.: Zum hundertsten Geburtstag von Armon Cantieni, 1907-1962. Leben und Wirken eines Bündner Musikers aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: BJ 50, 2008, S. 139-147.
- BLANKE, Huldrych: Ein Förderer der Muttersprache. Tumasch Dolf und die sutselvischen Romanen am Hinterrhein, in: NZZ Online, 4. 8. 2003.
- BLANKE, Huldrych: Durich Chiampell, in: BeBü, Bd. 1, Chur 1970, S. 95-108.
- BLANKE, Huldrych: Die vierfache Bedeutung Durich Chiampells, in: Zwingliana 11/10, 1963, S. 646-662.
- BUNDI, Gian: Eine musikhistorische Beziehung zwischen den Niederlanden und dem Engadin, in: Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Deel 11, 3de, 1924, S. 142-146.
- BUNDI, Gian: Kirchengesang im Engadin, in: Schweizerische Musikzeitung, 48/21, 1908, S. 212.
- BUNDI, Gian: Der Kirchengesang in der Engadiner Gemeinde Zuoz. Ein kulturhistorisches Unikum, in: Schweizerische Musikzeitung 34-36, Separatabdruck, 1907.
- BURCKHARDT-SEEBASS, Christine: «... im Kreise der Lieben». Eine volkskundliche Untersuchung zur populären Liedkultur in der Schweiz, Basel/Frankfurt a. M. 1993 (NF 21).
- CAMARTIN, Simon: Laudatio per Gion Antoni Derungs, in: Schweizerische Chorzeitung 18/3, 1995, S. 34 f.
- CHERBULIEZ, Antoine-Elisée: Otto Barblan, in: BeBü, Bd. 2, Chur 1970, S. 305-319.
- CHERBULIEZ, Antoine-Elisée: Otto Barblan. 1860-1943, in: BJ 1, Chur 1945.
- CHERBULIEZ, Antoine-Elisée: Vom eidgenössischen Sängerfest in Chur 1862, in: BFH, Chur 1940, S. 39-49.
- CAMINADA, Christian: Das rätoromanische St.-Margaretha-Lied. Volkskundlich-historische Studie, in: SAV 36, 1937/38, S. 197-236.
- CHERBULIEZ, Antoine-Elisée: Quellen und Materialien zur Musikgeschichte in Graubünden, in: 67. Jahresbericht der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, Separatabdruck, Chur 1937.
- CHERBULIEZ, Antoine-Elisée: Das Volkslied in Graubünden, in: BHF, Separatabdruck, Chur 1937.
- CHERBULIEZ, Antoine-Elisée: Singbewegung und Schule, in: JBL 52, 1934, S. 1-47.

- CHERBULIEZ, Antoine-Elisée: Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Graubünden bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, in: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft 5, Separatabdruck, Aarau 1931.
- COLLENBERG, Cristian: Zur Sammlung rätoromanischer Volkslieder in Zeiten der kulturellen Selbstfindung, in: Die Sammlung Maissen. Ein Querschnitt durch das rätoromanische Volksliedgut, Chur/Glarus 2014, S. 27–40.
- COLLENBERG, Cristian: Engaschament per la cultura da l'atgna vallada – Tumasch Dolf sco rimnader e derasader da chanzuns tradiziunalas, in: Iso Albin / Linard Candreia / Adolf Collenberg / Cristian Collenberg (Hg.): Tumasch Dolf. Cumpo-
nist ed autur, Chur 2013, S. 20–45.
- COLLENBERG, Cristian: Wie Menschen zum Chor und Chöre zum Lied kommen, in: Kurt Wanner (Hg.): 150 Jahre Bündner Kantonalgesangverband 1852–2002, Davos 2002, S. 39–66.
- COLLENBERG, Cristian: Hollandès, Austriacs e Grischuns alla Chalavaina. In ciclus da chanzuns patrioticas fa staziun en tiara romontscha, in: ASR 108, Chur 1995, S. 231–239.
- COLLENBERG, Cristian: Davart las schinumadas chanzuns popularas, in: ASR 103, Chur 1990, S. 125–144.
- COLLENBERG, Cristian: Wandel im Volkslied. Langfristige Veränderungen in der Zusammensetzung eines Volksliedbestandes, dargestellt am rätoromanischen Volksliedkorpus, Freiburg i. Ü. 1986 (Germanistica Friburgensia 9).
- COLLENBERG, Ernst: Geleitwort, in: Kurt Wanner (Hg.): 150 Jahre Bündner Kantonalgesangverband 1852–2002, Davos 2002, S. 9–12.
- CONRAD, Giachen: Ser Mattli Conrad (Conradi), il giuven (1745–1832), in: ASR 45, Separatdruck, Chur 1931.
- DANCKERT, Werner: Das europäische Volkslied, Berlin 1939, S. 266–274.
- DE JONG, Peter: Robert Cantieni, der grosse Meister der kleinen Form, in: Churer Magazin 6, 2010, S. 9.
- DECURTINS, Alexi: Observaziuns d'in linguist davart veglias chanzuns popularas romontschas, in: ASR 62, Chur 1983, S. 75–93.
- DECURTINS, Alexi: Volkslied und Gesangkultur in Romanischbünden, in: Gerhard Rohlfs / Francisco J. Oroz Arizcuren (Hg.): Romania cantat. Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen, literarischen und musikwissenschaftlichen Interpretationen. Gerhard Rohlfs zum 85. Geburtstag gewidmet, Bd. 2, Tübingen 1980, S. 160–164.
- DOLF, Tumasch: in: Die Lieder der Consolaziun dell' olma devoziusa, Bd. 1, Basel 1945, S. LXX–LXXIII.
- FINZE-MICHAELSEN, Holger (Hg.): Gian Battista Frizzoni (1727–1800). Ein Engadiner Pfarrer und Liederdichter im Zeitalter des Pietismus, Chur 1999.
- GARTMANN, Thomas: Gion Antoni Derungs, in: Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer (Hg.): Komponisten der Gegenwart (KdG), Bd. 2, München 1992, 1. 6. 2015.
- GROSSMANN, Robert: Musica veglia in Engiadina, in: ASR 101, Chur 1988, S. 67–124.
- HASSLER, Luzius: Der BKGV während der letzten 20 Jahre, in: Kurt Wanner (Hg.): 150 Jahre Bündner Kantonalgesangverband 1852–2002, Davos 2002, S. 79–93.

- HASSLER, Luzius: Benedetg Dolf. Der Komponist, der den Besonderheiten des Alltags nachspürte, in: Das Schamsertal. Seine Geschichte, Sprache und Musik, Donat 1992, S. 13 f.
- HASSLER, Luzius: Tumasch Dolf – Kompositorische Einheit von Text und Melodie, in: Das Schamsertal – seine Geschichte, Sprache und Musik, Donat 1992, S. 11 f.
- HATZFELD, Helmut: Frizzoni und die thematische Entwicklung des rätoromanischen Kirchenliedes, in: Archivium Romanicum 17, 1933, S. 289–302.
- HAUSER, Heinz et al. (Hg.): Wichtig ist allein das klingende Resultat, Seengen 2015.
- HÖNEISEN, Maya: «Ein tiefgründiger Mensch mit einer unglaublichen Menschlichkeit». Gion Antoni Derungs – der rätoromanische Musikpionier, in: TG 74/2, 2015, S. 56–59.
- HUMM, Felix: Die Pflege des Gesanges und der Instrumentalmusik an der Bündner Kantonsschule (1805–1954), in: Janett Michel: Hundertfünfzig Jahre Bündner Kantonsschule 1804–1954, Chur 1954, S. 323–390.
- HUONDER, Erwin: Il rock rumauntsch her ed hoz, lavur da matura, Samedan 1997.
- IN DER GAND, Hanns, in: A. Maissen / W. Wehrli: Die Lieder der Consolaziun dell' olma devoziusa, Bd. 1, Basel 1945, S. LXIII–LXX.
- ISLER, Ernst: Carl Attenhofer, Zürich 1915 (103. Neujahrsblatt der AMG).
- JÄRMANN, Thomas: Ordnung im Kaleidoskop. Ein Bericht zur Neuordnung des Werkverzeichnisses von Gion Antoni Derungs, in: Die Tonkunst 4, 2015, S. 436–438.
- JECKLIN, Heinrich: Johann Caspar Bachofen 1685–1755 e Johannes Schmidlin 1722–1772 e lur muntada pil cant religius protestant, in: PMG 64, 1985, S. 57–65.
- JENNY, Markus: Der Engadiner Kirchengesang im 17. und 18. Jahrhundert – ein kulturhistorisches Unikum, in: BM 5, 1992, S. 375–388.
- JENNY, Markus: Bündner Kirchengesangbücher aus dem Reformations-Jahrhundert, in: BJ 6, 1964, S. 133–137.
- JENNY, Markus: Die Geschichte des deutschschweizerischen evangelischen Gesangbuches im 16. Jahrhundert, Basel 1962.
- JENNY, Rudolf: Über den Buchschmuck der Engadiner Musikhandschriften und die Gesangskultur im Oberengadin, in: Unsere Kunstdenkmäler 15, 1964, S. 209–216.
- LANSEL, Curdin: Gion Antoni Derungs 1935–2012, in: ChL 104, 2014, S. 123 f.
- LICHTENHAHN, Ernst: Kunst und Heimat. Zum 150. Geburtstag von Otto Barblan, in: BJ 52, 2010, S. 99–109.
- LICHTENTHAL, Manfred: La Canzun de Sontga Margriata. Das Epos im Spiegel interdisziplinärer Forschung, in: BM 7–8, 1984, S. 180–188.
- MAISSEN, Alfons / MEULI, Karl: Blüte und Verfall des Consolaziunsliedes, in: Die Lieder der Consolaziun dell' olma devoziusa, Bd. 1, Basel 1945, S. XXIX–L.
- MAISSEN, Alfons / MEULI, Karl: Caspar Decurtins und frühere Sammler, in: Die Lieder der Consolaziun dell' olma devoziusa, Bd. 1, Basel 1945, S. LI–LX.
- MARTI, Andreas: Die Rezeption des Genfer Psalters in der deutschsprachigen Schweiz und im rätoromanischen Gebiet, in: Eckhard Grunewald / Henning P. Jürgens / Jan R. Luth: Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden, 16.–18. Jahrhundert, Tübingen 2004, S. 359–369.
- MARTI, Andreas: Der Genfer Psalter in den deutschsprachigen Ländern im 16. und 17. Jahrhundert, in: Zwingliana 28, 2001, S. 45–72.

- MÜLLER, Iso: Die christlichen Elemente des rätoromanischen Margaretha-Liedes, in: SAV, 58/2–3, 1962, S. 125–137.
- MÜLLER, Iso: Zur Disentiser Musikgeschichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: BM 2/3, 1953, S. 73–91.
- MÜLLER, Iso: Das Valser Liederbüchlein von 1685, in: BM 3, 1952, S. 65–89.
- MÜLLER, Iso: Zur Musikgeschichte der Cadi ca. 1580–1750, in: BüM 7/8, 1951, S. 207–231.
- PERINI, Elisa: Otto Barblan. 1860–1943, Samedan 1960.
- RINGLI, Dieter: Zur alltäglichen Praxis des Singens, in: Die Sammlung Maissen. Ein Querschnitt durch das rätoromanische Volksliedgut, Chur/Glarus 2014, S. 41–46.
- SCHMID, Töna: Il movimaint pietist in Grischun e la chanzun religiosa rumantscha dal 18avel secul, in: ASR 55, Chur 1941, S. 235–286.
- SCHREICH-STUPPAN, Hans-Peter: 500 onns chant da baselgia evangelic en il Grischun, in: ASR 129, Chur 2016, S. 223–246.
- SCHREICH-STUPPAN, Hans-Peter: 500 Jahre evangelischer Kirchengesang in Graubünden, Proposition an der Synode der Evangelisch-Reformierten Landeskirche Graubünden in Soglio am 27. Juni 2015.
- SCHREICH-STUPPAN, Hans-Peter: Die rätoromanischen Gesangbücher. Ein Überblick, Sta. Maria 2002.
- SCHREICH-STUPPAN, Hans-Peter: Die Genfer Psalmen in Romanisch Bünden, in: P. E. Bernouilli, F. Furler (Hg.): Der Genfer Psalter – eine Entdeckungsreise, Zürich 2001, S. 125–134.
- SCHREICH-STUPPAN, Hans-Peter: Frizzoni und der Engadiner Kirchengesang, in: H. Finze-Michaelsen (Hg.): Frizzoni, Chur 1999, S. 149–233.
- SCHREICH-STUPPAN, Hans-Peter: L'istorgia dal chant rumantsch da baselgia, in: ChL, 1995–2005.
- SCHREICH-STUPPAN, Hans-Peter: Il «cudesch da Psalms» dal 1562 da Durich Chiampel, in: Conradin Bonorand: Die Engadiner Reformatoren Philipp Gallicius, Jachiam Tütschett Bifrun, Durich Chiampell, Chur 1987, S. 81–96.
- SPEESCHA, Arnold: En memoria dil cumponist Gion Antoni Derungs-Dicht (1935–2012), in: CaRo 155, 2014, S. 229–238.
- SPITTA, Friedrich: Das Konstanzer Gesangbuch in rätoromanischer Gestalt, in: Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 5, Göttingen 1898, S. 178–179.
- THOMAS, Stephan: «Man kann nicht im Nebenberuf Komponist sein». Der Musiker und Komponist Robert Grossmann, in: BJ 59, 2017, S. 103–109.
- THOMAS, Stephan: Ein Leben für die Chormusik. Der Komponist Gion Giusep Derungs, in: BJ 54, 2012, S. 79–86.
- THOMAS, Stephan: Inspiration auf Waldwegen und Parkbänken. Der Komponist Gion Antoni Derungs, in: BJ 53, 2011, S. 85–92.
- THOMAS, Stephan: Zwischen Chur und Paris. Armon Cantienis Komponieren im Spannungsfeld von Moderne und Tradition, in: BJ 50, 2008, S. 148–153.
- THOMAS, Stephan: Art. «Gion Antoni Derungs», in: Ludwig Finscher (Hg.): MGG, 5. Band, 2. völlig neu bearb. Auflage, Kassel/Stuttgart 2001, Sp. 848 f.
- THOMAS, Stephan: Zum 50. Todesjahr Otto Barblans, in: Musik und Gottesdienst 47, 1993, S. 226–230.
- SZADROWSKY, Manfred: Die Calvenmusik von Otto Barblan, Chur 1924.

- VITAL, Bettina: *La chanzun sco portadra d'identità*, Lizentiatsarbeit, Universität Zürich 2012.
- WANNER, Kurt: Von den Churer Domkantoren zum Komponisten Martin Derungs, in: *TG*, 48/6, Chur 1989, S. 40–43.
- WANNER, Kurt: Chronik, in: Ders. (Hg.): *150 Jahre Bündner Kantonalgesangverband 1852–2002*, Davos, 2002, S. 13–37.
- WIORA, Walter: Der geistliche Volksgesang der Rätoromanen. Bemerkungen zur neuen Gesamtausgabe, in: *Archiv für Literatur und Volksdichtung*, Sonderdruck aus dem 1. Band, Lahr 1949, S. 255–268.

2.3 Darstellungen zur Geschichte, Sprache und Kultur Romanischbüdens

- 1400 Jahre *Stabilitas in Progressu*. Benediktinerkloster Disentis, Disentis 2014.
- ARQUINT, Jachen Curdin / LUTZ, Florentin: Die rätoromanische Schweiz, in: Robert Schläpfer (Hg.): *Die viersprachige Schweiz*, Zürich/Köln 1982, S. 253–300.
- BAUMANN, Werner: Verbäuerlichung der Nation – Nationalisierung der Bauern, in: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998. Bildentwürfe einer Nation*, Katalog zur Sonderausstellung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich zum 150jährigen Bestehen des Schweizerischen Bundesstaates und zum 100-Jahr-Jubiläum des Museums, Zürich 1998, S. 356–362.
- BEZZOLA, Reto: *Litteratura dals Rumauntschs e Ladins*, Cuira 1979.
- BEZZOLA, Rudolf N.: Filip Gallicius Saluz. *Perche cha'ls Engiadinais e'ls Jauers d'airan dvantats evangelic-refuormats*, in: *ASR* 108, Separatdruck, Pontresina 2000.
- BILLIGMEIER, Robert: *Land und Volk der Rätoromanen*, Frauenfeld 1983.
- BONORAND, Conradin: *Die Engadiner Reformatoren Philipp Gallicius*, Jachiam Tütschett Bifrun, Durich Chiampell, Chur 1987.
- BERTHER, Ivo: «O Diaus pertgiri». Graubünden um 1800 – Jahre des Umbruchs, in: *TG extra*, Chur 2003.
- BUNDI, Martin: Die Aussenbeziehungen der Drei Bünde, in: *HbGR* 2, Chur 2005, S. 173–202.
- BUNDI, Martin: Vom Wandel des Calvengeschehens in der Chronistik und Historiographie, in: *Calven 1499–1999*, Vorträge der wissenschaftlichen Tagung im Rathaus Glurns im September 1999 anlässlich des 500-Jahr-Gedenkens der Calvenschlacht, Bozen 2001, S. 135–151.
- BUNDI, Martin: Stephan Gabriel, in: *BeBü*, Bd. 1, Chur 1970, S. 157–172.
- BUNDI, Simon: Graubünden und der Heimatschutz. Von der Erfindung der Heimat zur Erhaltung des Dorfes Guarda, Chur 2012 (*Quellen und Forschungen zur Bündner Geschichte* Bd. 26).
- CADUFF, Renzo: *Alfons Tuor. Poesias. Ovra lirica cumpleta*, Chur 2015.
- CAMARTIN, Iso: *Nichts als Worte? Ein Plädoyer für Kleinsprachen*, Zürich/München 1985.
- CAMARTIN, Iso: Die Schweiz. Ein mehrsprachiger Staat, in: Jachen C. Arquint / Iso Camartin / Walter Haas et al. (Hg.): *Die viersprachige Schweiz*, Zürich/Köln 1982, S. 303–351.

- CARNOT, P. Maurus: Im Lande der Rätoromanen, Disentis/Mustér 1934.
- CATHOMAS, Bernard: Dreissig Jahre Rumantsch Grischun. Ein alter Traum wird Wirklichkeit, in: P. Sture Ureland / John Stewart (Hg.): *Minority Languages in Europe and Beyond. Results and Prospects*, Berlin 2015, S. 149–167.
- CATHOMAS, Bernard: Der Weg zu einer gemeinsamen romanischen Schriftsprache. Entstehung, Ausbau und Verbreitung des Rumantsch Grischun, in: *BM 1*, Chur 2012, S. 28–62.
- CATRINA, Werner: *Die Rätoromanen zwischen Aufbruch und Resignation*, Zürich/Schwäbisch Hall 1983.
- CAVIGELLI, P: Mattli Conrad, Otto Carisch und Baseli Carigiet, in: *BeBü*, Bd. 1, Chur 1970, S. 325–336.
- COLLENBERG, Adolf: *Istorgia Grischuna*, Chur 2003.
- CORAY, Renata: Rumantsch Grischun. Sprach- und Machtpolitik in Graubünden in: *ASR 123*, Chur 2010, S. 147–181.
- CORAY, Renata: Rätoromanische Sprachbiographien. Sprache, Identität und Ideologie in Romanischbünden, Schlussbericht, NFP 56 «Sprachenvielfalt und Sprachkompetenz in der Schweiz», 2009.
- CORAY, Renata: «Stai si, defenda, tiu code funczional!» Rumantsch Grischun im öffentlichen Diskurs, in: *BM 1*, 2009, S. 3–24.
- CORAY, Renata: Von der Mumma Romontscha zum Retortenbaby Rumantsch Grischun. Rätoromanische Sprachmythen, Chur 2008.
- CORAY, Renata / STREBEL, Barbara: *Sprachwelten. Lebensgeschichten aus Graubünden*, Baden 2011.
- CORAY, Renata / ACKLIN MUJI, Dunya: Die Schweizer Sprachenvielfalt im öffentlichen Diskurs. Eine soziohistorische Analyse, in: *sozialer sinn*, 2/2002, S. 195–222.
- DECURTINS, Alexi: Gedanken zum Thema «Das Engadin und seine (literarische) Schrifttradition», in: *BM 1*, 2004, S. 51–61.
- DECURTINS, Alexi: Rätoromanisch. Aufsätze zur Sprach-, Kulturgeschichte und zur Kulturpolitik, Chur 1993 (*Romanica Raetica 8*).
- DECURTINS, Alexi: Viarva romontscha. Contribuziuns davart il lungatg, sia historia e sia tgira, Cuir 1993 (*Romanica Raetica 9*).
- DECURTINS, Alexi: *Das Rätoromanische und die Sprachforschung. Eine Übersicht*, 1964 (*Vox romanica 23*).
- DEPLAZES, Gion: *Die Rätoromanen. Ihre Identität in der Literatur*, 1991.
- DERUNGS-BRÜCKER, Heidi: *Bewegungen in der Rätoromania*, in: *BM 1*, 1988, S. 5–32.
- DERUNGS-BRÜCKER, Heidi: *Renaschientscha retorumontscha 1919–1938*, in: *ASR 100*, Chur 1987, S. 247–269.
- ETTER, Barblan: *Promova LQ l'identitad interrumentscha? In' analisa da la gasetta dal di rumantscha areguard l'avischinaziun e la chapientscha tranter las regiuns, lavur da licenziat*, Universitad da Friburg, 2005.
- EWERT, Wilhelm Th.: *Zur Unterengadiner Bibelübersetzung des J. A. Vulpus und des J. Dorta von 1679/1743*, in: *Rätoromanisches Colloquium Mainz*, Innsbruck 1976, S. 59–72.
- FÄRBER, Silvio: *Politische Kräfte und Ereignisse im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *HbGR 2*, Chur 2005, S. 113–140.

- FRITZSCHE, Robert / ROMER, Sandra: Graubünden seit 1945, in: HbGR 3, Chur 2005, S. 330–391.
- GRIMM, Paul Eugen: Festschrift zur 200-Jahr-Feier der ältesten Engadiner Privatschule, Ftan 1993.
- GUIDON, Jacques: Armon Planta (1917–1986), in: ASR 123, Chur 2010, S. 255–267.
- HARTMANN, Benedict: Beiträge zur Biographie Martin Plantas, in: Büm 7/8, 1951, S. 193–207.
- HARTMANN, Benedict: Martin Planta, in: BM 10, 1953, S. 303–311.
- HARTMANN, Benedict: Das Lehrerkollegium der Schulanstalten Haldenstein und Marschlin 1761–1777, in: BM 5, 1955, S. 153–177.
- HEAD, Randolph C.: Katholiken und Protestanten in Graubünden. Konfessionelle Disziplin und Identität ohne frühneuzeitlichen Staat, in: BM 3, 2014, S. 241–274.
- JÄGER, Georg: Graubündens Integration in die Schweiz, in: HbGR 3, Chur 2005, S. 311–329.
- JÄGER, Georg: Wie aus Bündnern Schweizer wurden. Graubündens Beziehungen zur Schweiz seit dem 19. Jh., in: Blätter aus der Walliser Geschichte, 31. Band, Visp 1999, S. 65–75.
- JÄGER, Georg: Die Verschweizerung des Bündner in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Itinera 13, 1992, S. 41–53.
- JÄGER, Georg: Bündnerisches Regionalbewusstsein und nationale Identität, NPF 21, Basel 1991.
- KLINKERT, Roman / BÜSSER, Bettina: Caspar Decurtins (1855–1916), in: Rudolf Schenda et al (Hg.): Sagenzähler und Sagensammler der Schweiz, Bern/Stuttgart 1988, S. 419–439.
- LECHMANN, Gion: Rätoromanische Sprachbewegung. Die Geschichte der Lia Rumantscha von 1919 bis 1996, Frauenfeld/Stuttgart/Wien 2005.
- LIVER, Ricarda: Rätoromanisch. Eine Einführung in das Bündnerromanische, 2. überarb. und erw. Aufl., Tübingen 2010.
- MARTI-MÜLLER, Chantal: Bündner Volksschule im Wandel, Chur 2007 (Quellen und Forschungen zur Bündner Geschichte 17).
- MATHIEU, Jon: Die Organisation der Vielfalt: Sprachwandel und Kulturbewegungen in Graubünden seit dem Ancien Régime, in: BM 3, 1988, S. 153–170.
- MATHIEU, Jon: Bauern und Bären. Eine Geschichte des Unterengadins von 1650 bis 1800, Chur 1987.
- METZ, Peter: Graubünden im schweizerischen Bundesstaat, in: BJ 1964, S. 16–28.
- MICHAEL, Jacob: Daniel Willi und Gian Battista Frizzoni, in: BeBü, Bd. 1, Chur 1970, S. 241–251.
- PFISTER, Ulrich: Konfessionskirchen, Glaubenspraxis und Konflikt in Graubünden, 16.–18. Jahrhundert, Würzburg 2012.
- PFISTER, Ulrich: Konfessionskirchen und Glaubenspraxis, in: HbGR 2, Chur 2005, S. 203–236.
- PIETH, Friedrich: Bündner Geschichte, Chur 1982 (1945).
- PIETH, Friedrich: Überblick über die Geschichte der Buchdruckerkunst in Graubünden, in: Büm 1, 1940, S. 1–26.
- RIATSCH, Clà: Pathos und Parodie. Inversionslagen in der Bündnerromanischen Literatur, Aache 2015, S. 21–40.

- RIATSCH, Clà: Mehrsprachigkeit und Sprachmischung in der neueren bündnerromanischen Literatur, Chur 1998.
- RIATSCH, Clà / WALTHER, Lucia: Literatur und Kleinsprache. Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860, Bd. 1–2, 1993 (Romanica Raetica 11).
- RÖTHLISBERGER, Peter: Benedikt Fontana lebt! Konstruktion und Rezeption mittelalterlicher Leitbilder und nationaler Ideologie an der Calvenfeier in Chur 1899, Lizentiatsarbeit, Zürich 1994.
- SALUZ, Daniel: Zwischen Kultur- und Staatsnation. Zur nationalen Identität der Bündnerromanen von 1885–1938, Lizentiatsarbeit, Universität Zürich 2000.
- SCHMID, Martin: Calvenbuch, Chur 1931.
- SCHMID, Töna: Schulmänner des 19. Jahrhunderts, in: BeBü, Bd. 2, Chur 1970, S. 52–71.
- SEIDEL, J. Jürgen: Die Anfänge des Pietismus in Graubünden, Zürich 2001.
- STREHLER, Hermann / BORNATICO, Remo: Die Buchdruckerkunst in den Drei Bünden, Chur 1971.
- STUPAN, Victor: Drei Unterengadiner Pfarrherren des 17. Jahrhunderts, in: BeBü, Bd. 1, Chur 1970, S. 147–156.
- VALÄR, Rico Franc: Wie die Anerkennung des Rätoromanischen die Schweiz einte. Einige Hintergründe zur Volksabstimmung vom 20. Februar 1938, in: Gerhard Wanner / Georg Jäger (Hg.): Geschichte und Gegenwart des Rätoromanischen in Graubünden und im Rheintal, Chur 2012, S. 101–116 (Schriftenreihe des Arbeitskreises für interregionale Geschichte des mittleren Alpenraumes, Bd. 2) und www.peiderlansel.ch/files/documents_pdf/Valaer_GL.pdf.
- VALÄR, Rico: Peider Lansel (1863–1943) und die rätoromanische Heimatbewegung (1863–1938), Dissertation, Universität Zürich 2011.
- VALÄR, Rico: «Segnungen der höheren deutschen Kultur» oder «Liebkosungen der sanften italienischen Mutter»? «Ni Talians, ni Tudais-chs!». Peider Lansels Kampf für die Unabhängigkeit des Rätoromanischen, in: BM 5, 2008, S. 395–416.
- VASELLA, O.: Bauernkrieg und Reformation in Graubünden, in: Zeitschrift für schweizerische Geschichte, 20/1, 1940, S. 1–65.
- VENZIN, Gieri: Das Rätoromanische nach der Anerkennung als vierte Landessprache, in: BM 2, 1988, S. 89–101.
- WILD, Patrick A.: Die Buchdruckerkunst im Engadin. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte in Romanisch-Bünden, Eigenverlag 2012.

Abbildungsverzeichnis

1. Durich Chiampel: «Un cudesch da Psalms», 1562, Titelblatt (© Universitätsbibliothek Basel, FNP IX 61, DOI 10.3931/e-rara-5402)
2. Gian Battista Frizzoni: «Canzuns spirituaelas», 1765, Titelblatt (© Kantonsbibliothek Graubünden, KBG, Aa 128, DOI 10.3931/e-rara-28516)
3. Alfons Maissen, Werner Wehrli (Hg.): «Canzuns della Consolaziun. Geistliche Volkslieder aus romanisch Bünden», Basel 1942, Umschlagbild (G. Krebs, Basel)
4. «Dorma, dorma, o Bambin» (Duri Sialm, Carli Fry: La Consolaziun dell' olma devoziusa, Trun 1941, S. 53)
5. Dorfansicht Zuoz (Zürich, Edition Photoglob Co. [zwischen 1895 und 1904], © Zentralbibliothek Zürich, Ansichtskarten GR, Zuoz, 1, DOI 10.3931/e-rara-44541)
6. Porträt Caspar Decurtins (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, FR XXIII / 111, Decurtins, Casper, 1855–1916)
7. «Das eidgenössische Sängerefest in Chur», 16. August 1862, Xylografie, Fotograf: J. A. d'Aujourd'hui (© Fundaziun Capauliana, Chur)
8. Chor viril Ligia Grischa, Lausanne 1928 (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, 2018-26 D 7.011)
9. Mitgliedertafel Coro viril Engiadina (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, FN IV 40x50 P 0005, Coro viril Engiadina)
10. Theodor Gaugler: «Adieu a l'Engiadina» (Engiadina, Collecziun da canzuns ladinas per coro viril, hg. durch den Coro viril Engiadina, Leipzig 1908, S. 4 f.)
11. Ignaz Heim: «A Trun sut igl Ischi» (Guardia Grischuna. Cudisch de cant per chor viril, hg. von der Lia Rumantscha, Chur 1948, S. 25 f.)
12. Porträt Otto Barblan (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, FR-A Sp III/11y/018, Barblan Otto)
13. Theaterszene aus der Calvenfeier, Chur 1899 (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, FN IV 24x30 P 0067a, Chur, Calvenfeier 1899, Szenerie aus dem Theater «Der Schwur zu Vazerol»)
14. Georg Schmid von Grüneck «A Tgalavaina» (Guardia Grischuna. Cudisch de cant per chor viril, hg. von der Lia Rumantscha, Chur 1948, S. 33 f.)
15. Duri Sialm: «La Ligia Grischa» (Guardia Grischuna. Cudisch de cant per chor viril, hg. von der Lia Rumantscha, Chur 1948, S. 5 ff.)
16. Hans Erni: «Il pur suveran» (Surselva. Collecziun da canzuns per chors virils, VIII. part, hg. von der Renania, Jubiläumsausgabe, Chur 1952, S. 85 ff.)
17. Porträt Tumasch Dolf (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, D V/64l)
18. «L'incendi da Tschlin 1856», notiert von Tumasch Dolf, 1942 (Sammlung Maissen, MNB1242 © Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde)
19. Porträt Robert Cantieni (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, 2018-26 D 7.23)
20. Sängerefest in Zernez, 1920, Gesamtchor, Leitung Robert Cantieni (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, 2018-26 D 7.009)

21. Sängerfest in Ftan, 1935, Gesamtchor, Leitung Armon Cantieni (© Erben Armon Cantieni)
22. Porträt Hans Erni (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, FR I/kl/1295, Erni, Hans, 1867–1961, Schriftsteller, Komponist, Politiker)
23. Hans Erni: «Nossa viarva» (Guardia Grischuna. Cudisch de cant per chor viril, hg. von der Lia Rumantscha, Chur 1948, S. 22 f.)
24. Hans Erni: «Cantei Romontschs» (Surselva. Collecziun da canzuns per chors virils, VIII. part, hg. von der Renania, Jubiläumsausgabe, Chur 1952, S. 106 f.)
25. Robert Cantieni: «Lingua materna» (Suldanelas. Collecziun da chanzuns rumantschas, hg. von Robert Cantieni, Chur 1919, S. 1 ff.)
26. Coro privat (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, 2018-26 D 7.03)
27. Tumasch Dolf: «Egl jester» (Tumasch Dolf: Canzuns per chor mischedau, hg. von der Lia Rumantscha/Renania, Zürich 31987, S. 24 f.)
28. Porträt Gion Antoni Derungs (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, FR XXIII/112c, Derungs, Gion Antoni [* 1935], Komponist, Porträt)
29. Aita Biert und Men Steiner (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, FR XXIII/036, Steiner, Men und Biert, Aita, Gesang/Gitarre)
30. Tumasch Dolf: «Ai buna sera beala» (in: Stiva da filar. Canzuns popularas rumantschas, hg. von der Lia Rumantscha, Chur 31954, S. 7)
31. Gion Antoni Derungs: «Sontga Margriata» (op. 78), Programmheft zur Uraufführung, 1981, Titelblatt (Produktion Opéra-Studio de Genève)
32. Armon Cantieni an der Orgel (© Erben Armon Cantieni)
33. Armon Cantieni: «L'En» (Armon Cantieni: Sper l'En. Chanzuns per cor masdà, hg. von der Lia Rumantscha, Chur 31977, S. 6 f.)
34. Gion Antoni Derungs: «Sut steilas» (Gion Antoni Derungs: Chorwerke a cappella, Bd. 2, hg. von der Fundaziun G. A. Derungs, St. Gallen 2016, S. 254 f.)
35. Gion Balzer Casanova: «La sera sper il lag» (Eigenverlag, Laax 1997, Kantonsbibliothek Graubünden, KGB Ag 905:972)
36. Porträt Duri Sialm am Flügel (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, FR-A Sp III/111 D-16, Sialm, Duri [Ulrich] [1891–1961], am Flügel spielend)
37. Gion Antoni Derungs: «Il cerchel magic» (op. 101), Szene aus der Uraufführung, Chur 1986 (© Produktion Cerchel magic)
38. Kostüme für Gion Antoni Derungs: «Il cerchel magic» (op. 101), Uraufführung, Chur 1986, gezeichnet von Alex Müller (Szenografie) (© Produktion Cerchel magic)
39. Festprogramm der «Bündner Tage an der Schweizerischen Landesausstellung. 24. und 25. Juni 1939», Zürich 1939, Titelblatt (Kantonsbibliothek Graubünden, KGB Br 149:18)
40. Porträt Paulin Nuotclà (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, FR XXIII/024, Nuotclà, Paulin, Gesang und Gitarre)
41. Porträt Linard Bardill (© Staatsarchiv Graubünden, Chur, StAGR, FR XXIII/001, Bardill, Linard, Sänger)
42. Alexi e Marcus (© Flurin Isenring)
43. Porträt Corin Curschellas (© Francesca Pfeffer)
44. Auftritt Furbaz, 1990 (© Furbaz)
45. Bandfoto Hades (© Hades)

46. Finale «La chanzun rumantscha», Lugano 2009 (© Radiotelevisiun Svizra Rumantscha)
47. Bandfoto La Grischa (© Slava Hlavacek)
48. Chorfoto Cantaurora/Peter Appenzeller (© Matthias Matile)
49. Chorfoto kontra.cant/Flavio Bundi (© Flavio Bundi)
50. Porträt Pascal Gamboni (© Ursina Giger)
51. Mario Pacchioli (© Guillaume Samama)
52. Porträt Bibi Vaplan (© Morena Buser)
53. Bandporträt Liricas Analas, 2012 (© Sandro Bähler)
54. Porträt Astrid Alexandre (© Flurin Bergamin)
55. Porträt Ursina Giger (© Angelika Annen)
56. ChantAuTour 2014 (© Radiotelevisiun Svizra Rumantscha)
57. Burg Riom, Aufführung der Oper «Benjamin» (G. A. Derungs), 2006 (Origen Festival Cultural, © Giovanni Netzer)

Personenregister

- Abt, Franz 101, 142, 155, 161f., 231, 236
 Aeschbacher, Thomas 414
 Aeschbacher, Walther 148, 153f., 168, 185,
 193, 239
 Aggeler, Rose 422
 Albin, Iso 36, 222, 416
 Albrecht, Christian 36
 Alexandre, Astrid 404, 414, 417f., 443,
 444, 460-463, 472, 475-477
 Alig, Balzar/Balzer (Balthasar) 57, 88
 Alony, Efrat 459
 Altenburg, Detlef 27f., 245
 Alwens, Eduard Franz Edmund 171
 Amann, Jürg 23
 Anderson, Benedict 15, 24, 30, 33
 Andreae, Hans 297
 Andreae, Volkmar 158
 Angerer, Gottfried 157, 161f., 232, 234,
 245, 498
 Appenzeller, Peter 154, 367, 420-427, 505
 Arb, Niklaus von 430
 Arezzo, Guido von 421f.
 Arpagaus, Balthasar Fidel 131
 Arquint, Romedi 272, 278
 Attenhofer, Carl 151f., 158, 161f., 197,
 234, 245, 498f.
 Ascoli, Graziadio Isaia 204
 Assmann, Aleida 23
 Bach, Johann Sebastian 171, 187, 232, 326
 Bachofen, Johann Caspar 74f., 80-82, 85,
 100, 102, 125, 218, 317
 Badrutt, Martina 212
 Baird, Tadeusz 298
 Baldiron, Alois 62f., 79
 Bansi, Heinrich (Andri) 99, 125f.
 Barbisch, Georg 57
 Barblan, Florian 121, 130, 170
 Barblan, Guadench 120, 228, 235, 247-
 250, 469
 Barblan, Otto 22, 35, 37, 80, 130, 143-145,
 148, 157, 159, 161, 168-179, 187,
 193f., 196f., 227, 229, 232, 234, 236,
 246, 286, 340f., 409, 495f.
 Bardill, Linard 134, 268, 274, 282f., 358-
 362, 386, 389f., 398, 407, 476, 501
 Bartók, Béla 298
 Beethoven, Ludwig van 187, 253, 346
 Bergamo, Ignazio da 48
 Berther, Martina 451, 474
 Bertogg, Alice 408
 Besio, Luca 405
 Bezzola, Clo Duri 280, 465
 Bezzola, Andrea 144, 156f., 159, 163f.
 Bezzola, Eduard 295, 355
 Bezzola, Reto Rudolf/Raduolf 64, 119,
 148, 267, 314f., 321, 327, 338, 342
 Biert, Aita 288f.
 Biert, Cla 288, 352, 354, 356, 373
 Biert, Linard 236f.
 Bifrun, Jachiam 43f., 47, 54-56, 66, 68, 71,
 492
 Binet, Jean 168, 236
 Biondini, Livio 468, 470
 Bisaz, Mengia Wielanda 58
 Blanke, Huldrych 60
 Blarer, Ambrosius 66, 68, 77
 Blarer, Thomas 66
 Bodmer, Johann Jakob 122
 Bohlman, Philip 30
 Böhmer, Eduard 118, 132, 136
 Borromeo, Carlo 48
 Boulanger, Nadia 306
 Brahms, Johannes 232, 306
 Brentano, Clemens 137
 Bridel, Philippe-Sirice 122
 Broechin, Ernst 168, 319, 379, 380
 Brugger, Curdin 405, 435
 Brugger, Severin 436
 Brun, Albin 413f., 415
 Brun, Fritz 159
 Brunetti, Laurent 444
 Brunner, Adolf 422

- Brunner, Rudolf 219f.
 Bühler, Christian 187
 Bühler, Gion Antoni 116-118, 121, 130f.,
 144, 147f., 161, 171, 179f., 231, 235,
 276, 279, 344, 496, 509
 Bühler, Michael 174
 Bullinger, Heinrich 47f., 59
 Bundi, Flavio 427-432, 505
 Bundi, Gian 35, 96, 98-101
 Bundi, Martin 62
 Buol, Conrad 287
 Burkhard, Willy 298, 422
 Burckhardt-Seebass, Christine 324
 Busto, Javier 429
 Cadieli, Gion 194, 322, 370, 409
 Cadotsch, Peder 319, 321
 Cadruvi, Gieri 284-287, 302, 346, 398
 Caduff, Armin 290, 350
 Caduff, Flurin 455
 Caflich, Artur 228f., 306
 Caflich, Rolf 402-405, 465, 478f.
 Calvenzano, Gion Antoni 48, 55
 Camartin, Iso 280, 372
 Camartin, Simon 303, 333
 Camathias, Carin 444
 Camathias, Flurin 90f., 188-191, 196, 227,
 238, 240-242, 319-321, 324, 410, 506
 Camathias, Umberto 323
 Camenisch, Arno 414, 440
 Caminada, Christian 92, 301
 Caminada, Simona 402, 405, 476
 Campell, Peider 228, 340
 Candinas, Adrian 436, 454
 Candinas, Luis 239, 243f.
 Candinas, Theo 280
 Cantieni, Armon 37, 146, 148, 192, 223,
 228, 233, 235f., 305-310, 325, 342,
 344, 482, 502.
 Cantieni, Robert 22, 37, 101, 146-148,
 152f., 158, 179, 185, 197, 211, 223,
 225, 227-229, 231-235, 238, 245-252,
 318, 338-342, 344, 352, 408, 482, 496,
 498f., 501f., 509
 Canova-Jörg, Maria Elisabeth 93
 Capol, Hercules de 50
 Caratsch, Reto 208
 Carigiet, Baseli 115, 127, 131
 Carigiet, Gino 404
 Carisch, Otto 115, 127, 277
 Casanova, Arturo (Arthur) 374, 377, 408
 Casanova, Gion Balzer 318-322, 409f., 482
 Castelberg, Christian von 49, 103
 Castelberg, Josef 151f.
 Castelberg, Tumasch 151
 Casutt, Gieri 93, 218
 Cathomas, Bernard 261f., 267, 270-272,
 278-280, 322, 350
 Cathomen, Ignaz 433
 Cathomen, Thomas 386, 403, 476-480
 Caveng, Theodor 150, 152
 Caviezel, Flurin 281, 288, 376
 Chassot, Isabel 480
 Cherbuliez, Antoine-Elisée 35, 73f., 78,
 107, 143, 152, 162, 171, 178, 193, 198,
 210, 223, 252, 337, 341, 508
 Chiampel, Durich 43, 46f., 52, 54, 58-60,
 65-69, 75-77, 78, 114, 132, 134, 194,
 492f., 509
 Chiampel, Chasper 59, 65, 68, 77
 Christ, Emil 187, 253
 Christ, Ludwig 125
 Clalüna, Alfons 422f.
 Clalüna, Simon 232
 Clavuot, Gino alias SNOOK 403, 451,
 459, 466-471, 504
 Cloetta, Gian Gianett 159, 217f., 228, 284
 Collenberg, Adolf 49, 120
 Collenberg, Cristian 36, 38, 137, 185
 Combe, Edouard 170, 176
 Comander, Johannes 43, 46-48, 55, 68
 Condrau, Giusep 208f.
 Conrad, Giachen 206, 214, 254
 Conrad, Mattli (Matthias) jun. 81, 115,
 121, 123-128, 215
 Coray, Luis 352, 386, 389, 398, 405-407,
 439
 Coray, Rees 438-440, 447, 465
 Coray, Renata 19, 21, 35, 118, 277f., 281,
 394f.
 Cortot, Alfred 305
 Cotti, Flavio 280
 Curtins, Carli de 56, 86, 88f., 104, 106

- Curschellas, Corin 283, 322, 366, 369-373,
 386, 398, 404f., 408, 411-420, 460,
 472, 476, 501, 505
 D'Amico, Frank (Franco) 391
 D'Ancona, Alessandro 132
 Dach, Jean-Pierre von 402-404, 451
 Dall'Ongaro, Francesco 132
 Dangel, Lorenz 487f.
 Darms, Gion Martin 86, 143, 149f., 197
 De la Motte-Haber, Helga 29
 De Weck, Roger 480
 Del Vecchio, Giorgio 205f.
 Debussy, Claude 187, 298, 422
 Decurtins, Alexi 36, 53, 212, 261, 278f.
 Decurtins, Caspar 90, 114, 117f., 135-139,
 169, 205, 214f., 254, 300, 496, 498
 Decurtins, Giusep Giuanin 36, 287, 321,
 375f., 396f., 399, 401, 434, 481
 Decurtins, Guido 366f.
 Deflorin, Elmar 283, 382, 385, 405
 Deflorin, Marius 405, 468
 Defuns, Gion 375
 Defuns, Mattiu 81, 404
 Defuns, Ursin 375f.
 Demund, Theo 404
 Denéréaz, Alexandre 236
 Dermont, Lisa 404, 406
 Deplazes, Gion 20, 35, 79, 95, 139, 267,
 300, 303, 311-313, 321
 Deplazes, Lothar 329f.
 Deragisch, Renzi 436
 Derungs, Gion Antoni 21f., 37, 95, 108,
 269, 282-287, 296-304, 310-315, 324,
 326, 329-333, 336, 346f., 349-351,
 368, 398f., 401, 409, 421, 481-484,
 486f., 493, 502f., 506
 Derungs, Gion Giusep 37, 154, 286, 304,
 322-325, 349, 351, 398f., 409, 433,
 482, 502
 Derungs-Brücker, Heidi 211, 269
 Dettwiler, Simon 414
 Deutsch, Karl Wolfgang 30
 Dietrich, J.H. 93
 Distler, Hugo 422
 Dolf, Benedetg (Benedikt) 227, 237, 296,
 304, 306f., 315-318, 351, 397, 481f.,
 502
 Dolf, Tumasch 87, 93, 139, 146-148, 153,
 192, 214-216, 218f., 221-223, 226-
 228, 236, 238, 252-260, 284, 286, 290-
 296, 315-319, 349, 406, 408f., 413,
 414, 417, 429, 498, 502f., 507
 Doret, Gustave 187
 Dorta, Jachen jun. 56
 Draeger, Patricia 413-415
 Durgiai, Erwin 344
 Durgiai, Gion Martin 128
 Dylan, Bob 356, 365
 Egli, Johann Heinrich 100, 123, 125
 Erni, Hans 22, 36, 117, 120, 131, 143,
 145-148, 153f., 168, 180f., 185, 192,
 195-202, 223, 228-231, 236-244, 255,
 325, 339, 344, 349, 399, 408, 429, 496,
 499f., 502, 509
 Etter, Barbla 35, 395
 Etter, Philipp 208, 338
 Faisst, Immanuel 171
 Faller, Charles 291
 Famos, Luisa 466
 Färber, Silvio 61
 Finze-Michaelsen, Holger 52
 Flepp, Roman 452, 454-457
 Flückiger, Markus 418
 Flugi, Johann von 48
 Flugi von Aspermont, Alfons (de) 54, 63,
 132-135, 138, 214, 228, 498
 Flugi von Aspermont, Conradin (a) 119,
 238
 Fontana, Benedetg (Benedikt) 60, 113,
 181, 185, 193f., 495, 497
 Fontana, Gian 152, 169, 227, 252f., 259,
 267, 286, 291, 294-296, 317, 333-335,
 338, 372
 Fontana-Perini, Hans 102, 339
 Francke, August Hermann 50
 Frizzoni, Gian Battista 51, 57, 71, 74, 80-
 86, 100, 102, 218, 317, 493
 Früh, Johann Jakob 140, 160
 Fry, Carli (Karl) 87, 90-92, 188, 218, 372
 Fry, Gioni 384-386, 404

- Fuchs, Johannes 259
 Fuchs, Josef 170
 Gabriel, Andy 41
 Gabriel, Luci 63f., 74
 Gabriel, Steffan 55, 61, 63, 73f.
 Gadina, Jachen (Giacomo) Nuot 57, 61, 84
 Gaffuri, Reto Claudio 451
 Gallicius, Philipp 43f., 46f., 52, 55, 58, 65, 68, 77
 Gallus-Scheel, Joseph 319
 Gamboni, Pascal 404f., 408, 435-440, 476-479, 505
 Gangale, Giuseppe 277
 Ganzoni, Robert 210
 Gartmann, Martin 220
 Gartmann, Thomas 37
 Gartner, Theodor 204
 Gaugler, Theodor 145, 163-165, 251, 340
 Gellert, Christian Fürchtegott 125
 Gellner, Ernest 30
 Géczy, Olga 421
 Gieré, Otto 208
 Giger, Felix 280, 282, 353
 Giger, Ursina 403, 414, 417f., 451, 460, 471-476, 479
 Gillardon, Andreas 50
 Gjeilo, Ola 428, 430
 Gleason, Philip 26
 Goethe, Johann Wolfgang von 132
 Grand, Florian 62f., 77, 80, 101, 134, 138, 181, 185, 232, 496
 Grand, Jon 101
 Grass, Johann 74, 125
 Grimm, Jakob 137, 422
 Grimm, Wilhelm 137, 422
 Grossmann, Robert 37, 99, 282, 329, 333-336, 502
 Guidon, Jon 305, 307
 Guidon, Nicolaus 234
 Guidon, Otto 85f., 101, 158
 Günther, Alexandra 430
 Häfelin, Karl 180
 Hall, Stuart 33, 372
 Haller, Albrecht von 123
 Halter, Toni 324
 Händel, Georg Friedrich 160, 232
 Hassler, Luzi (Luzius) 315f., 318f., 321, 346f., 349, 433
 Häusermann, Hans 255
 Haydn, Joseph 130, 160, 161, 234
 Head, Randolph C. 35, 44, 46
 Heer, Jakob Christoph 177
 Hegar, Friedrich 151, 157f., 161, 234, 245
 Heide, Michael von der 405, 444
 Heim, Ignaz 130, 144f., 150-152, 160-163, 166-168, 179, 192, 232, 236, 252, 338, 409, 495, 499
 Heinrich, Tiziano 403
 Held, Johann Anton 130, 140, 160f., 170, 179, 253
 Herder, Johann Gottfried (von) 16-18, 38
 Hertach, Danny 402-405
 Hindemith, Paul 315
 Hobi, Marcus 362-365
 Hobsbawm, Eric 15, 24, 30, 31-33
 Hoffmann-Krayer, Eduard 216f.
 Hörrmann, Karl Friedrich 179, 231
 Humboldt, Wilhelm 124
 Humm, Felix 161, 286
 Huonder, Erwin 386, 392
 Huonder, Gallus 389
 Huonder, Gion Antoni 120, 150, 162, 166f., 197-201, 292, 499
 Huonder, Giusep 297
 Immler, Johann Wilhelm 129, 160
 In der Gand, Hanns 87, 92f., 95, 217, 284, 301
 Inglese, Pietro Philippi 100
 Jäger, Georg 35, 110, 112, 114
 Jäger, Ralf Martin 28
 Janett, Braida 404
 Janett, Christina 478
 Janett, Curdin 288, 349, 351, 482
 Janett, Domenic 288, 482
 Janett, Flurin 289, 501
 Janett, Nuot Clà 56, 76
 Janett, Nuot S. 56
 Jann, Peter 131
 Jecklin, Constanz 174, 194
 Jenatsch, Georg 62, 70
 Jenny, Markus 36, 77, 99

- Jenny, Rudolf 99
 Juon, Lucius 347
 Just, Johannes 455, 470
 Kamlet, Walter 323
 Kaufman Shelemay, Kay 24
 Kaufmann, Robert 178
 Keller, Pascal 470
 Keym, Stefan 15, 29
 Klainguti, Irma 334
 Klusen, Ernst 16
 Kobelt, Jakob 421
 Köstlin, Konrad 16
 Kreutzer, Conradin 130
 Kümmerle, Samuel 231, 232, 245
 Kündig, Jakob 56
 Kunz, Pater Leo 186
 Laib, Johann Gottlieb 140, 160
 Landolfi, Dolfin 56
 Langewiesche, Dieter 31, 32
 Lansel, Peider (P.I. Derin) 19f., 57, 72,
 119, 134, 138, 158f., 206, 212f., 227,
 274f., 291, 337, 360, 362, 497f., 507
 Largiadèr, Otto 358
 Lässer, Max 369-372
 Lavater, Hans 153, 158, 168f., 193, 230,
 342
 Lavater, Johann Caspar 18, 122f., 125, 494
 Leal, Carlos 450
 Lebert, Sigmund 171
 Lechmann, Gion 271f., 275
 Lemnius, Simon 60, 174, 194
 Lévy, Ernst 306
 Lichtenthal, Manfred 302
 Lietha, Walter 369, 372, 412
 Ligeti, György 298
 Linn, Martina 406f.
 Liun, Lina 212
 Liszt, Franz 171, 187f.
 Liver, Beat 128
 Liver, Ricarda 52, 279
 Lombriser, Eduard 349, 398
 Lombriser-Stoeklin, Julie 138
 Loos, Helmut 15, 29
 Loringett, Steafan 139, 214, 216, 254, 291
 Lozza, Alexander 120, 227
 Luck, Georg 174
 Lutosławski, Witold 297
 Maggi, Emil 131
 Maggi, Moriz 197
 Maissen, Alfons 36, 87, 93-95, 103, 105-
 107, 131, 160, 180, 185, 187, 196, 215,
 217f., 220, 222f., 295, 316, 318f., 342,
 416, 498
 Maissen, Clau 430
 Maissen, Giusep 349, 506
 Maissen, Lelja 220
 Maissen, Nikolaus 136
 Mani, Curò 228f., 295, 408
 Mani, Schamun 253, 255-257
 Marenzio, Luca 100
 Maron, Peter 57
 Martinus, Joannes 56, 63, 75f., 78-80, 85,
 101, 218, 492f.
 Martinus ex Martinis 61, 63f., 75f., 78f.,
 493
 Mathieu, Jon 269
 Mathiuet, Martina 408
 Mayer, Bianca alias Bibi Vaplan / Alba da
 la Clozza 403, 448-452, 476f., 480,
 504
 Mecking, Sabine 17
 Medici, Gian Giacomo 59
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 149, 151,
 231f., 236, 245, 319
 Mohr, Andrea 80, 85f., 300, 372
 Moling, Maria 463, 465
 Monteverdi, Claudio 71, 100
 Montillet, William 187
 Moser, Rudolf 304, 323
 Mozart, Wolfgang Amadeus 23, 34, 171,
 253, 322, 334, 346, 350, 448, 482f.
 Muoth, Alvin 282, 303, 334, 340, 349f., 398
 Muoth, Giacun Hasper 20, 118, 120, 130,
 135, 145, 151, 196, 292, 337, 496
 Muoth, Sep Antoni 282
 Murk, Tista 274, 334
 Müller, Pater Iso 36, 301
 Müller-Zürich, Paul 297, 315, 422
 Nägeli, Hans Georg 18, 101, 121, 128f.,
 140, 160
 Nay, Alexi 362-365, 409
 Nay, Giachen Michel 292, 409

- Nay, Paul 404
 Nay, Sep Mudest 208
 Netzer, Giovanni 485-490, 506
 Nicolay, Curdin 403, 405, 407, 445-447, 476
 Nicca, Casper 405, 476
 Nietlichspach, Jürg 414
 Nobel, Michael 451
 Nuotclà, Paulin 269, 283, 288, 351, 353, 356-358, 381f., 386, 389, 391, 404, 407, 445f., 449, 476, 501
 Oehme-Jüngling, Karoline 16
 Pacchioli, Mario 283, 404f., 440-445, 460-462, 476-478
 Padbrué, Cornelis 100
 Pallioppi, Zaccaria 115
 Papst, Manfred 414
 Patton, Sandy 459
 Peer, Andri 69, 261, 314, 465
 Peer, Rezia Ladina 402, 405, 451, 457-460, 467, 470
 Penderecki, Krzysztof 297
 Perl, Andri 467f., 470
 Pestalozzi, Heinrich 18, 129
 Petschen, Maria 107, 219, 337
 Pfeiffer, Andreas 57
 Pfeiffer, Michael Traugott 129
 Pfister, Ulrich 51
 Piguet-Lansel, Edgar 212
 Planta, Albert D. von 101
 Planta, Armon 134, 266, 268, 283, 358-360, 374
 Planta, Balthasar von 99
 Planta, Johann Baptista 99
 Planta, Joseph von 115
 Planta, Martin (a/von) 52, 121f.
 Planta, Rudolf 101
 Plattner, Placidus 60f.
 Pollina, Pippo 360
 Porta, Andreas Rosius à 52, 121, 126
 Porta, Nuot da 61
 Pörksen, Uwe 26
 Prifti, Elton 469
 Pult, Chasper 366, 394
 Pult, Jon 202, 263f., 271, 342, 344
 Quinter, Giusep 375
 Ramming, Gian 475
 Ranger, Terence 15
 Rauch, Arnold 20, 252, 268, 276, 288, 351-353, 360, 362, 378, 385, 408
 Rauch, Cla Riet 467
 Rauch, Men 72, 80, 228, 268, 274, 287, 288, 340, 353-356, 358f., 361f., 373, 385, 407
 Rauch, Peder 289, 408, 501
 Rechsteiner, (Hans)Peter 333
 Ribì, Adolf 342
 Richelieu, Kardinal (Armand-Jean du Plessis) 62
 Riehl, Wilhelm Heinrich 135f.
 Rier, Petar 58
 Riola, Curdin (Conradin) 74, 81, 125
 Rohan-Gié, Henri II. de 62f., 70
 Roth-Dalbert, Anny 228f., 350
 Rösing, Helmut 28
 Rütshlin, Eveline 438
 Rüttimann, Pater Placidus 57, 104
 Sabbadini, Susanna 402
 Salò, Zacharias da 49, 56f., 88f., 95, 105f.
 Saluz, Daniel 35, 207
 Saluz, Jon Pitschen 56
 Salutz, Ulrico (Ulrich) de 58, 80, 378
 Salvioni, Carlo 205f.
 Sandri, Gian Battista 135
 Saratz, Gian 156f.
 Schaerer, Andreas 459
 Schaller, Paul 323
 Scherrer, Carli 282, 318, 321f., 350f., 417
 Scherrer, Clau 303, 315, 321-323, 411, 432-434, 481-485, 504
 Scherrer, Judit 481, 483f.
 Scheuchzer, Johann Jakob 60
 Schlegel, August Wilhelm 137
 Schmid von Grüneck, Georg 145, 182-185, 197, 234, 344, 408, 496
 Schmid, Hans J. 57
 Schmid, Heinrich 270, 279
 Schmid, Martin 317
 Schmid, Töna 50
 Schmidlin, Johannes 74f., 80-82, 85, 100, 102, 123, 125, 218, 317
 Schorta, Andrea 93, 217f., 220

- Schostakowitsch, Dmitri 297
 Schreiber, Otto 339f.
 Schreich-Stuppan, Hans-Peter 36, 86
 Schubert, Franz 130, 161, 232, 253, 319
 Schucan, Andrea 100
 Schucan, Nuot M. 61
 Schumann, Robert 171, 232, 245
 Schwarz, Lucas 402-405, 457
 Schweri, Ernst (jun.) 154, 222-224, 229, 287, 346f.
 Schweri, Ernst (sen.) 341, 344, 421
 Senger, Franz Ludwig Hugo de 171
 Sererhard, Niculin (Nicolin) 59, 60, 96f., 492
 Sialm, Duri (Ulrich) 87, 90-93, 108, 148, 153, 179, 185-195, 218, 223, 239, 285, 287, 297f., 318, 325-329, 341, 344, 397, 399, 482, 496f., 502f.
 Sialm, Sep 186
 Silcher, Friedrich 101, 130, 143, 150, 161f., 323
 Simeon, Gion Duno 148, 223, 226f., 236, 287, 318-322, 345, 349, 399, 409, 498
 Simler, Johann Wilhelm 75f., 79
 Simler, Josias 59
 Simonet, Alois/Aluis 93, 218
 Sisera, Dario 451
 Smith, Anthony David Stephen 33
 Solèr, Christian Antoni 131
 Solèr, Clau 395f.
 Spee, Friedrich 75, 89, 104
 Spescha, Arnold 286, 430f.
 Spescha, Flurin 280-282, 372
 Spescha, Gieri 382
 Spescha, René 382, 401, 476
 Spescha, Placi(dus) a 115, 124, 279
 Spinatsch, Olivia 402, 405, 476
 Sprecher, Fortunat von Bernegg 61
 Stavenhagen, Bernhard 187
 Stecher, Benedikt 377, 390, 408
 Steiner, Martin 467
 Steiner, Men 288f., 357, 389, 501
 Steiner, Peider 162
 Steiner, Rudolf 420-422
 Steiner, Wilhelm 187
 Sterk, Walter 323
 Stetler, Kent 459
 Stoffel, Alfons 228
 Strawinsky, Igor 297, 299
 Stumpf, Johannes 60
 Stuppan-Pitsch, Madlaina 274
 Suter, Hermann 168
 Sweelinck, Jan Pieterszoon 71, 99, 100, 232, 342, 492
 Thomas, Stephan 37
 Tobler, Johann Conrad 150
 Töndury, Emil 148, 236, 237
 Tönjachen, Otto 148
 Tönjachen, Rudolf Olaf 13f., 203, 246, 336
 Torriani, Vico 268, 363, 373f., 501
 Tramèr, Gian Battista 130, 203
 Travers, Gian 44, 47, 54, 58f., 63, 66
 Tschudi, Aegidius 52f., 60
 Tsoutsaios, Simeon 470
 Tuor, Alfons 90, 120, 180, 182-185, 196, 258, 267, 326f., 429f.
 Tuor, Leo 464
 Uffer, Giatgen 317
 Uffer, Leza 278f., 317
 Uhland, Ludwig 132, 137
 Ulrich, Jakob 137
 Vadian, Joachim 60
 Valär, Rico Franc 18, 35, 60, 116, 209
 Venzin, Gieri 36, 270, 482f.
 Venzin, Pius 454
 Vergerio, Pietro Paolo 46, 55
 Vianna da Motta, José 187
 Vigne, Benedetto 276, 282f., 334, 351, 356, 363, 369f., 372f., 376-391, 398, 401-408, 411, 445, 449, 471, 476
 Vital, Andrea 134f., 138, 197, 250
 Vital, Bettina 34, 476
 Vital, Johannes J. 79
 Vogels, Raimund 28
 Vogler, Carl 254
 Vöggtli, Roland 403-405, 463-466, 476f., 479
 Voneschen, Jon/Gion (Johann) Pitschen 118, 131, 145, 163
 Vonmoos, Jon 207
 Vonmoos, Nuot 148, 159, 223, 228, 237, 255, 287, 307, 384, 409
 Vulović, Goran 468

- Wagner, Richard 171, 176, 245
Waser, Franz Josef 288
Wehrli, Werner 93, 220
Welti-Herzog, Emilie 178
Werth, Marie Louise 373, 375-377, 386,
404
Whitacre, Eric 428
Wietzel, Giörin 54, 61, 63, 70
Wietzel, Lurainz 56-58, 65, 69-73, 75f.,
84f., 98, 100f., 218, 492f.
Widmer, Dario 405f.
Wiget, Theodor 196
Willi, Daniel 50f.
Willisegger, Hansruedi 347
Winterfeld, Carl von 85
Wiora, Walter 16, 95, 102
Wolf, Katja 405, 468
Ziegler, Johan Rudolf 81
Zinzendorf, Nikolaus Ludwig Graf von
51, 493
Zschokke, Heinrich 126, 128
Zumthor, Peter Conradin 418
Zwick, Johannes 66, 77
Zwyssig, Alberich 262, 178