



Caiti Hauck | Cristina Urchueguía (Hrsg. / Dir.)

Schweizer Chorleben seit 1800

Musik, Praxis und Kontexte

Vie chorale en Suisse depuis 1800

Musiques, pratiques et contextes

u^b

Caiti Hauck & Cristina Urchueguía (Hrsg. / Dir.)

Schweizer Chorleben seit 1800 – Musik, Praxis und Kontexte

Vie chorale en Suisse depuis 1800 – Musiques, pratiques et contextes

Schweizer Chorleben seit 1800 – Musik, Praxis und Kontexte

Vie chorale en Suisse depuis 1800 – Musiques, pratiques et contextes

Herausgegeben von
Sous la direction de
Caiti Hauck & Cristina Urchueguía

Bern 2024

BERN OPEN PUBLISHING
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK BERN

u^b

UNIVERSITÄT
BERN

Diese Publikation wurde ermöglicht dank Beiträgen des Rahmenprogramms der Europäischen Union für Forschung und Innovation «Horizon 2020» im Rahmen der Marie-Skłodowska-Curie-Finanzhilfvereinbarung Nr. 833366, der UniBern Forschungsstiftung, der Burgergemeinde Bern und der Gesellschaft zu Ober-Gerwern.

Cette publication a été rendue possible grâce aux contributions du programme-cadre de l'Union européenne pour la recherche et l'innovation « Horizon 2020 » dans le cadre de la convention de subvention Marie Skłodowska-Curie n° 833366, de la UniBern Forschungsstiftung, de la Burgergemeinde Bern et de la Gesellschaft zu Ober-Gerwern.

Die Teile I, II und III dieser Publikation wurden begutachtet.

Les parties I, II et III de cette publication ont été évaluées par des pairs.

Diese Publikation steht unter der Creative-Lizenz CC BY NC SA 4.0.
Nicht unter diese Lizenz fallen die Abbildungen.
Copyright © der Abbildungen bei den FotografInnen und Archiven.

Cette publication est soumise à la licence Creative Commons CC BY NC SA 4.0.
Les illustrations ne sont pas couvertes par cette licence.
Copyright © des illustrations auprès des photographes et des archives.

Umschlagabbildung / Illustration de couverture :
© Julien Cachemaille, <https://juliencachemaille.wordpress.com/>

Die Onlineversion dieser Publikation ist auf der Plattform Bern Open Publishing BOP dauerhaft frei zugänglich.

La version en ligne de cette publication est librement et durablement accessible sur la plate-forme Bern Open Publishing BOP.

doi: <https://doi.org/10.36950/edv-chm-2024>

E-ISBN: 978-3-03917-080-7

ISBN: 978-3-03917-088-3



Universität Bern
Bern Open Publishing 2024
<https://books.unibe.ch/>

Inhalt

Table des matières

CAITI HAUCK	
Vorwort	11

CAITI HAUCK	
Avant-propos	15

WILLI DERUNGS	
«Schweizer Vokalmusik vom 19. - 21. Jahrhundert» –	
Anmerkungen zu Programm, den Auftragskompositionen und	
Konzerten	19

I

Chöre im sozialen Kontext des 19. Jahrhunderts

Chœurs dans le contexte social du XIX^e siècle

CLAUDIO BACCIAGALUPPI	
Die Schweizerische Musikgesellschaft (1808-1891):	
Ausstrahlung, Repertoire, soziale und politische Implikationen...	41

IRÈNE MINDER-JEANNERET	
Le chant choral à la Société de musique de Genève (1823-1839),	
un laboratoire social	79

CAITI HAUCK

Gesangsvereine und Netzwerk im langen 19. Jahrhundert:

die Städte Bern und Freiburg als Fallstudien.107

ANTONIO BALDASSARRE

Picturing the Singing Nation:

The Swiss Federal Singing Festivals in the Nineteenth Century. ...133

II

Chorkomposition im Wandel der Zeit

La composition chorale au fil du temps

FRIEDHELM BRUSNIAK

Der Männergesangsverein soll «das Volkslied pflegen»

Zur Kritik des Deutschen Kaisers Wilhelm II. 1903 an der
Entwicklung des Männerchorwesens und zu den Konsequenzen
für die Amateurchorkultur insbesondere in Deutschland und in
der Schweiz.179

BEAT FÖLLMI

Das Chorwerk von Othmar Schoeck:

von der Postromantik zur Avantgarde und darüber hinaus221

DELPHINE VINCENT

Chœur du peuple et théâtre populaire au Théâtre du Jorat241

THOMAS GARTMANN

Das Bühnenschaffen von Gion Antoni Derungs –

eine verspätete Nationaloper?297

III

Chorpraxis in ihrer Vielseitigkeit

La pratique chorale dans sa diversité

STEPHAN KLARER

Stimmen, die «wie Silberfäden leuchten» –

Die Choralschola des Klosters Einsiedeln und ihre
Interpretationspraxis.323

DOMINIK SACKMANN

Eine Chorgründung aus dem Geist des Kulturprotestantismus:

Adolf Hamm und der Basler Bach-Chor341

LUKAS NÄF

Zur Geschichte professioneller Chöre in der Schweiz:

der Schweizer Kammerchor 1997 bis 2011395

KATELYN ROSE KING

The Choir as a Pivotal Element in the Synthesis of Language and Sound:

Ulrich Rasche's Musical Theatre.....441

NOÉMIE FAVENNEC

Au c(h)œur de la Fête des Vignerons 2019.....467

Vorwort

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts erlebte das Chorwesen in der Schweiz einen bemerkenswerten Aufschwung. Während im 19. Jahrhundert vor allem Männerchöre die Chorlandschaft dominierten, gewannen im 20. Jahrhundert gemischte Chöre und Frauenchöre zunehmend an Bedeutung. Das Singen im Chor ist seither zu einer weit verbreiteten Freizeitaktivität geworden. Studien des Bundesamtes für Statistik zeigen, dass aktuell in der Schweiz ein Fünftel der Bevölkerung singt. Zwei Drittel davon singen mindestens einmal pro Woche, am häufigsten in einem Chor. Diese Art des Musizierens ist bei Menschen aller Altersgruppen und Ausbildungsniveaus beliebt und verbindet zudem die Generationen. Der Chorgesang im Kanton Freiburg/Fribourg gehört der «Liste der lebendigen Traditionen in der Schweiz» des Bundesamtes für Kultur an. Im europäischen Vergleich zählt die Schweiz zu den Ländern mit der höchsten Anzahl an Sängerinnen und Sängern.¹

Trotz seiner unbestreitbaren Präsenz und seiner Bedeutung für das hiesige Musikleben hat das Schweizer Chorleben bisher nur wenig Aufmerksamkeit von Seiten der Musikwissenschaft erhalten. Vielleicht, weil der Chorgesang vorwiegend in einem Amateurkontext ausgeübt wird; vielleicht, weil er nicht immer den «grossen» Komponistinnen und Komponisten des westlichen klassischen Repertoires gewidmet ist; vielleicht, weil es sich um eine Aktivität handelt, die untrennbar mit dem gesellschaftlichen Leben verbunden ist – die Gründe für die mangelnde Beachtung des Schweizer Chorwesens durch die Musikwissenschaft mögen vielfältig sein. Tatsache ist jedoch, dass der Chorgesang mit seinen vielen Facetten ein Forschungsgegenstand ist, der

¹ Moeschler und Herzig, *Kulturverhalten in der Schweiz*, 12–13; Moeschler und Vanhooydonck, *Kulturverhalten in der Schweiz*, 31, 42; BAK, «Freiburger Chorgesang»; European Choral Association – Europa Cantat, *Singing Europe*, 28.

nicht nur Aspekte der Chorkomposition, der Aufführungspraxis oder des Musiklebens offenbart. Die Erforschung des Chorlebens hat darüber hinaus das Potenzial, Fragen zur Geschichte, zum politischen und sozialen Leben sowie zu Genderfragen zu beleuchten.

Einige dieser Lücken zu füllen war das Ziel meines Forschungsprojekts «CLEFNI – Das Chorleben in den Städten Bern und Freiburg im langen 19. Jahrhundert», das am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern durchgeführt und von 2019 bis 2023 durch das Rahmenprogramm für Forschung und Innovation «Horizont 2020» der Europäischen Union im Rahmen der Marie-Skłodowska-Curie-Massnahmen (MSCA) finanziert wurde. Angesichts der grossen Zahl an Primärquellen über das Chorwesen in der Schweiz musste der Umfang dieses Projekts zwangsläufig geographisch und zeitlich begrenzt werden. Während der Projektdurchführung ergab sich jedoch die Gelegenheit, durch die Organisation der Tagung «Chorleben in der Schweiz, 19.-21. Jahrhundert» der bestehenden Forschung Sichtbarkeit zu verleihen und Diskussionen zu diesem Thema zu fördern. Den ersten Anstoss dazu gaben meine Kollegin Dr. Maria Cáceres und der Dirigent Willi Derungs. Aus der anfänglichen Idee, ein kommentiertes Konzert zu veranstalten, entwickelte sich die Organisation einer zweitägigen internationalen Tagung, gefolgt von einem Konzert in Bern und einem weiteren in Freiburg/Fribourg, bei dem eigens für diesen Anlass in Auftrag gegebene Kompositionen zur Aufführung gelangten. Diese grossangelegte Veranstaltung, die im September und Oktober 2021 stattfand, war das Ergebnis einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen dem Forschungsprojekt CLEFNI, dem Verein Musica Classica Bern, dem Chœur de Chambre de l'Université de Fribourg und der Hochschule der Künste Bern HKB.

Der vorliegende Sammelband vereint 13 Beiträge, die im Rahmen der Tagung «Chorleben in der Schweiz, 19.-21. Jahrhundert» präsentiert wurden. Darüber hinaus schreibt Willi Derungs einen Bericht über den künstlerischen Teil der Veranstaltung, welcher die Konzerte und Auftragskompositionen umfasste. Die wissenschaftlichen Artikel fokussieren auf Studien über Chorinstitutionen, -aktivitäten, -aufführungen und -werke aus mehreren Schweizer Regionen aus verschiedenen Epochen und in unterschiedlichen Kontexten. Diese Publikation erschöpft das Thema jedoch keineswegs. Vielmehr zielt sie darauf ab, neue Studien und Forschungsprojekte zum Chorleben in der Schweiz anzuregen.

Der erste Teil des Bandes besteht aus vier Artikeln, welche sich mit dem Chorwesen in der Schweiz im 19. Jahrhundert befassen. Soziale und/oder politische Aspekte stehen im Mittelpunkt der Beiträge von Claudio Bacciagaluppi, Irène Minder-Jeanneret und Caiti Hauck. Gegenstand ihrer Untersuchungen sind jeweils die Aktivitäten der Schweizerischen Musikgesellschaft, der Société de musique de Genève und der Männergesangsvereine der Städte Bern und Freiburg/Fribourg. Antonio Baldassarre untersucht die Rolle der Eidgenössischen Sängerkulte bei der Herausbildung eines distinkten und intersubjektiv erlebten Gefühls einer schweizerischen nationalen Identität.

Der zweite Teil hat die Chorkomposition als verbindendes Element. Friedhelm Brusniak beschreibt die stilistischen Entwicklungen in der Komposition von Werken für Männerchor zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Beat Föllmi bietet einen Überblick über die Chorwerke des Schweizer Komponisten Othmar Schoeck. Delphine Vincent analysiert und vergleicht die von Gustave Doret, Arthur Honegger, Frank Martin und André-François Marescotti für die Theateraufführungen des Théâtre du Jorat komponierte Chormusik. Thomas Gartmann widmet sich in seiner Untersuchung den Opern *Il cerchel magic*, *Il Semiader* und *Tredeschin* des Bündner Komponisten Gion Antoni Derungs.

Schliesslich zeigt der dritte Teil dieses Bandes einige der vielfältigen Facetten und Kontexte der Chorpraxis auf. Stephan Klarer beschreibt die Entwicklung der Praxis des Gregorianischen Chorals im Kloster Einsiedeln ab dem 19. Jahrhundert. Dominik Sackmann erörtert die Aufführungen der Kantaten von J. S. Bach in Basel zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lukas Näf zeichnet die Geschichte des Schweizer Kammerchors nach. Unter Einbezug einer erweiterten Definition des Begriffs «Chor» analysiert Katelyn Rose King die von Ulrich Rasche inszenierten Theateraufführungen in Bern, Basel und Berlin. Noémie Favennec analysiert die Fête des Vignerons 2019, unter besonderer Berücksichtigung der Chormusik und der sozialen Aspekte der Chöre des Festivals.

Die Veröffentlichung dieses Sammelbandes ist zahlreichen Beitragenden zu verdanken. Mein Dank geht an die Autorinnen und Autoren für ihre wertvollen Beiträge; den anonymen Gutachterinnen und Gutachtern für die Sicherstellung der Qualität der Beiträge; Julien Cachemaille für die Bereitstellung des Umschlagbildes; Joëlle Käser und Julien Cachemaille für die Gestaltung des Bandes und dem Bern

Open Publishing (BOP), insbesondere Dr. Elio Pellin, für die Zusammenarbeit bei der Publikation. Schliesslich wäre diese Publikation nicht möglich gewesen ohne die grosszügige finanzielle Unterstützung der Europäischen Union, der UniBern Forschungsstiftung, der Burgergemeinde Bern und der Gesellschaft zu Ober-Gerwern.

Bibliografie

- BAK, Bundesamt für Kultur. «Freiburger Chorgesang». <https://www.lebendige-traditionen.ch/tradition/de/home/traditionen/freiburger-chorgesang.html>.
- European Choral Association – Europa Cantat, Hrsg. *Singing Europe, a Pilot Study*. Bonn, 2015. https://europeanchoralassociation.org/wp-content/uploads/2019/01/singingeurope_report.pdf.
- Moeschler, Olivier und Alain Herzig. *Kulturverhalten in der Schweiz: Wichtigste Ergebnisse 2019 und Vergleich mit 2014*. Herausgegeben von Bundesamt für Statistik. Statistik der Schweiz. 16, Kultur, Medien, Informationsgesellschaft, Sport. Neuchâtel: Bundesamt für Statistik, 2020.
- Moeschler, Olivier und Stéphanie Vanhooydonck. *Kulturverhalten in der Schweiz: Eine vertiefende Analyse – Erhebung 2008*. Herausgegeben von Bundesamt für Statistik. Statistik der Schweiz. 16, Kultur, Medien, Informationsgesellschaft, Sport. Neuchâtel: Bundesamt für Statistik, 2011.

Avant-propos

Depuis le début du XIX^e siècle, le chant choral a connu une expansion remarquable en Suisse. Alors que les chœurs d'hommes dominaient le paysage choral au XIX^e siècle, les chœurs mixtes et les chœurs de femmes ont pris de plus en plus d'importance au XX^e siècle. Depuis lors, chanter en chœur est devenu une activité de loisirs très répandue. Des études de l'Office fédéral de la statistique montrent qu'actuellement, en Suisse, un cinquième de la population chante. Deux tiers d'entre eux chantent au moins une fois par semaine, le plus souvent dans un chœur. Ce type de pratique musicale est apprécié par des personnes de tout âge et de tous les niveaux de formation, et contribue en outre à créer des liens entre les générations. Le chant choral dans le canton de Fribourg fait partie de la « Liste des traditions vivantes en Suisse » de l'Office fédéral de la culture. En comparaison européenne, la Suisse est l'un des pays qui compte le plus grand nombre de choristes.¹

Malgré sa présence indéniable et son importance pour la vie musicale locale, le chant choral en Suisse n'a jusqu'à présent reçu que peu d'attention de la part de la musicologie. Peut-être parce que le chant choral est principalement pratiqué dans un contexte amateur ; peut-être parce qu'il n'est pas toujours consacré aux « grand·e·s » compositrices et compositeurs du répertoire classique occidental ; peut-être parce qu'il s'agit d'une activité indissociable de la vie sociale – les raisons du manque d'intérêt de la musicologie pour la vie chorale suisse peuvent être multiples. Le fait est cependant que le chant choral, avec ses nombreuses facettes, est un objet de recherche qui ne révèle pas seulement des aspects de la composition chorale, de la pratique de l'interprétation ou de la vie musicale. L'étude de la vie chorale a en outre le

¹ Moeschler et Herzig, *Kulturverhalten in der Schweiz*, 12–13 ; Moeschler et Vanhooydonck, *Kulturverhalten in der Schweiz*, 31, 42 ; OFC, « Le chant choral des Fribourgeois » ; European Choral Association – Europa Cantat, *Singing Europe*, 28.

potentiel de mettre en lumière des questions relatives à l'histoire, à la vie politique et sociale ainsi qu'aux questions de genre.

Comblant certaines de ces lacunes fut l'objectif de mon projet de recherche « CLEFNI – La vie chorale dans les villes de Berne et Fribourg au XIX^e siècle », mené à l'Institut de Musicologie de l'Université de Berne et financé de 2019 à 2023 par le programme-cadre de recherche et d'innovation « Horizon 2020 » de l'Union Européenne dans le cadre des Actions Marie Skłodowska-Curie (MSCA). Vu le grand nombre de sources primaires sur la vie chorale en Suisse, la portée de ce projet a inévitablement dû être limitée en termes géographiques et temporelle. Toutefois, pendant la réalisation du projet, l'occasion s'est présentée de donner de la visibilité aux recherches existantes et de favoriser les discussions sur ce sujet en organisant la conférence « Vie chorale en Suisse, XIX^e-XXI^e siècles ». L'impulsion a été donnée par ma collègue Maria Cáceres et le chef d'orchestre Willi Derungs. L'idée initiale d'un concert commenté s'est transformée en l'organisation d'une conférence internationale de deux jours, suivie de deux concerts, l'un à Berne et l'autre à Fribourg, au cours desquels des compositions commandées spécialement pour l'occasion ont été interprétées. Cet événement de grande envergure, qui s'est déroulé en septembre et octobre 2021, a été le résultat d'une fructueuse collaboration entre le projet de recherche CLEFNI, l'Association Musica Classica Bern, le Chœur de Chambre de l'Université de Fribourg et la Haute École des Arts de Berne (HKB).

Le présent ouvrage rassemble treize contributions présentées dans le cadre de la conférence « Vie chorale en Suisse, XIX^e-XXI^e siècles ». De plus, Willi Derungs signe un rapport sur la partie artistique de l'événement, qui comprenait les concerts et les compositions commandées. Les articles scientifiques se concentrent sur des études portant sur des institutions, des activités, des performances et des œuvres chorales de plusieurs régions de Suisse, à différentes époques et dans des contextes variés. Cette publication n'épuise cependant pas le sujet. Elle vise plutôt à stimuler de nouvelles études et de nouveaux projets de recherche sur la vie chorale en Suisse.

La première partie de l'ouvrage rassemble quatre articles consacrés à l'activité chorale en Suisse au XIX^e siècle. Les aspects sociaux et/ou politiques sont au cœur des contributions de Claudio Bacciagaluppi, Irène Minder-Jeanneret et Caiti Hauck. Leurs recherches portent respectivement sur les activités de la Société suisse de musique, de la Société

de musique de Genève et des sociétés de chant (chœurs d'hommes) des villes de Berne et Fribourg. Antonio Baldassarre étudie le rôle des fêtes fédérales de chant dans la formation d'un sentiment d'identité nationale suisse distinct et vécu de manière intersubjective.

La deuxième partie a pour élément commun la composition chorale. Friedhelm Brusniak décrit les développements stylistiques dans la composition d'œuvres pour chœur d'hommes au début du XX^e siècle. Beat Föllmi propose un aperçu des œuvres chorales du compositeur suisse Othmar Schoeck. Delphine Vincent analyse et compare la musique chorale composée par Gustave Doret, Arthur Honegger, Frank Martin et André-François Marescotti pour les spectacles du Théâtre du Jorat. Thomas Gartmann consacre son étude aux opéras *Il cerchel magic*, *Il Semiader* et *Tredeschin* du compositeur grison Gion Antoni Derungs.

Enfin, la troisième partie de cet ouvrage présente quelques-unes des multiples facettes et contextes de la pratique chorale. Stephan Klarer décrit l'évolution de la pratique du choral grégorien à l'abbaye d'Einsiedeln à partir du XIX^e siècle. Dominik Sackmann examine les interprétations des Cantates de J. S. Bach à Bâle au début du XX^e siècle. Lukas Näf retrace l'histoire du Schweizer Kammerchor. En intégrant une définition élargie du terme « chœur », Katelyn Rose King analyse les représentations théâtrales mises en scène par Ulrich Rasche à Berne, Bâle et Berlin. Noémie Favennec analyse la Fête des Vignerons 2019 en mettant l'accent sur la musique chorale et les aspects sociaux des chœurs de la fête.

La publication de cet ouvrage collectif a été rendue possible grâce à de nombreuses contributions. Je tiens à remercier les autrices et auteurs pour leurs précieuses contributions ; les évaluatrices et évaluateurs anonymes pour avoir assuré la qualité des articles ; Julien Cachemaille pour l'image de couverture ; Joëlle Käser et Julien Cachemaille pour la mise en page et le Bern Open Publishing (BOP), en particulier Elio Pellin, pour sa collaboration à la publication. Enfin, cette publication n'aurait pas été possible sans le généreux soutien financier de l'Union Européenne, de la UniBern Forschungsstiftung, de la Burgergemeinde Bern et de la Gesellschaft zu Ober-Gerwern.

Bibliographie

- European Choral Association – Europa Cantat, éd. *Singing Europe, a Pilot Study*. Bonn, 2015. https://europeanchoralassociation.org/wp-content/uploads/2019/01/singingeurope_report.pdf.
- Moeschler, Olivier et Alain Herzig. *Kulturverhalten in der Schweiz: Wichtigste Ergebnisse 2019 und Vergleich mit 2014*. Édité par Bundesamt für Statistik. Statistik der Schweiz. 16, Kultur, Medien, Informationsgesellschaft, Sport. Neuchâtel : Bundesamt für Statistik, 2020.
- Moeschler, Olivier et Stéphanie Vanhooydonck. *Kulturverhalten in der Schweiz: Eine vertiefende Analyse – Erhebung 2008*. Édité par Bundesamt für Statistik. Statistik der Schweiz. 16, Kultur, Medien, Informationsgesellschaft, Sport. Neuchâtel : Bundesamt für Statistik, 2011.
- OFC, Office fédéral de la culture. « Le chant choral des Fribourgeois ». <https://www.lebendige-traditionen.ch/tradition/fr/home/traditionen/freiburger-chorgesang.html>.

«Schweizer Vokalmusik vom 19. - 21. Jahrhundert» – Anmerkungen zu Programm, den Auftragskompositionen und Konzerten

Unter dem Titel «Schweizer Vokalmusik vom 19. - 21. Jahrhundert» lancierte der Verein Musica Classica Bern (www.musica-classica.ch) unter der künstlerischen Leitung des Autors in Zusammenarbeit mit der Universität Bern (Institut für Musikwissenschaft) und der Hochschule der Künste Bern HKB ein innovatives, breit angelegtes, mehrere Institutionen und Regionen übergreifendes Kooperationsprojekt zur Schweizer Vokalmusik seit dem 19. Jahrhundert. Dieses umfasste neben einer wissenschaftlichen Tagung an der Universität Bern zwei Konzertaufführungen (in Bern und Fribourg) sowie zwei Kompositionsaufträge. An den Konzertdarbietungen beteiligten sich der Berner Konzertchor Canto Classico (Leitung Willi Derungs) und der Kammerchor der Universität Fribourg (Leitung Pascal Mayer) sowie ein Doppelquartett von Gesangsstudierenden (Leitung Prof. Christian Hilz) und ein Instrumentalensemble (Ensemble Vertigo), beide von der Hochschule der Künste Bern. Die musikalische Leitung teilten sich Pascal Mayer und Willi Derungs.

Die Idee zu diesem Event kam im Gespräch zwischen Dr. María Cáceres-Piñuel, Dr. Caiti Hauck (beide Universität Bern) und Willi Derungs (Musica Classica) zustande. Dieses Gremium zeichnete sich dann in der Folge für die Leitung und Organisation des Events und für die Ausarbeitung und Umsetzung der Idee verantwortlich. Als Inspiration und Ausgangspunkt für die Konzeption des Konzertprogramms, die Wahl der Ausführenden und der Aufführungsorte diente das Forschungsprojekt CLEFNI von Dr. Caiti Hauck, mit dem die Musikwissenschaftlerin das Chorleben in den Städten Bern und Freiburg während des langen 19. Jahrhunderts erforschte. Von Seiten des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Bern wurde das Projekt von der Lehrstuhlhin-

berin Prof. Dr. Cristina Urchueguía und von Seiten der Hochschule der Künste Bern von der Fachbereichsleiterin Musik HKB/BFH Graziella Angleraux-Contratto kräftig unterstützt.

Ziel des Vorhabens war es, das vokale Schaffen von Schweizer Komponisten und Komponistinnen seit dem 19. Jahrhundert bis in unsere Tage aus wissenschaftlicher Perspektive zu reflektieren und eine breite Auswahl exemplarischer Werke an zwei Konzerten einem öffentlichen Publikum zu präsentieren. Dabei war von Beginn weg klar, dass der Event über den sogenannten «Röstigraben» hinweg stattfinden sollte. Die Musikkultur der Deutschschweiz und jene der frankophonen Westschweiz sollten beide in das Projekt eingebunden werden. Deshalb wurde ein Chor aus Bern und einer aus Fribourg für die Mitwirkung angefragt. Aus demselben Grund wurde je ein Kompositionsauftrag an einen Komponisten aus der Deutschschweiz und an einen aus der Westschweiz vergeben. Neben Kompositionen aus der Deutschschweiz sollten auch mehrere Kompositionen aus der Westschweiz für das Programm berücksichtigt werden. Aus diesen Gründen wurde ein Konzert in Bern und eines in Fribourg geplant. Der Anlass sollte bewusst nicht nur eine Rückschau darstellen, sondern einen Einblick in das zeitgenössische Schaffen von Schweizer KomponistInnen gewähren. Mit der Vergabe von Kompositionsaufträgen an die Schweizer Komponisten Leopold Dick und Jean-François Michel wollten die Veranstalter zugleich einen aktiven Beitrag zur Förderung des zeitgenössischen Komponierens von Chormusik in der Schweiz leisten.

Zusammenarbeit der beteiligten Institutionen (Veranstalter) und der mitwirkenden Chöre

Die Vorbereitungsarbeiten erstreckten sich über rund zwei Jahre. Die beteiligten Institutionen waren von Anfang an von der Idee überzeugt und willens, das Projekt zum Erfolg zu bringen. Die aufwendigen Organisationsarbeiten konnten unter den Mitwirkenden aufgeteilt werden, so dass das Konzert in Bern vom Konzertchor Canto Classico, jenes in Freiburg vom Kammerchor der Universität Freiburg mitorganisiert wurde. Die internationale Tagung wurde vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern (Dr. Caiti Hauck) organisiert. Die gesteckten Deadlines konnten alle eingehalten werden,

so dass es aus dieser Perspektive kaum nennenswerte Probleme gab. Einige kleine Schwierigkeiten bei der Vorbereitung, insbesondere für den Ablauf der Probenarbeit, bereitete die seit 2020 herrschende Corona-Pandemie mit ihren Einschränkungen und Unsicherheiten. Letztlich konnten diese Umstände jedoch gut bewältigt werden. Die Zusammenarbeit unter den Chören und mit dem Leitungsgremium verliefen vorbildlich, so dass jede Seite davon profitieren konnte und einiges dazu lernte.

Programmwahl

Bei der Programmwahl stand von Anfang an die Idee im Raum, ein möglichst vielseitiges und über die Regionen Bern und Freiburg hinausweisendes Konzertprogramm zusammenzustellen, damit möglichst viele Gegenden der Schweiz musikalisch einbezogen werden konnten. Im Zentrum der Aufführungen sollten künstlerisch hochstehende Werke kammermusikalischen Zuschnitts stehen. Neben den zwei mitwirkenden Chören wurden professionelle VokalsolistInnen und eine kleine Instrumentalbesetzung der Hochschule der Künste Bern für die Aufführungen eingeplant. Dadurch sollten möglichst viele und vielseitige Besetzungsvarianten ermöglicht werden. So konnten z.B. Stücke für Frauenchor und für gemischten Chor sowie Werke a cappella, mit Klavierbegleitung und mit Begleitung eines Kammermusikensembles ins Programm aufgenommen werden (siehe dazu Anhang 1). Neben Vokalwerken mit chorischer Beteiligung wünschten sich die Programmverantwortlichen als Kontrast auch solistische Vokalmusik im Programm. Zur Gattung Chormusik gesellte sich die Gattung «Lied» in den Varianten Klavierlied und Orchesterlied. Programmatisch wurde der Fokus auf die weltliche Vokalmusik gelegt. Die geistliche Musik wurde bewusst ausgeklammert. So bestand die Chance, poetische Texte in mehreren Landessprachen für die Aufführungen zu berücksichtigen. Neben deutschen und französischen Texten figurierten auch Italienisch und das Rätoromanische als vierte Landessprache im Programm. Auf diese Weise kamen Texte von Schweizer Autoren wie Gottfried Keller, Philippe Jaccottet, Jean Cuttat oder des Pfarrers und Theologen Martin Fontana in Vertonungen zur Aufführung. Auch DichterInnen wie Christian Morgenstern oder Emily Dickinson fanden



Abbildung 1 Kurzgespräch des Dirigenten W. Derungs mit den Komponisten L. Dick und J.F. Michel, Aufführung Französische Kirche Bern, Foto: La Pataconera

Einzug ins Programm. Mit der Wahl von Dickinson als Autorin wurde zusätzlich noch in englischer Sprache gesungen.

Bei der Auswahl der einzelnen Werke und ihrer SchöpferInnen war es den Veranstaltern ein Anliegen, nicht nur Männer zu berücksichtigen, sondern mindestens auch eine Komponistin ins Programm aufzunehmen. Die Wahl fiel dabei auf die 2018 viel zu jung verstorbene Freiburger Komponistin Caroline Charrière.

Das Programm sollte noch ein weiteres entscheidendes Kriterium erfüllen. Die gewählten TonschöpferInnen mussten natürlich das Schaffen von Schweizer KomponistInnen über die gesamte Zeitachse hinweg abbilden und mehrere Epochen abdecken bzw. allen drei behandelten Jahrhunderten zugeordnet werden können. Aus diesen Überlegungen heraus resultierte, dass neben berühmten Vertretern des Schweizer Musikschaffens wie Heinz Holliger oder Othmar Schoeck auch teils in Vergessenheit geratene Komponisten wie Klaus Huber, Emile Jaques-Dalcroze oder Jean Binet im Programm vertreten waren. Mit dem Bündner Komponisten Gion Antoni Derungs wurde auch ein Vertreter der vierten Landessprache berücksichtigt. Genauso gut hätten jedoch andere Schweizer KomponistInnen oder Werke in dieses Programm aufgenommen werden können. Einige kurze Anmerkungen zu den gewählten Kompositionen finden sich im Anhang 2.

Die Auftragswerke und ihre Komponisten

Die zwei Auftragskompositionen wurden bewusst an je einen Komponisten des deutschsprachigen (Leopold Dick) und des französischsprachigen (Jean-François Michel) Raums vergeben. Die Komponisten hatten freie Hand bei der Wahl der kompositorischen Mittel und des Textes. Für die Besetzung war eine Maximalformation aus Blasinstrumenten (Flöte/Piccolo, Klarinette/Bass-Klarinette, Oboe, Trompete, Horn), Piano und Schlagwerk inkl. Kontrabass vorgegeben. Ebenso war die Dauer der Werke limitiert. Eine Bedingung war zugleich, dass die Werke für vier SolistInnen und Chor besetzt werden mussten.

Jean-François Michel – *Je sais maintenant que je ne possède rien*

Der Freiburger Komponist Jean-François Michel (siehe Anhang 3) wählte einen Textausschnitt aus einem Frühwerk (*L'Effraie*) des Anfang 2021 verstorbenen Dichters Philippe Jaccottet. *Je sais maintenant que je ne possède rien* wurde für Solistenquartett, 4-stimmigen gemischten Chor, Flöte, Bassklarinette und Piano komponiert. Das Solistenquartett wird im Grunde wie ein zweiter Chor behandelt. Man könnte das Stück auch als doppelchöriges Werk betrachten und aufführen. Es ist äusserst transparent instrumentiert, klingt über weite Strecken fast a cappella und stellt insbesondere hinsichtlich der Harmonik und Intonation hohe Anforderungen an die Ausführenden. Das Werk vermag eine spezielle Atmosphäre zu kreieren, die ihre Wirkung ganz aus der Ruhe und Stille heraus entwickelt. Beim Konzertpublikum fand diese Ambiance sehr viel Anklang.

Jean-François Michel kommentierte seine Zusage zur Komposition mit den folgenden Worten:

Ce projet est une première pour moi. En principe je dois mettre en musique le texte d'un auteur déjà choisi. Mais dans ce cas j'ai l'entière liberté de choisir mon auteur. Comme je suis en train de faire ce choix, je n'ai pas encore de nom à vous proposer.

Mon souhait serait de mettre en valeur le canton de Fribourg « contemporain ». C'est-à-dire de trouver un texte datant de ces vingt dernières années ou écrit pour la circonstance.

Pour la musique : là aussi, j'aimerais proposer une œuvre audacieuse. L'orchestre à disposition permet des recherches de couleurs, des mélanges sonores intéressants. Les voix (le chœur) représentent naturellement la partie principale. Pour l'instant, je peux vous dire que je suis heureux de participer à cette aventure et qu'elle fédèrera les forces de deux cantons, voisins et très proches géographiquement et culturellement. (Jean-François Michel, persönliche Kommunikation mit dem Autor, 05 Juni 2020)

Nach Abschluss der Arbeit verfasste der Komponist folgenden Begleittext zu seinem Werk:

La question me sera inmanquablement posée : pourquoi ce texte de Philippe Jaccottet. Une réponse instinctive me vient : c'est l'air du temps qui m'a conduit vers ce choix. Cette réponse n'est pas anodine. Les mots de Philippe Jaccottet voyagent dans l'air par tous les temps. Ils ont le goût d'une légèreté profonde. Ils ne sont pas pesants, ne se veulent ni pédagogiques, ni moralistes, ni académiques. Ils ont la couleur de la pureté... ils sont simples, sincères et beaux. Je les aime. Voilà la meilleure raison de vouloir les mettre en musique. Ils vous enveloppent comme un manteau, dans lequel on aime se calfeutrer. Ils ne veulent pas s'imposer, ils vous embrassent. On s'en fait vite des amis... On peut les emporter, ils nous caressent, ils nous accompagnent et nous font voyager l'âme. Voilà pourquoi j'ai choisi ce texte. Cette profondeur toute en légèreté aurait pu être mise en musique pour une voix solo et accompagnement, mais j'ai fait le choix de mettre un « h » à ces mots qui sortent tout droit du cœur. De rassembler des « je » pour amplifier la force de ce magnifique texte. (Jean-François Michel, persönliche Kommunikation mit dem Autor, Februar 2021)

Leopold Dick – *Grand Opéra Tell*

Der in Bern an der Hochschule der Künste tätige Komponist Leopold Dick (siehe Anhang 4) bezog sich in seinem Werk auf ein typisch schweizerisches Sujet, nämlich auf die Wilhelm Tell-Sage. Dick dekonstruiert dabei in einer Art musikalischer Traumvision einige berühmte Motive aus Rossinis populärer Oper *Guillaume Tell* (1829). Dafür reizte er die vorgegebene Besetzung vollends aus. Sein Werk mit dem Titel *Grand Opéra Tell* verlangt eine Sprechstimme, einen Solo-Bariton (Wilhelm Tell), ein Solistenquartett, zwei getrennt platzierte 4-stimmige gemischte Chöre sowie ebenso getrennt platzierte InstrumentalistInnen. Dabei stehen einerseits Trompete und Oboe, andererseits Horn und Klarinette als Duo versetzt, während Flöte, Schlagzeug und Kontrabass in der Mitte beim Dirigenten platziert sind. Die szenische Komponente des Werkes bei der Aufführung war dem Komponisten ein wichtiges Anliegen, so dass er den Prozess der Proben und Aufführungen eng begleitete. Für die Aufführungen galt es, ganz unterschiedliche Aufstellungen für die komplett anders gearteten akustischen und räumlichen Gegebenheiten an den verschiedenen Orten zu finden, was ein spannender und bereichernder Prozess war.

Im ersten Teil der Komposition singen die vier SolistInnen und Wilhelm Tell aus der Ferne, d.h. in der Kirche in Bern sangen sie von der Empore und in der Aula in Fribourg von oben herab aus der hintersten Reihe des aufsteigenden Auditoriums. Im zweiten, gemächlicheren Teil des Werkes, der eine Parodie von Rossinis Arioso «*Resta immobile*» / «*Sois immobile*» darstellt, kommen die SolistInnen zusammen mit Wilhelm Tell auf die Bühne, um dann zusammen mit dem Doppelchor ihr Können zu demonstrieren.

Die Partie der Conférencière, die in der Funktion einer Impresaria die verschiedenen Teile der Komposition mit Erläuterungen verbindet sowie einzelne Ereignisse wie z.B. den Auftritt des Solistenensembles während des Stückes ankündigt und kommentiert, wurde von der Dirigentin und Fachbereichsleiterin Musik der HKB/BFH Graziella Contratto übernommen. In Bern wurde dieser Text auf deutsch, in Fribourg auf französisch gesprochen.

Mit dem folgenden Text gewährt uns Leopold Dick einen Einblick in seine Komposition:

Mit der Wilhelm Tell-Sage dekonstruiert die Komposition den womöglich wirkmächtigsten, wenn auch mittlerweile weitgehend zum vernutzten Klischee abgesunkenen Mythos der Schweiz. Einige ikonische Wort/Ton/Bild-Sequenzen aus den bekanntesten Ausformungen des Stoffs werden aus ihrem gewohnten Zusammenhang gelöst und auf verfremdende Weise neu arrangiert. Das Stück erzählt die Geschichte Tells dabei nicht etwa linear nach, sondern montiert ihre berühmtesten Motive gleichsam windschief aneinander und lässt sie dabei unverbraucht und in neuem Licht erscheinen. Hinter der spielerisch-surrealen Klangrevue mit ironischen Spitzlichtern verbirgt sich eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Frage, welche Art von musiktheatraler Selbstvergewisserung jenseits von klassischer Nationaloper und populärem Festspiel unserer Zeit und unserer Gesellschaft eigentlich noch angemessen sein könnte.

Die Musik beginnt mit einem Call&Response-Dialog zweier im Raum verteilter «Alphorn-Instrumente» (Trompete und Horn), deren Naturtonskala die Harmonik der ganzen Komposition dominiert. Wortlose Chorvokalisieren verstärken die Echo- und Fernwirkungen. Aus dem Klangbild kristallisiert sich der auch von Rossini in seiner Tell-Oper verwendete «Kuhreigen/Ranz des vaches» heraus, der im Weiteren aus der Ferne bruchstückhaft von den Gesangssolisten aufgegriffen wird. Dazu singt der Doppelchor stimmlagenweise sich überlappende Fragmente des Rütlichschwurs nach Schiller (Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern...), übersetzt in alle Landessprachen. In einer grossen Stretta steigert sich gleichzeitig der weltberühmte Galopp aus Rossinis Ouvertüre zum polyrhythmischen Inferno, das auf seinem Höhepunkt jäh abbricht. Im zweiten Teil des Stücks treten die GesangssolistInnen auf die Bühne und singen das Arioso Wilhelms kurz vor dem Apfelschuss aus Rossinis Oper in einer Ensemblefassung für Quintett und Chor. Sequenzen der naturtönig verstimmten Tempesta Rossinis überlagern das Arioso immer mehr und führen zur Schlusssteigerung der Komposition. Eine (halb-)fiktive Rahmenhandlung setzt die Musik gleichsam in theatrale Anführungszeichen. Als Impresaria der «Operntruppe» aus (angehenden und gestandenen) Profis und

Laien führt die Leiterin des Fachbereichs Musik der HKB, Graziella Contratto, durch das Stück und erläutert die wegen Corona leider noch nicht realisierbare Vision einer idealen Opernfassung des Tell-Mythos als Freilichtaufführung am Originalschauplatz auf dem Rütli. Das Nicht-Zustandekommens dieser Phantasmagorie wird während der Dauer des Stücks selbst zum szenischen Klangereignis. (Leopold Dick, persönliche Kommunikation mit dem Autor, 25. März 2021)

Die Naturtonreihe, die stets von verschiedenen Grundtönen aus gebildet wird, stellt die tonal-harmonische Basis der Komposition dar. Entsprechend sind die von der temperierten oder reinen Stimmung abweichenden Töne in der Partitur speziell markiert. Zugleich verlangt Dick in gewissen Passagen, von den alternierend einsetzenden Instrumentenpaaren Trompete/Oboe und Horn/Klarinette, vom dirigierten Grundtempo abweichende Tempi, die selbständig erfasst und umgesetzt werden müssen. Auf der Zeitachse laufen im ersten Teil des Werkes daher häufig verschiedene Tempi gleichzeitig ab, wobei der Dirigent bemüht ist, die Einsätze dieser Instrumentenpaare zu koordinieren.

Mit diesem Werk wurden die Ausführenden stark gefordert und an die Grenzen des Realisierbaren geführt, was sowohl für die nicht professionellen ChoristInnen als auch für die professionellen InstrumentalistInnen galt. Die Schwierigkeit bestand einerseits im korrekten Erfassen und Umsetzen der geforderten Naturtonstimmung mit den entsprechenden Tonabweichungen. Das Proben der Chorpartien mit dem gleichschwebend temperierten Klavier wurde rasch zum Problem. Ebenso mussten andererseits auch hoch komplexe Rhythmen koordiniert und die mehrchörige Anlage des Werkes (zwei Chöre und Solistenquartett) in ihrer ganzen Komplexität ausbalanciert und bewältigt werden. Sprachlich war Flexibilität gefordert, da Solistenquartett und Chöre in kurzer Abfolge hin und her zwischen verschiedenen Sprachen (Deutsch, Französisch, Italienisch) wechseln mussten.

Das Werk sprengt konventionelle Hörgewohnheiten von chorischer Vokalmusik. Der innovative Charakter zeigte sich bereits in der komplexen und (für die Chöre) ungewohnten Notation. Umso mehr hat es die Beteiligten gefreut, dass das Werk vom Publikum mit viel Anerkennung und Dankbarkeit aufgenommen wurde. Der grosse Kontrast

zwischen den beiden Auftragswerken, der weder initiiert noch vorauszusehen war, gab den beiden Konzerten nebst allen anderen Kompositionen eine besondere Note.

Probenvorbereitung, Konzertaufführungen inkl. Radio-Aufnahme

Die beiden Chöre traten nach einer individuellen Probenvorbereitung und nach mehreren gemeinsamen Proben in Bern und Fribourg zu den Proben mit den SolistInnen und InstrumentalistInnen an der Hochschule der Künste Bern zusammen. In intensiven Proben unter den beiden musikalischen Leitern und teils in Anwesenheit der Komponisten wurde den Werken der letzte Schliff verpasst. Die InstrumentalistInnen und SolistInnen, mit Ausnahme des Pianisten Christoph Zbinden allesamt Studierende der Hochschule der Künste Bern, hatten zuvor ebenfalls im Rahmen eines intensiven Kammermusikworkshops ihre Parts gründlich erarbeitet. Dafür erhielten Sie entsprechende Credits als Studienleistungen zugeschrieben. Die zwei Solistenquartette erarbeiteten jeweils beide Uraufführungswerke. An der ersten Aufführung in Bern sang dann das zweite Quartett das Stück von Dick und das erste Quartett das Stück von Michel. In der zweiten Aufführung wurden die Stücke unter den Quartetten getauscht. So hatten beide Solistenquartette die Gelegenheit, beide Auftragswerke einmal im Konzert zu singen. Gut vorbereitet traten alle Mitwirkenden zu den Konzerten in Bern (Französische Kirche, Sa. 18. September 2021) und Fribourg (Aula der Universität, So. 3. Oktober 2021) an. Mit viel Freude und grossem Engagement wurden die zwei Aufführungen bestritten. Vor den Darbietungen der Neukompositionen beantworteten die beiden Komponisten auf dem Konzertpodium dem Publikum jeweils in einem Kurzgespräch ein paar Fragen zum besseren Verständnis ihrer Werke.

Die beiden Komponisten zeigten sich an beiden Orten sehr zufrieden mit den Aufführungen ihrer Kompositionen. Viel Lob und Anerkennung konnten die Aufführenden sowohl für die Programmwahl als auch für die gesamten Darbietungen ernten. Neben den Komponisten waren in Bern auch etliche weitere Fachleute und ExpertInnen anwesend, die zuvor an der gleichzeitig stattfindenden Tagung an der Universität Bern als HörerInnen oder ReferentInnen teilgenommen

hatten. Etliche der aufgeführten KomponistInnen und Werke waren dem allgemeinen Publikum gar nicht bekannt. Insofern kann es als Erfolg gewertet werden, dass wir das Publikum mit teils unbekannter Schweizer Musik vertraut machen konnten.



Abbildung 2 Aufführung von J.F. Michels *Je sais maintenant, que je possède rien*, Ensemble Vertigo, Solistenquartett (N. Wacker, L. Morger, P. Diaz, L. Bachmann), Pascal Mayer, Leitung, Französische Kirche Bern, Foto: La Pataconera



Abbildung 3 Conférencière Graziella Contratto am Becken, Aufführung von L. Dicks *Grand Opéra Tell*, Französische Kirche Bern, Foto: La Pataconera



Abbildung 4 Canto Classico & Kammerchor der Universität Fribourg, Aufführung von J.F. Michels *Je sais maintenant, que je possède rien*, Verklingender und verstummender Schluss des Stückes, Aufführung Aula der Universität Fribourg, Fotos: Aude Mayer



Abbildung 5 Szenerie für die Aufführung von L. Dicks *Grand Opéra Tell*: Kammerchor der Universität Fribourg (links), Canto Classico (rechts), Ensemble mit Flöte (Y. Gissler), Pauken (J.N. Auer), Kontrabass (M.A. Ibanez Torres), Conférencière (G. Contratto) und Dirigent (W. Derungs) in der Mitte und Bläsern hinten oben auf der Galerie. Aufführung Aula der Universität Fribourg, Fotos: Musica Classica

Leider muss jedoch eingestanden werden, dass wir mit den Konzerten an beiden Orten weniger Publikum als erhofft mobilisieren konnten. Das hatte wohl mehrere Gründe: a) Ein Programm mit rein Schweizer Musik vermag bedauerlicherweise immer noch nicht ein breites Publikum anzuziehen. b) Einen Streich spielte den Veranstaltern auch die knapp eine Woche vor dem ersten Konzert im Rahmen der Corona-Pandemie eingeführte Zertifikatspflicht, die gewiss zusätzliches Publikum von einem Konzertbesuch abgehalten hat, abgesehen von der allgemein unsicheren Pandemie-Situation. c) Vielleicht hat auch die Tatsache, dass zwei Uraufführungen präsentiert wurden und somit viel zeitgenössische Musik auf dem Programm stand, gewisse Leute in ihren Vorurteilen gegenüber neuer Musik bestärkt und zu einem Fernbleiben geführt.

An der medialen Aufmerksamkeit kann es nicht gelegen haben. Neben Plakatierungen und dem Auflegen von Flyern fanden auch mehrere Insertionen und redaktionelle Beiträge in Medien wie der *Schweizer Musikzeitung*, der *Berner Kulturagenda* oder *La Liberté* statt. Dazu kamen noch Pressemitteilungen der Veranstalter und der Universität Bern. Auch online waren die Veranstalter und die Hochschule der Künste Bern in den sozialen Medien mit regelmässigen Posts zu den Proben und Konzerten sowie zu den Auftragskompositionen sehr präsent. Nicht zuletzt konnten wir die Berner Erziehungsdirektorin Christine Hässler für die Übernahme des Patronats für Tagung und Konzerte gewinnen. Ebenso dokumentierte die Universität Bern mit einem Geleitwort der Vizerektorin und die HKB mit dem Grusswort der Fachbereichsleiterin Musik HKB/BFH die Aufmerksamkeit von höchster Stelle für das Projekt.

Dank der Kooperation mit dem rätoromanischen Radio RTR konnte vom Konzert in Bern eine Tonaufnahme realisiert werden. Ausschnitte des Konzertes wurden am Sonntag, 16. Januar 2022, live auf dem Sender RTR ausgestrahlt, begleitet von einem Gespräch mit dem künstlerischen Leiter Willi Derungs. Weiter hat inskünftig auch das Klassik-Radio SRF2 Zugriff auf die Tonaufnahme. Weiter wurde von Seiten der Veranstalter und des Komponisten Leo Dick zusätzlich eine Videoaufnahme des Konzertes in Bern realisiert, um die Aufführung zu dokumentieren und um Ton- und Bildaufnahmen der Neukompositionen für die Nachwelt zu bewahren.

Die beiden Auftragskompositionen und Aufführungen wurden von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, der Stanley Thomas Johnson-

Stiftung, der Bürgi Willert-Stiftung, der Fondation SUISA, der Lotterie Romande, der Fédération Fribourgeoise des Chorales, der Ursula Wirz-Stiftung, der Fondation Johanna Dürmüller Bol, der Schweizerischen Interpretienstiftung SIS und der beiden Städte und Kantone Bern und Fribourg sowie der Bürgergemeinde Bern und weiteren Partnern unterstützt. All diesen Förderern gilt unser Dank für ihr Engagement zu Gunsten der Schweizer Vokalmusik.

Fazit

Die von den Veranstaltern mit diesem Projekt gesteckten Ziele wurden mehr als erfüllt. Die Zusammenarbeit unter den verschiedenen Partnern war vorbildlich. Der Austausch unter den Chören über den Röstigraben hinweg verlief sehr fruchtbar und inspirierend, ebenso die Zusammenarbeit mit den jungen Studierenden. Der enge Austausch mit den Komponisten während der Einstudierungsphase der Auftragskompositionen stellte für alle Beteiligten eine einmalige Erfahrung dar. Ebenso bildete die Zusammenführung von Wissenschaft und Praxis, d.h. von Tagung und Konzerten, einen Mehrwert für Publikum und Fachleute. Schliesslich konnten wir mit dem Projekt aufzeigen, wie lebendig und vielseitig das Komponieren von Vokalmusik in der Schweiz war und ist, und dass es noch viele KomponistInnen und Werke zu entdecken gibt.

Anhänge

Anhang I: Konzertprogramm

Hans Huber

(1852-1921)

6 Gesänge

Für Frauenchor, Flöte, Horn und Klavier

Yvonne Gisler (Fl), Selina Weiss (Hr), Christoph Zbinden (Pno), Pascal Mayer (Ltg)

Nr. 2: Gesang der Nymphen - Nr. 3: Spinnerlied - Nr. 5: Ei, ei, ei

Emile Jaques-Dalcroze

(1865-1950)

Rondes et ballades françaises

Duos pour voix et piano

Nicole Wacker (S1), Julia Frischknecht (S2), Darina Gilmkhanova (Pno)

V. Le vent – VI. Berceuse pour les agonisants - X. La ronde

Jean Binet

(1893-1960)

Les comptines de l'Oiselier

Poèmes de Jean Cuttat (1916-1992)

pour clarinette, chœur mixte a cappella

Mariana Rüegg (Kl), Pascal Mayer (Ltg)

1. Comptine de brandon 2. Comptine du bois vert 3. Comptine Lucifer 4. Comptine mille feux 5. Comptine à la lune 6. Comptine si les sous 7. Comptine va-t-en guerre

Othmar Schoeck

(1886-1957)

Gaselen op. 38

Liederfolge nach Gedichten von Gottfried Keller (1819-1890)

Für Bariton und Instrumentalensemble

Christian Hilz (Bar), Ensemble Vertigo HKB, Willi Derungs (Ltg)

Unser ist das Los – O heiliger Augustin – Der Herr gab dir – Wenn schlanke Lilien wandelten – Nun schmücke mir dein dunkles Haar – Perlen der Weisheit – Ich halte dich in meinem Arm – Berge dein Haupt – Mich tadelt der Fanatiker – Verbogen und zerkniffen

Pause

Jean-François Michel

*1957

Je sais que je ne possède rien, Uraufführung 2021

Text: Philippe Jaccottet (1925-2021)

Für Soli SATB, Chor und Instrumentalensemble

Pascal Mayer (Ltg)

Heinz Holliger

*1939

aus: **Sechs Lieder nach Christian Morgenstern**

(1871-1914)

Erste Fassung für Klavier 1956/57 für Solostimme und Klavier

Nicole Wacker (S), Darina Gilmkhanova (Pno)

Nr. 1: Vorfrühling - Nr. 2: Der Abend - Nr. 3: Ein Schmetterling - Nr. 4: Vöglein Schwermut

Gion Antoni Derungs

(1935-2012)

aus: **L'alva op. 167 (2005)**

Text: Martin Fontana (*1934)

für gemischten Chor und Klavier

Christoph Zbinden (Pno), Willi Derungs (Ltg)

Ei para l'alva (nr. 1) - Diallas dall'aua (nr. 2) - Libellas (nr. 4) - Steilinas (nr. 7)

Caroline Charrière

(1960-2018)

Flowers

Texte: Emily Dickinson (1830-1886)

Für Chor a cappella

Pascal Mayer (Ltg)

Leopold Dick

*1976

Grand Opéra Tell, Uraufführung 2021

Für Sprechstimme, Bariton, Soli SATB, 2 getrennte Chöre und Instrumentalensemble

Graziella Contratto (Conférencière), Christian Hilz (Wilhelm Tell, Bar), Willi Derungs (Ltg)

Solistenquartett 1

Nicole Wacker (S), Lara Morger (A), Pepe Díaz (T), Leo Bachmann (B)

Solistenquartett 2

Julia Frischknecht (S), Paula Meyer (A), Gabriel Söllinger (T), Serguei L. Afonin (B)

Instrumentalensemble

Yvonne Gisler (Fl./Picc.), Miguel Rubiano (Ob), Marianna Rüegg (Kl./Bass-Kl.), Maria Zumbrunn (Trp.), Selina Weiss (Hr), Miguel Ángel Ibanez Torres (Kb), Justin Niklas Auer (Perk) / Christoph Zbinden & Darina Gilmkhanova (Pno)

Anhang II: Anmerkungen zum Programm im Programmheft

Der aus dem Kanton Solothurn stammende und in Locarno verstorbene **Hans Huber** studierte in Leipzig. Er war nicht nur ein äusserst produktiver Komponist, sondern auch ein herausragender Pianist und Organist. Als Gründer und Direktor des Basler Konservatoriums (1905-1918) sowie als Dirigent hat er das Basler Musikleben massgeblich geprägt.

Émile Jaques-Dalcroze wurde in Wien geboren und zog als 10-Jähriger mit der Familie nach Genf, wo er 1950 im hohen Alter von 85 Jahren verstarb. Dalcroze war Pianist, Komponist und v.a. Pädagoge und gilt als der Begründer der rhythmisch-musikalischen Erziehung. Er studierte u.a. in Genf und Paris und war für einige Zeit auch Kompositionsschüler von Anton Bruckner in Wien.

Der gebürtige Genfer **Jean Binet** war Schüler von Dalcroze und Otto Barblan. Nach mehreren Auslandsaufenthalten, u.a. in den USA (Cleveland) und in Brüssel, kehrte er in die Schweiz zurück und widmete sich hauptsächlich der Komposition. Während der Zeit in den USA studierte Binet bei Ernst Bloch. Binet hat ein umfangreiches Oeuvre vieler Gattungen hinterlassen, das heute, zum grossen Teil noch in Manuskriptform, in der Paul-Sacher-Stiftung in Basel lagert.

Der aus Brunnen im Kanton Schwyz stammende **Othmar Schoeck** gehört zweifelsohne zu den bedeutendsten Schweizer Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er studierte in Zürich bei Hegar, Attenhofer, Freud und Kempster sowie in Leipzig bei Max Reger. Schoeck wirkte danach v.a. in Zürich und St. Gallen als Dirigent, Chorleiter und Komponist. Besondere Aufmerksamkeit hat er, der mit der Sopranistin Hilde Schöck verheiratet war, als Lyriker erfahren, der zahlreiche Lieder vertonte. Bedeutende Werke hat er auch im Bereich der Instrumentalmusik und der Oper hinterlassen. Im Jahr 1934 fand ihm zu Ehren in Bern eine Schoeck-Festwoche mit Opern- und Konzertaufführungen aus seiner Feder statt. Zu kritischer Auseinandersetzung mit seiner Person und Musik gab und gibt sein Umgang mit dem Nationalsozialismus Anlass. Den Liederzyklus *Gaselen*, eine Vertonung von zehn *Gaselen* aus der Gedichtfolge Trinklaube von Gottfried Keller (frühe Fassung 1847, letzte Fassung veröffentlicht 1883) komponierte Schoeck 1923. Mit dem ersten Lied «Unser ist das Los der Epigonen» thematisiert Schoeck seine eigene Situation als Komponist. Mit der modernen Musik der Zweiten Wiener Schule eines Schönberg, Berg und Webern konnte Schoeck nicht viel anfangen, vielmehr verstand er sich als Nachgeborener, der das Erbe der Romantiker verwaltet.

Der Bündner Komponist **Gion Antoni Derungs** wurde im rätoromanischen Bündner Oberland geboren. Seine Mutter war eine Schwester des Komponisten Duri Sialm (1891-1961), der ebenfalls zu den bedeutenden Bündner Komponisten rätoromanischer Zunge gehört. Nach seinen Klavier-, Orgel-, Dirigier- und Kompositionsstudien in Zürich wirkte Derungs über 35 Jahre lang als Musiklehrer am Bündner Lehrerseminar und über 40 Jahre lang als Domorganist an der Kathedrale in Chur. Während dieser Zeit war er auch als Dirigent diverser Chöre aktiv. Sein Werk umfasst mehr als 400 Kompositionen aller Gattungen. Derungs war der erste Komponist, der eine rätoromanische Oper (*Il cerchel magic – der magische Kreis*) komponierte (siehe Artikel von Thomas Gartmann in der vorliegenden Veröffentlichung). Seine Inspiration fand er u.a. im traditionellen rätoromanischen Volkslied.

Heinz Holliger, der bei vollem Tatendrang in seinem 82. Lebensjahr steht, braucht man nicht weiter vorzustellen. Er ist wohl der bedeutendste und einflussreichste Schweizer Komponist und Interpret (Oboist und Dirigent) der Gegenwart. Seine *Sechs Klavierlieder* nach Christian Morgenstern komponierte Holliger im Alter von nicht einmal 20 Jahren. Im Nachhinein nennt er diesen Zyklus «das einzige Werk aus dieser Zeit, das mir wirklich persönlich erscheint». Fast ein halbes Jahrhundert nach der Komposition, d.h. im Jahr 2003, widmete er sich erneut den Liedern und verlieh ihnen mit seiner unnachahmlichen Instrumentationskraft eine orchestrale Dimension.

Die Freiburger Komponistin **Caroline Charrière** verstarb 2018 allzu früh. Sie studierte Querflöte, u.a. bei Aurèle Nicolet, und Komposition bei Jean Balissat. Für das Chorstück *Flowers* wurde sie 2008 von «Label Suisse» mit einem dritten Preis ausgezeichnet.

Anhang III: Jean-François Michel (*1957)

Der Freiburger Trompeter und Komponist Jean-François Michel absolvierte seine musikalische Ausbildung von 1965 bis 1976 am Konservatorium Fribourg. 1975 gewann er die Bronzemedaille beim internationalen Trompeten-Wettbewerb von Genf. Von 1976 bis 1986 war Jean-François Michel Solotrompeter bei den Münchner Philharmonikern, wo er unter namhaften Dirigenten spielte. Seit 1986 ist Michel Professor für Trompete am Konservatorium Fribourg (heute zur HEM Lausanne gehörend). Zwischen 1991 und 2001 unterrichtete er ebenfalls am Conservatoire (heute HEM) de Lausanne. Von 1997 bis 2004 war er zudem Dozent für Trompete am Conservatoire (heute HEM) de Genève. Seine Soloauftritte haben ihn in viele europäische Länder sowie nach Japan, Brasilien und Argentinien geführt. Vorab in Europa, aber auch auf anderen Kontinenten leitet er immer wieder Meisterkurse. Er ist Mitglied des Bläserquartetts *Nov'ars*, des Komponistenensembles *Buccinatoris* und spielt in zahlreichen Orchestern mit. Bei nationalen und internationalen Wettbewerben wird Jean-François Michel regelmässig in die Jury berufen. Während mehrerer Jahre dirigierte er zudem die Brass Band Fribourg (Höchstklasse).

Seine Kompositionen und zahlreichen Arrangements werden weltweit geschätzt und gespielt. Sein Stil ist geprägt von Offenheit. Die Bandbreite seiner Werke reicht von einer zeitgenössischen Sprache bis zu einer solchen mit Anklängen an die Volksmusik. Michel verfasste ausserdem zahlreiche Werke von pädagogischem Charakter. Aus seiner Feder stammen auch zahlreiche Arrangements für verschiedene Besetzungen. Im Jahr 2017 war er «compositeur en résidence» beim «Asia slider festival» in Hong Kong.

Anhang IV: Leopold Dick (*1976)

Der in Basel geborene Leopold Dick studierte in Berlin Komposition (bei Prof. Friedrich Goldmann) und Musiktheaterregie und war danach Meisterschüler von Georges Aperghis in der Klasse «Théâtre Musical» an der Hochschule der Künste Bern (HKB). In Zusammenarbeit mit Formationen wie dem Ensemble Mosaik, den Neubrandenburger Philharmonikern, dem Rias-Jugendorchester, dem Ensemble Adapter, Ensemble Kontraste, dem Basler Sinfonieorchester, dem Nouvel Ensemble Contemporain

u.a. entstanden zahlreiche Instrumentalwerke, die im Rahmen diverser Festivals (Ultraschall, Beethovenfest Bonn, Klangwerkstatt Kreuzberg, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern) und an prominenten Veranstaltungsorten (Gare du Nord Basel, Ballhaus Naunynstrasse Berlin, Sophiensaele Berlin, Philharmonie Neubrandenburg) aufgeführt wurden. Der Schwerpunkt seiner Arbeit liegt auf Formen des Neuen Musiktheaters. 2019 wurde seine Oper *Antigone Tribunal* an der Stuttgarter Staatsoper/Junge Oper im Nord uraufgeführt. Inszenierungen eigener Werke kamen u.a. an den Theatern Bielefeld, Oldenburg, Bern und Luxembourg heraus und wurden als Gastspiele im Rahmen der Biennale Bern, des Musikfestivals Bern, der *World New Music Theatre Days* (Berlin, Radialsystem) und des Hellenic Festivals (Athen) gezeigt.

Seit 2009 ist Dick als Dozierender im Studienbereich Théâtre Musical (seit dem Herbstsemester 19/20: Creative Practice) an der HKB beschäftigt. 2017 schloss er seine Dissertation zum «Sprechauftritt im Composed Theatre» ab. Seither koordiniert er das Forschungsfeld «Schnittstellen der zeitgenössischen Musik» an der HKB. 2019 wurde ihm vom Schweizerischen Nationalfonds ein Ambizione Grant für vier Jahre zugesprochen. Ab Februar 2020 leitet er daher das Forschungsprojekt *Opera mediatrix: Avanciertes Musiktheater und kollektive Identitätsbildung in der Schweiz seit 1945*.

Webseite: www.leodick.info

I

Chöre im sozialen Kontext des 19. Jahrhunderts

Chœurs dans le contexte social du XIX^e siècle

Die Schweizerische Musikgesellschaft (1808-1891): Ausstrahlung, Repertoire, soziale und politische Implikationen

Ich erinnere mich immer mit inniger Wonne daran, daß ich einst mit meinen Luzernerischen Freunden den Gedanken hegte, die Stiftung einer schweizerischen Musik-Gesellschaft zu versuchen. Der Versuch gelang über alle Erwartung [...].

Bernhard Häfliger, *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft*
3 (1810), 20¹

Einleitung

Die Schweizerische Musikgesellschaft war ein Verein von Musikliebhabern, der 1808 in Luzern gegründet und 1891 aufgelöst wurde. Hauptzweck war die Aufführung anspruchsvoller Chor- und Orchesterwerke anlässlich von Musikfesten, welche die Gesellschaft möglichst regelmässig und jeweils an einem anderen Ort organisierte.² Die Mitglieder waren Dilettanten aus der ganzen Schweiz, mit Ausnahme des Tessins. Frauen durften in den Aufführungen mitwirken, jedoch nicht Mitglied der Gesellschaft werden. Die Musikfeste schlugen grosse Wellen an den jeweiligen Aufführungsorten, es wurden über zwei

1 Die Protokolle der Schweizerischen Musikgesellschaft erschienen anlässlich der unregelmässig stattfindenden Versammlungen, jedes Mal in einer anderen Stadt und bei unterschiedlichen Verlegern. Bibliographisch lassen sie sich dennoch als eine von 1808 bis 1860 fortgesetzte Reihe von 29 Bänden beschreiben. Vgl. die Titelaufnahme im schweizerischen Verbundkatalog: https://swisscovery.slsp.ch/permalink/41SLSP_NETWORK/1ufb5t2/alma991102480779705501, letzter Zugang im März 2023 (das Datum gilt auch für alle weiteren Links im vorliegenden Text).

2 Notabene in Bezug auf diese Gesellschaft nannte sich die heutige Schweizerische Musikforschende Gesellschaft 1915 bis 1934 «Neue Schweizerische Musikgesellschaft».

Tage Konzerte, Bälle und Bankette organisiert, und zu jedem Musikfest erschien, neben verschiedenen Gelegenheitsschriften und Tafelliedern, ein gedrucktes Protokoll der Vereinsversammlungen.

An einschlägiger Literatur ist vor allem eine Monographie von Arnold Niggli aus dem Jahr 1886 zu erwähnen (mit einem Nachtrag 1891), dazu kommen 1909 ein Artikel von Eduard Bernoulli und 1934 eine Dissertation von Gerhard Bucky; danach ist erst 2015 ein ausgezeichnete Artikel von Samuel Weibel über das Musikfest in Bern 1827 erschienen.³ Erwähnungen finden sich in der Literatur zu Musikfesten, bürgerlichen Musikvereinen und einzelnen Institutionen sowie in Gesamtdarstellungen von regionalem Musikleben.⁴ Während sich Niggli vor allem auf die Protokolle gestützt hat und Bucky und Weibel in erster Linie die musikalische und allgemeine Presse berücksichtigt haben, möchte ich in meinem Beitrag auf die reich erhaltenen Archivquellen aufmerksam machen und mich inhaltlich auf die Mitglieder der Gesellschaft sowie das aufgeführte Repertoire konzentrieren. Die Quellenlage für eine Rekonstruktion der Vereinsgeschichte ist nämlich relativ gut. Wichtige Bestände sind im Vereinsarchiv der Nationalbibliothek und in der Burgerbibliothek in Bern, in der Genfer Kantonsbibliothek sowie in der Zentralbibliothek Zürich – vor allem im Archiv der Allgemeinen Musikgesellschaft, aber auch in anderen Sammlungen – erhalten (vgl. Tabelle 1). Kleinere Bestände, die sich oft auf ein einziges Musikfest beziehen, befinden sich in anderen Kantonsbibliotheken und in den Staatsarchiven der Kantone Basel-Stadt, Waadt und Zürich. Als weitere Primärquellen anzusehen sind Erinnerungen von prominenten Mitgliedern der Gesellschaft, seien es Komponisten wie Samuel Auberlen und Xaver Schnyder von Wartensee oder Musikliebhaber wie Charles de Constant.⁵

3 Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*; Bernoulli, «Ueber die Schweizerische Musikgesellschaft»; Bucky, *Die Rezeption der schweizerischen Musikfeste*; Weibel, «Breitenwirksames musikalisches Festtum im Bern des 19. Jahrhunderts».

4 Vgl. Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*; Tappolet, *La vie musicale à Genève au dix-neuvième siècle (1814-1918)*; Eichhorn, «Vom Volkfest zur «musikalischen Prunkausstellung»»; Campos, *Instituer la musique*; Weibel, *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts*; Heine, ««Ausreiner und wahrer Liebe zur Kunst ohne äussere Mittel»».

5 Auberlen, *Leben, Meinungen und Schicksale*; Schnyder von Wartensee, *Lebenserinnerungen*; Schnyder von Wartensee, *Erinnerungen*; Constant, *Un Genevois dans les Alpes*.

Schweizerische Nationalbibliothek, CH-BE1 V Schweiz 2239

Sammelband mit 39 Programmheften, Libretti und Flugblättern
(Herkunft: Stadtbibliothek Schaffhausen)

Sammelband mit gedruckten Protokollen, 1827-1849

Fünf Archivschachteln mit Protokollen, Statuten, Flugblättern,
Kreisschreiben, Einladungen usw., 1808-1851

Burgerbibliothek Bern, CH-BEb Mss.h.h.XVII.215-231 (u.a.)

Sammelbände mit eingeklebten Dokumenten (Protokolle,
Rundbriefe, Eintrittskarten, Plakate, Lieder) zu den einzelnen
Musikfesten, 1808-1830

Bibliothèque de Genève, CH-Gpu Ms.Mus. 151-169

«Verzeichniss aller Musicalien [...] 1808-1824», mit Nachträgen
1826-1860

Belege und Rechnungsbücher, 1840-1860

Handschriftliche Liste der Mitglieder, 1808-1860

17 Baupläne von 16 Orchester- und Publikumstribünen,
1824-1860

Zentralbibliothek Zürich, CH-Zz AMG Archiv IV C 1-7 (u.a.)

Aufführungsprotokolle des Kapellmeisters, 1808-1822

«Verzeichnis der Beamten und activen Mitglieder [...]»,
1808-1829

Gedruckte Protokolle, 1808-1860

Sammelbände mit allen Drucksachen zu den Musikfesten von
1829 und 1838 in Zürich

Belegebuch der Gesellschaft, 1856-1892

Tabelle 1 Die wichtigsten Archivquellen zur Geschichte der
Schweizerischen Musikgesellschaft

Wirkung und Ausstrahlung

Xaver Guggenbühler und Bernhard Häfliger, Mitglieder der Luzerner Musik- und Theaterliebhaber-Gesellschaft, waren die Initianten dieses neuen gesamtschweizerischen Vereins, dessen erstes Treffen 1808 in Luzern stattfand. Seine erste Erwähnung befindet sich im Protokoll der Luzerner Gesellschaft vom März 1807:

Hernach wurde vom Herrn Presidenten bemerkt, daß die Musik Kommißion in Unterhandlung stehe, mit der ganzen Eidsgenößisch[en] Schweiz einen vertrag zu einer Zentral-Musikgesellschaft zu bilden; u[nd] Sie hätte bereits die dazu gehörigen Kreisschreiben schon drucken laßen. Vermutlich wird die Musik Kommißion Ihren Plan der Oberdirektion zur Einsicht eingeben, an deßen Güte Erstere gar nicht zweifelt, u[nd] um so mehr wird es dies allen freuen ihre Mitwirkung dazu beýzutragen.⁶

Guggenbühler war Amateurkomponist, Schüler von Constantin Reindl; der Dekan Häfliger war für seine Mundartgedichte bekannt geworden.⁷ Über ihre Gründerväter hinaus hat die Schweizerische Musikgesellschaft zwei verschiedene Genealogien, eine musikalische und eine gesellschaftliche. Die musikalische Genealogie skizzierte Xaver Schnyder von Wartensee in seinen 1866 diktierten Lebenserinnerungen.⁸ Das ferne Modell waren die englischen Massenaufführungen von Händels Oratorien ab dem Jubiläumsjahr 1784. *Die Schöpfung* von Joseph Haydn wurde in der Schweiz mit beachtlichem organisatorischem Aufwand 1801 in Zürich und 1803 in Winterthur aufgeführt; unmittelbar Pate zur Gründung der Schweizerischen Gesellschaft stand aber eine Aufführung des Oratoriums in Aarau 1807, für welche bereits Amateure von mehreren Musikgesellschaften aus

6 «Tagebuch der Theater und Musik-Liebhaber-Gesellschaft, zu Luzern, vom Monat Dezember 1806 bis Monat April 1807», Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, CH-Lz M 568, 141 [März 1807].

7 Vgl. Refardt, «Guggenbühler, Xaver» und Haas, «Häfliger, Jost Bernhard».

8 Schnyder von Wartensee, *Lebenserinnerungen*, 81; vgl. Eichhorn, «Vom Volksfest zur «musikalischen Prunkausstellung»», 6. Diese Einordnung in der Frühgeschichte der Musikfeste, zu denen die Treffen der Schweizerischen Musikgesellschaft gehören, gilt grundsätzlich auch heute. Vgl. Weibel, *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts*, 45–60 (zur Definition der Musikfeste) und 60–74 (zu ihrer Geschichte).

verschiedenen Kantonen zusammengewirkt hatten. Relevant ist diese Genealogie für das Selbstverständnis der Schweizer Gesellschaft vor allem, weil damit die Schweiz ein Primat vor ähnlichen Bestrebungen in Deutschland aufweisen konnte. Das erste deutsche Musikfest fand nämlich 1810 in Frankenhausen statt, und die Ausstrahlung der schweizerischen Musikfeste nach Deutschland merkte Hans Georg Nägeli mit einer Mischung aus Hoffnung und Stolz bereits 1811 an: «Vor einem Jahr schon geschah in der achtbaren thüringischen Stadt Frankenhausen, was wir zwey Jahre früher begonnen, und in diesem Jahr, gerade in diesem Monat, wird in Erfurt zum Theil die nämliche Musik aufgeführt, die wir gewählt haben.»⁹ Über das nationale Primat des ersten auf dem Kontinent organisierten Musikfestes entstand denn auch 1840 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ein Disput zwischen Gottfried Wilhelm Fink und dem Zürcher Politiker Johann Rudolf Landolt, selbst ein Gründungsmitglied der Gesellschaft.¹⁰

Eine zweite Art der Genealogie setzt die Musikgesellschaft in den Kontext der vielen gelehrten, patriotischen und gemeinnützigen Gesellschaften, die – nach dem Vorbild der zunächst 1761-1797 aktiven und 1807 erneuerten Helvetischen Gesellschaft – während der Mediationszeit (1803-1813) entstanden: die Schweizerische Künstlergesellschaft (1806), die Schweizerische Gemeinnützige Gesellschaft (1810), die Schweizerische Geschichtsforschende Gesellschaft (1811) und die Gesellschaft der Schweizer Tierärzte (1813).¹¹ Auch zu dieser Frage äusserte sich Nägeli bereits 1812 und zog eine Parallele zu der Gemeinnützigen Gesellschaft, mit dem Ziel, auch in der Musik eine soziale Wirkung zu erreichen:

Im Bunde mit diesen Edeln lassen Sie uns – unsern höhern Kunstanstalten unbeschadet – nach dem neuen Beyspiele der gemeinnützigen Gesellschaft in Basel, der Crone der schweizerischen Anstalten, [...] durch die Bemühungen des gründlichen und eifrigen

⁹ Hans Georg Nägeli, *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 4 (1811), 40.

¹⁰ *Allgemeine musikalische Zeitung* 42 (1840), Sp. 334–6 und 543–4. Vgl. dazu Weibel, *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts*, 249–55.

¹¹ Vgl. Serre, *Notice sur la Société helvétique de musique*, 6, der auch den erst 1819 gegründeten Zofingerverein anführt, und Bloesch, *Die Bernische Musikgesellschaft*, 39, der auch eine mir unbekannte Schweizerische medizinische Gesellschaft mit Gründungsjahr 1809 erwähnt. Mehrere dieser Gesellschaften haben bis heute Bestand.

Kunsterziehers Haag, unsers verdienten Ehrenmitgliedes [...] den moralischen Volksgesang befördern [...].¹²

Auf die hier angesprochenen Aspekte – den Anspruch auf eine gesellschaftliche Zielsetzung und die Vernetzung der Musikgesellschaft in der Schweizer Elite – werde ich später zurückkommen.

Zwischen 1808 und 1867 wurden insgesamt dreissig Musikfeste abgehalten, es erschienen dazu neunundzwanzig gedruckte Protokolle.¹³ Es ist zunächst zu beachten, dass die Veranstaltungen zum Teil unmittelbar Folgen für das lokale Musikleben hatten. Nach dem Zürcher Musikfest von 1812 wurden die Zürcher Musikgesellschaften «Ab dem Musiksaal» und «Auf der deutschen Schul» zur Allgemeinen Musikgesellschaft vereint.¹⁴ In der Folge des Musikfestes in Bern 1813 wurde 1815 die Bernische Musikgesellschaft gegründet.¹⁵ Das erste in Basel abgehaltene Musikfest 1820 hatte einen Einfluss auf die 1824 erfolgte Gründung des Basler Gesangvereins.¹⁶ Schliesslich gab das Musikfest in Lausanne 1823 den Anstoss zur Entstehung der Genfer *Société de musique*.¹⁷ Bereits 1830 war somit nach Einschätzung des Winterthurer Festredners Jakob Ziegler ein wichtiges Ziel der Gesellschaft erreicht:

Zu was für schönen Veränderungen im allgemeinen Leben der Schweizer haben nicht jene ältere helvetische Gesellschaft, die gemeinnützige, die naturforschende etc. Veranlassung gegeben [...]. Und alles dieses hat auch die schweizerische Musikgesellschaft in einem hohen vorzüglichen Grad geleistet; also Einklang der Schweizerherzen wie reine Harmonie der Töne, welch grosser Gewinn für unser theures Vaterland! Wie viele örtliche Musikgesellschaften hat sie zum Theil neu geboren [...], wie viele musikalische

12 Nägeli, *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 5 (1812), 46–47.

13 In Basel (1820, 1840, 1860), Bern (1813, 1827, 1851), Freiburg (1816, 1843), Lausanne (1823, 1842), Luzern (1808, 1810, 1824, 1841), Genf (1826, 1834, 1856), Neuenburg (1828), St. Gallen (1825), Schaffhausen (1811), Sitten (1854), Solothurn (1822, 1849), Winterthur (1830) und Zürich (1809, 1812, 1818, 1829, 1838, 1867). Zur letzten Versammlung 1867 erschien kein Protokoll.

14 Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*, 19. Zur AMG vgl. Hinrichsen, *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich*.

15 Bloesch, *Die Bernische Musikgesellschaft*, 39.

16 *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 29 (1860), iii; Bernoulli, «Ueber die Schweizerische Musikgesellschaft», 477–8.

17 Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*, 41. Vgl. auch den Beitrag von Minder-Jeanerret in diesem Band.

Talente sind durch sie geweckt worden, die selbst im Auslande auf eine rühmliche Art sich auszeichnen [...]. Bis auf die Entstehung der Gesangvereine zu Stadt und Land!¹⁸

Ziegler, der 1825 bis 1862 das Musikkollegium seiner Stadt präsidierte,¹⁹ dürfte dafür verantwortlich gewesen sein, dass 1830 in Winterthur zum ersten und letzten Mal ein Musikfest ausserhalb einer Kantonshauptstadt stattfinden konnte. Nägeli hatte bereits 1811 seine Hoffnung auf diese Auswirkungen auf das lokale Musikleben geäussert. In seiner Festrede in Schaffhausen beschrieb er seine Vision einer doppelten Wirkung der Schweizerischen Musikgesellschaft – im Inland als Muster für ähnliche, lokal organisierte Gesellschaften und im Ausland als Beispiel, das mit veränderten Vorzeichen reproduziert werden könnte:

Unsere Anstalt kann auf zweyerley Weise wirken: als Muster und als Beyspiel. Sie sey zunächst eine wahre Musteranstalt für unser Vaterland, ja sie sey die Mutteranstalt für die Kultur der Tonkunst. Was wir hier in unserm Gesamtverein ausführen, das sey für jeden ein Leitfaden der Bewerkstelligung in seiner Vaterstadt [...]. In Beziehung aufs Ausland kann unsre Anstalt unmöglich Muster eines Kunstetablissemments seyn wollen. Sie sey aber Beyspiel, sowohl ihrer Verfassung, als ihrem Zwecke nach. Ich wage, es auszusprechen, sie darf hoffen, es zu werden.²⁰

Bei den Hauptversammlungen des Vereins wurden Kandidaten als Mitglieder aufgenommen und Ehrenmitglieder ernannt.²¹ Letztere unterschieden sich in «ordentliche» und «ausserordentliche Ehrenmitglieder». 1810 wurden ordentliche Ehrenmitglieder als Personen definiert, «a) die zwar keine Schweizerbürger sind, sich aber in der Schweiz wenigstens zehen Jahre aufgehalten haben; b) als Musiklehrer sich

18 Jakob Ziegler, *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 18 (1830), 53–54.

19 Vgl. Baertschi, «Ziegler, Jakob».

20 Nägeli, in *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 4 (1811), 40–41, auch in *Allgemeine musikalische Zeitung* 13 (1811), Sp. 688–9.

21 Gedruckte Verzeichnisse finden sich in mehreren Protokollen, zum letzten Mal im Protokoll des Musikfestes in Bern 1851; zwei handschriftliche Verzeichnisse sind in Zürich (CH-Zz AMG Archiv IV C 2, 1808-28) und Genf (CH-Gpu Ms. mus. 168, 1808-60) erhalten.

Verdienste gemacht haben; c) oder als Angestellte bey Kantons-Musikgesellschaften von denselben besonders empfohlen werden». Als ausserordentliche Ehrenmitglieder wiederum galten Personen,

a) die durch ihren öffentlichen Karakter, ohne eben der Tonkunst selbst kundig zu seyn, der Gesellschaft zur Zierde sind; b) oder vorzügliche fremde Tonkünstler, und zwar Komponisten vom ersten Range, besonders aber, wenn ihre Kunstprodukte von der schweizerischen Musik-Gesellschaft aufgeführt worden sind; c) oder die durch ihr vorzügliches Talent sich in einem Kunstfach auszeichnen, das mit der Tonkunst auf eine Art in Berührung steht.²²

Die ordentlichen Ehrenmitglieder – oft professionelle Musiker, die in der Schweiz aktiv waren und bei den Konzertaufführungen mitgewirkt oder diese sonst unterstützt hatten – erhielten die Ehrenmitgliedschaft, weil sie wegen der Klausel, die das Schweizer Bürgerrecht voraussetzte, nicht Mitglieder werden durften.²³ So wurde beispielsweise Richard Wagner, der damals in Zürich wohnte, 1851 in diese Kategorie aufgenommen.²⁴ Die Ernennung von ausserordentlichen Ehrenmitgliedern hatte hingegen offenbar als Zweck eine Internationalisierung des eidgenössischen Musiklebens. Von den 39 ausserordentlichen Ehrenmitgliedern waren nur neun Schweizer Bürger, sechs weitere waren in der Schweiz wohnhafte Ausländer (siehe Tabelle 2). Die meisten von ihnen waren angesehene ausländische Musiker, die zum Teil persönlich an das jeweilige Musikfest eingeladen waren. Schnyder von Wartensee erinnert sich zum Beispiel daran, dass er dank der Einladungen an die helvetischen Musikfeste Persönlichkeiten wie Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer 1811 oder Louis Spohr 1816 kennenlernen konnte.²⁵ Einige Gäste bedankten sich mit Widmungskompositionen: Johann Anton André widmete der Gesellschaft sein «Vater unser» (auf dem Text von Friedrich Gottlieb Klopstock),

22 *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 3 (1810), 35–36.

23 Verwirrenderweise wurden nach der 1851 vorgelegten Statutenrevision die «ordentlichen Ehrenmitglieder» neu als «auswärtige Mitglieder» (oder «ausserordentliche Mitglieder») bezeichnet. *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 26 (1851), 178–9.; vgl. auch CH-Gpu Ms. Mus. 168, fol. 58v.

24 *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 26 (1851), 161; CH-Gpu Ms. mus. 168, fol. 62r.

25 Schnyder von Wartensee, *Erinnerungen*, 103–4 bzw. 150–1.

aufgeführt 1827 in Bern, Weber die 1812 komponierte Hymne «In seiner Ordnung schafft der Herr» (WeV B.8), welche allerdings erst 1834 in Genf zur Aufführung kam.²⁶

Die Musikfeste erhielten, wohl auch dank der prominenten Gäste, immer wieder Anklang in der ausländischen Musikpresse. Nägelis Festreden in Schaffhausen 1811, Zürich 1812, Freiburg 1816 und Basel 1820 wurden in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vollständig abgedruckt.²⁷ Berichte über die Musikfeste, meist aus der Deutschschweiz, erschienen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1809, 1820, 1823, 1830 und 1841; in *Cäcilia* durch Jean-Bernard Kaupert 1828 und 1829; in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1840, 1843 (beide von Ernst Knop), 1849 (von Oswald Lorenz) und 1854; und in der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* 1854.²⁸ In französischen Musikzeitschriften wurde dagegen fast ausschliesslich über die *concerts helvétiques* der Westschweiz berichtet. In der *Revue et gazette musicale de Paris* erschienen Berichte über die Musikfeste in Genf 1834, Fribourg 1843, Genf 1856 und – als grenznahe Ausnahme – Basel 1860.²⁹ In der *Revue de musique ancienne et moderne* würdigte 1856 Emmanuel de Fonscolombe die Aufführung von Mendelssohns *Elias* in Genf.³⁰

26 Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft 15 (1827), 26 und 19 (1834), 27; vgl. Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*, 57 und Weibel, «Breitenwirksames musikalisches Festtum im Bern des 19. Jahrhunderts», 35–6.

27 *Allgemeine musikalische Zeitung* 13 (1811), Sp. 656–64, 665–73, 685–92; 14 (1812), Sp. 695–703, 711–8, 727–34; 18 (1816), Sp. 677–87; 22 (1820), Sp. 769–79. Für eine Einordnung der ersten beiden Reden Nägelis vgl. Roner, *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis*, 181–6.

28 *Allgemeine musikalische Zeitung* 11 (1809), Sp. 344–50; 22 (1820), Sp. 492–4; 25 (1823), Sp. 665–71; 32 (1830), Sp. 681–83 und 43 (1841), Sp. 446–8, 637–9; *Cäcilia* 5, Nr. 9 (1828), 65–8 und 6, Nr. 11 (1829), 249–52; *Neue Zeitschrift für Musik* 7, Nr. 13 (1840), 59–60, 67–68; 10, Nr. 19 (1843), 123, 127–8.; 16, Nr. 31 (1849), 94–95; 21, Nr. 41 (1854), 51–53; *Niederrheinische Musikzeitung* 2 (1854), 246–7, 296.

29 *Revue et gazette musicale de Paris* 1 (1834), 252–3; 10 (1843), 316–7; 23 (1854), 282–3; 27 (1860), 199.

30 *Revue de musique ancienne et moderne* 1 (1856), 505–9.

1808	**Pfeiffer, Traugott	1822	*Vischer, Wilhelm
1810	Chladni, Ernst Florens Friedrich	1824	Lafont, Charles Philippe
1810	Ende, Carl Wilhelm Adolph von	1824	*Füglistaller, Leonz
1810	Matthisson, Friedrich von	1826	**Hänsel, Christian
1810	Neuwied, Carl von	1827	André, Johann Anton
1811	*Salis-Seewis, Johann Gaudenz von	1827	Täglichsbeck, Thomas
1812	Moralt, Philipp	1829	Stadler, Maximilian
1813	Boucher, Alexandre-Jean	1830	Schneider, Friedrich
1813	*Frey, Januar	1834	Drouet, Louis
1813	Rode, Pierre	1838	Mendelssohn Bartholdy, Felix
1816	*Girard, Grégoire	1838	*Vischer, Wilhelm
1816	Weber, Gottfried	1841	Neukomm, Sigismund von
1818	Kreutzer, Conradin	1842	Rossini, Gioachino
1818	**Liste, Anton	1843	*Tillette de Mautort, Alfred
1818	Spohr, Louis	1851	Schönchen, Heinrich
1820	Canongia, José Avelino	1851	**Seiler, Richard
1822	**Beutler, Franz	1854	*Zen Ruffinen, Franz Kaspar
1822	*Blumenthal, Casimir von	1860	Schneider, Carl
1822	**Tollmann, Johann	1860	Singer, Edmund

Tabelle 2 Ausserordentliche Ehrenmitglieder.³¹ Die Schweizer sind mit einem Stern, die damals in der Schweiz tätigen Ausländer mit zwei Sternen markiert. Mit keinem Stern versehen sind Ausländer, die im Ausland tätig waren und zum jeweiligen Musikfest eingeladen wurden.

31 Quellen: CH-Zz AMG Archiv IV C 2 und CH-Gpu Ms. mus. 168.

Aufführungen und Repertoire

Die ersten beiden Jahrzehnte der Musikgesellschaft waren von zwei Männern geprägt: Bernhard Häfliger (Abbildung 1) und Hans Georg Nägeli, die 1808 bis 1824 abwechselnd das Präsidium der Gesellschaft innehatten.³² Johann Georg Bürkli nannte die beiden kurz zuvor Verstorbenen bei der Versammlung 1838 in Zürich «Grundsäulen unseres Vereins».³³ Sie hatten das paradoxe Ziel vorgegeben, einen im Grunde als Dilettantenorchester gegründeten Verein zum Förderer der Chormusik werden zu lassen:



Abbildung 1 Heinrich Hauser, Porträt Bernhard Häfliger, CH-A Staatsarchiv Aarau GP/H-0075, Bild: Staatsarchiv Aarau

³² Den Mitgliederverzeichnissen (in den meisten Protokollen sowie in den Handschriften CH-Zz AMG Archiv IV C 2 und CH-Gpu Ms. mus. 168) sind jeweils die Listen der Amtsinhaber vorangestellt.

³³ *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 20 (1838), 13; Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*, 60.

[...] aber das muß ich laut sagen – das muß ich vorzüglich in einer schweizerischen Musik-Gesellschaft mit einem Tone sagen, der alle Mitglieder derselben in Bewegung setzt: ›Reiner, harmonischer, unschuldiger, religiöser Volksgesang ist das Eine, Erste, Wichtigste, Höchste, was in unsern Zeiten Noth thut.‹ Ein solcher Gesang soll [...] Harmonie in die Familien, Harmonie in die Gemeinden, Harmonie in die Staaten, Harmonie in die Kirche, Harmonie zwischen beyde – Staat und Kirche, – Harmonie in's ganze Vaterland bringen. Oder ist es nicht das, was Pestalozzi, was Nägeli, was Pfeiffer mit ihrer neuen Gesangbildungslehre zu erzwecken streben?³⁴

Nägeli betonte seinerseits, dass die Pflege der Vokal- und der Instrumentalmusik verschiedenen Zwecken diene, wünschte sich aber, dass beide in den Musikfesten zu Ehren kommen sollten:

Meine Idee wäre also, daß man zweyerley neben einander fortlaufende oder alternirende Concerte in Gang zu bringen hätte. In den einen müßte die Kunst so hoch als möglich hinaufgeadelt, in den andern so allgemein als möglich popularisirt werden. [...] In jenen Concerten müßte also die Instrumentalmusik, in diesen die Vocalmusik vorherrschen. [...] Weit über unsern Kreis hinaus können wir die Segnungen der Kunst verbreiten, wenn wir sie von ihrer populärsten Seite ins Leben bringen. Diese populärste Seite ist der moralische Gesang. Die Mittel liegen uns so nahe!³⁵

Zu beachten ist, dass eine qualitativ hochstehende, professionelle Ausführung der Kompositionen gar nicht als höchstes Ziel der Gesellschaft gesetzt wurde. Nägeli drückte dies 1811 folgendermassen aus: «ich gestehe [...], dass ich es bey weitem nicht für das Wesentlichste halte, ob die Ausführung im Ganzen etwas mehr oder minder vollkommen, die Besetzung etwas mehr oder weniger zahlreich sey», die Gesellschaft soll vielmehr «musikalische Aufklärung befördern».³⁶ Insofern können die durchaus berechtigten kritischen Berichte relativiert werden, in denen zahlreiche ausländische Gäste die schlechte

³⁴ *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 2 (1809), 26.

³⁵ *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 5 (1812), 34, 45.

³⁶ *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 4 (1811), 43.

Qualität der Musikdarbietungen bemängelten, von den Erinnerungen Louis Spohrs an seinen Besuch in Freiburg 1816 bis zum bekannten Eklat Richard Wagners, der sich weigerte, ein Konzert in Sitten 1854 zu dirigieren und in aller Eile die Stadt verliess.³⁷ Die Gründe für die musikalischen Mängel sind bekannt. Erstens waren die allermeisten Mitglieder Amateure. Nach dem Protokoll von 1842 befanden sich beispielsweise unter 926 Mitgliedern und «Candidaten» nur 57 mit einer Berufsbezeichnung wie «Musiklehrer», «Chordirektor» oder ähnliche, und nur zwanzig waren tatsächlich für das Musikfest nach Lausanne gereist.³⁸ Zweitens setzte die Mitgliedschaft eine aktive Tätigkeit als Amateurmusiker voraus, und alle Mitglieder hatten das Recht, bei den Konzerten aufzutreten. Als Folge davon waren die Besetzungen sehr unterschiedlich und eine musikalisch motivierte Balance kaum möglich. Drittens durften, wie bereits erwähnt, nur Schweizer Bürger Mitglied werden. Angesichts der grossen Anzahl ausländischer Musiker, darunter viele Deutsche, die in der Schweiz professionell tätig waren, war dies auf lange Sicht ein Problem für den Vorstand, der bezahlte Zuzüger engagieren musste.³⁹ Nägeli äusserte sich 1822 gegenüber Georges Hyde de Seigneux ausdrücklich dagegen, dass ausländische professionelle Musikerinnen und Musiker die Solo-Partien übernehmen, gerade mit dem Argument, dass diese den Schweizer Liebhaberinnen überlegen wären:

Dans la dernière execution musicale à Soleure, ainsi que dans l'avantdernière à Bâle, il y a eu des personnes Non-membres et Non-Suisses, tant hommes que femmes, qui ont executé des parties obligates. Voilà Mr. une chose qui est tout à fait contraire à la lettre et à l'esprit de notre institut Helvetique [...]. [Dans] les dernières années l'envie de frequenter [...] la Société musicale Suisse a beaucoup

37 Spohr, *Selbstbiographie*, 263–8; Wagner, *Mein Leben*, 589–90; *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 27 (1854), 13. Allerdings war der Befund des Korrespondenten der *NZfM* schliesslich positiv: «Mittwochs den 12ten Juli begann das große Concert [...] und in der That, man traute seinem Ohr kaum, das Orchester – das übrigens tüchtige Künstler in seinen Reihen zählte – hielt sich brav.» *NZfM* 21, Nr. 41, (1854), 52.

38 *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 23 (1842). Eine Liste ist auf Zenodo abgelegt, <https://doi.org/10.5281/zenodo.6521169>. Vgl. zur beruflichen Zusammensetzung der Gründungsmitglieder Bucky, *Die Rezeption der schweizerischen Musikfeste*, 80.

39 Vgl. dazu Weibel, *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts*, 170–2 und Weibel, «Breitenwirk-sames musikalisches Festtum im Bern des 19. Jahrhunderts», 35–36.

diminué, principalement de la part des chanteuses de Solo, qui naturellement n'aiment pas à concourir avec le monde entier, le moins avec des musiciens de profession, qui [...] comme étrangers sont appelés à secourir la musique Suisse pour bon payement.⁴⁰

Die Schweizerische Musikgesellschaft war somit seit ihren Anfängen ein Zwitterwesen. Sie war mit dem Zweck gegründet worden, Konzerte zu organisieren, verpflichtete aber nach der Tradition der alten Musikgesellschaften wohlhabende Dilettanten als Mitglieder, die im Orchester zusammen musizierten. 1840 in Basel bestand das Orchester zum ersten Mal grösstenteils aus professionellen Musikern,⁴¹ trotzdem gelang es der Gesellschaft nicht, den gleichen Weg wie andere Amateurvereine zu beschreiten, die sich zu reinen Konzertgesellschaften mit professionellen Orchestern entwickelten. Beispiele hierfür sind die Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft Luzern, heute Luzerner Symphonieorchester, die Allgemeine Musikgesellschaft Zürich, heute Tonhalle-Gesellschaft, oder das Musikkollegium Winterthur.⁴² Die Professionalisierung der Orchester wurde übrigens nicht überall als ein Zeichen des Fortschritts gedeutet. Schnyder von Wartensee blickte nostalgisch auf die Ära der Amateurvereine zurück, sah aber in den musikalischen Kompositionen selbst die Ursache für deren Rückgang:

Es ist zu beklagen, dass seither in Zürich, so wie leider auch an vielen anderen Orten, ausübende Musikdilettanten fast ganz verschwunden sind. [...] Die neuere Richtung der Musik, die aus einer ästhetischen Kunst mehr eine Geschicklichkeit Schwierigkeiten zu überwinden geworden ist – ist Schuld an dieser Verödung. [...] Dilettanten-Orchester können nicht, auch nur leidlich die schwierigen Orchester-Werke von Beethoven und ebenso wenig die von Mendelssohn, Spohr, Schumann u.s.w. spielen.⁴³

40 Hans Georg Nägeli, Briefentwurf an Georges Hyde de Seigneux in Lausanne, 17. Oktober 1822, CH-Zz Ms Car. XV 197.7, <https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-132355>.

41 Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*, 63.

42 Vgl. 200 Jahre LSO; Heine und Hinrichsen, «Der schwierige Weg zur Professionalisierung»; Kurmann, *Dem Provinziellen widerstehen*.

43 Schnyder von Wartensee und Weber, «Einiges aus dem Leben von Xaver Schnyder von Wartensee», 68. In den späteren Ausgaben in Buchform erscheint dieser Abschnitt gekürzt.

Die Aufführungen der Gesellschaft folgten immer dem gleichen Muster. Das eröffnende «erste Konzert» war der Hauptakt der Musikfeste. Dort wurden mit so vielen Chorsängerinnen und Orchestermittgliedern wie zur Verfügung standen die grossen Werke des (meist geistlichen) Repertoires aufgeführt, Oratorien von Haydn, Händel, Mendelssohn. Beethoven mit seinem *Christus am Ölberg*, aber auch mit den Symphonien stand in der Hälfte der Musikfeste auf dem Programm des ersten Konzerts, und in einem Drittel der Fälle zusätzlich auf jenem des zweiten.⁴⁴

Anzahl Konzerte, Komponisten	
14	Ludwig van Beethoven
9	Joseph Haydn
8	Georg Friedrich Händel
6	Wolfgang Amadeus Mozart
5	Felix Mendelssohn Bartholdy
4	Luigi Cherubini, Gioacchino Rossini
3	Pietro Guglielmi, Sigismund von Neukomm, Andreas Romberg, Carl Maria von Weber
2	Franz Danzi, Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen, Johann Gottlieb Naumann, Peter von Winter
1	Johann Anton André, Johann Sebastian Bach, Franz Beutler, João Domingos Bomtempo, Max Bruch, Franz Gabriel Grast, Friedrich Heinrich Himmel, Conradin Kreutzer, Peter Josef von Lindpaintner, Anton Liste, Louis Abraham Niedermeyer, Ferdinand Ries, Vincenzo Righini, Friedrich Schneider, Louis Spohr, Gaspard Spontini, Maximilian Stadler, Georg Joseph Vogler

Tabelle 3 Das Repertoire des jeweiligen Eröffnungskonzerts

⁴⁴ Als Quellen für die Tabellen 3 und 4 dienen die Protokolle, teilweise ergänzt durch Programmzettel in CH-BEL V Schweiz 2239, CH-BEh Mss.h.h.XVII.215-231 und CH-Zz AMG Archiv IV C 6 und 7. Die vollständigen Daten sind auf Zenodo ersichtlich: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6521169>.

Anzahl Konzerte, Komponisten	
13	Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart
11	Gioachino Rossini
10	Carl Maria von Weber
8	Joseph Haydn
6	Franz Xaver Schnyder von Wartensee, Louis Spohr
5	Luigi Cherubini, Gaetano Donizetti, Ferdinando Paër
4	Johann Nepomuk Hummel, Saverio Mercadante, Hans Georg Nägeli, Vincenzo Righini, Bernhard Heinrich Romberg, Peter von Winter
3	Joseph von Bayer, Vincenzo Bellini, Charles-Auguste de Bériot, Casimir von Blumenthal, Michele Carafa de Colobrano, Bernhard Henrik Crusell, François-Joseph Fétis (Alessandro Stradella zugeschrieben), Thomas Anton Flad, Christoph Willibald Gluck, Conradin Kreutzer, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, August Eberhard Müller, Jean-Louis Tulou
2	Johannes Amon, Samuel Gottlob Auberlen, Robert-Nicolas-Charles Bochsa, Adrien Boieldieu, Domenico Cimarosa, John Field, Anton Bernhard Fürstenau, Vincent Gambaro, Pietro Generali, Abraham François Grandjean, Georg Friedrich Händel, Ferdinand Fürchtegott Huber, Charles Philippe Lafont, Joseph Mayseder, Étienne-Nicolas Méhul, Louis Abraham Niedermeyer, Giovanni Pacini, Vincenzo Pucitta, Gaspere Spontini, Franz Stockhausen
1	Joseph Affolter, Daniel-François-Esprit Auber, Johann Sebastian Bach, Christian Frederick Barth, Karl Ludwig Blum, Carl Leopold Böhm, Theobald Böhm, Johannes Brahms, Charles-Simon Catel, Franz Seraph Cramer, Carl Czerny, Franz Danzi, Ferdinand David, Louis Drouet, Jan Ladislav Dussek, Friedrich Johann Eck, Heinrich Wilhelm Ernst, Ferdinand Fränzl, Niels Wilhelm Gade, Franz Gabriel Grast, Xaver Guggenbühler, Ernst Häusler, Joseph Hildebrand, Nicolas Isouard, Benedikt Jucker, Friedrich Kalkbrenner, Johann Wenzel Kalliwoda, Kayser (nicht identifiziert), Kinzi (nicht identifiziert), Theodor Kirchner, Jan Bedřich Kittl, Gustave-Adolphe Koëlla, Friedrich August Kummer, Friedrich Ludwig Emil Kunzen, Franz Paul Lachner, Felipe Libon, Anton Liste, Johann Heinrich Lübeck, Antonio Maria Mazzoni, Johann Jakob Mendel, Ernst Methfessel, Mittermayr (unsichere Zuschreibung), Bernhard Molique, August Mühling, Ivan Müller, Sebastiano Nasolini, Giovanni Paisiello, Franz Xaver Pecháček, Johann Peter Pixis, Marcos António Portugal, Heinrich Proch, Reinhard (nicht identifiziert), Heinrich Reuther, Luigi Ricci (unsichere Zuschreibung), Ferdinand Ries, Peter Ritter, Pierre Rode, Andreas Jakob Romberg, Friedrich Wilhelm Rust, Georg Abraham Schneider, Franz Schubert, Robert Schumann, Hippolyte Prosper Seligmann, Andreas Späth, Thomas Täglichsbeck, Johann Friedrich Taubert, Alexander Uber, August Walter, Paul Wranitzky (unsichere Zuschreibung).

Tabelle 4 Das Repertoire der weltlichen Konzerte

Das «zweite Konzert» war keinesfalls kleiner, aber vorgesehen für gemischte, auch kammermusikalische Besetzungen und für solistische, instrumentale wie vokale Darbietungen von weltlichen Gattungen. Im zweiten Konzert hatten Schweizer Komponisten, zum Teil Mitglieder der Gesellschaft, die Gelegenheit, ihre Werke darzubieten, etwa Franz Gabriel Grast, Xaver Guggenbühler, Hans-Georg Nägeli, Louis Abraham Niedermeyer, Franz Xaver Schnyder von Wartensee, aber auch unbekanntere wie Joseph Affolter oder Abraham François Grandjean. Mit sechs beziehungsweise vier Aufführungen konnten Schnyder von Wartensee und Nägeli damit eine überregionale Hörerschaft erreichen. Kritische Stimmen gab es hingegen, als ein Werk von Grast 1834 in Genf im ersten Konzert erklang.⁴⁵ Überhaupt war das Repertoire des zweiten viel abwechslungsreicher als jenes des ersten Konzerts, wie allein an der Anzahl unterschiedlicher Namen ersichtlich ist. Auch weltliche italienische Kompositionen – Klassiker wie Paisiello und Cimarosa oder Zeitgenossen wie Bellini und Donizetti – kamen in diesem Rahmen vor. Die Einführung des italienischen Opernrepertoires in einem schweizerischen Musikfest wurde allerdings als das «ordinärste italienische Geklingel» 1856 in der *Basler Zeitung* verurteilt.⁴⁶ Das zweite Konzert wuchs so weit, dass 1860 in Basel die Schweizer Erstaufführung von Beethovens 9. Symphonie im zweiten Konzert stattfand – als Ausgleich dazu gab es eine nicht in den Statuten vorgesehene Kammermusik-Matinée im Stadtcasino. Beim allerletzten Musikfest in Zürich 1867 gab es dann ebenfalls drei Konzerte.⁴⁷

Die grossen Besetzungen des ersten Konzerts setzten jeweils voraus, dass in der für die Aufführung gewählten Kirche provisorische, zu diesem Zwecke aufgestellte Tribünen sowohl für die Ausführenden wie für das Publikum aufgestellt wurden. Zwei schöne Stiche zum Konzert in Lausanne 1823 geben einen Eindruck der Atmosphäre bei einem solchen Anlass (Abbildungen 2 und 3).⁴⁸

45 *Morgenblatt für gebildete Stände* 28 (1834), 788.

46 Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*, 109.

47 Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*, 118, 130.

48 Auch abgebildet in Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*, 28–29.



Abbildung 2 Johannes Stähli, Réunion de la Société helvétique de musique dans la Cathédrale de Lausanne, le 6 août 1823, Lausanne, Archives cantonales vaudoises, SB 52 Ca 1/1, Bild: Archives cantonales vaudoises



Abbildung 3 Johannes Stähli, Réunion de la Société helvétique de musique dans la Cathédrale de Lausanne, le 6 août 1823, Lausanne, Archives cantonales vaudoises, SB 52 Ca 1/2, Bild: Archives cantonales vaudoises

In der Genfer Kantonsbibliothek sind dazu noch die Pläne zu sechzehn «Orchestern» (die damalige Bezeichnung für die Tribüne für die Ausführenden) erhalten. Auf mehreren Plänen sind die einzelnen Plätze den verschiedenen Instrumenten und Sänger*innen zugewiesen.⁴⁹ Zu beachten ist dabei die routinemässige Aufteilung des Dirigats zwischen einem Hauptdirigenten und einem Chordirigenten hinter seinem Rücken: Der Chor stand nämlich unmittelbar vor dem Publikum, der Hauptdirigent aber vor dem Orchester. Der Konzertmeister oder die beiden ersten Pulte der Violinen wurden oft als Dirigenten des Ripieno-Orchesters bezeichnet (in Abbildung 4 etwa als «Ripien Dir[ector]»). Dazu äusserten sich auch die Berichterstatter, so beispielsweise Kaupert zum Konzert in Zürich 1829: «Die geschickte Leitung des Hrn. von Blumenthal, welcher an der Spitze des Orchesters stand und an den Hrn. Musikdirektoren Gaa aus Bern und Spaeth aus Morges kräftigen Beystand fand, trug nicht wenig zum herrlichen Gelingen dieses Concertes bey.»⁵⁰ Die Aufteilung der Verantwortung führte zuweilen auch zu Spannungen, selbst während der Auftritte, wie Ernst Knop bei seiner Rezension des Konzerts in Basel 1840 antönt:

Die Ausführung in Beziehung auf Präcision des Orchesters und des Chores ließ kaum etwas zu wünschen übrig. Es freut uns dies um so mehr, weil Eifersucht dem würdigen Herrn Laur auf höchst unanständige Weise, die selbst dem Publicum bemerkbar wurde, einen Possen zu spielen schien, der aber sowohl durch die unerschütterliche Festigkeit des Obgenannten, als auch durch die Orchester- und Chormitglieder mit solcher Verachtung zurückgewiesen wurde, daß dieser eitle Directionsneid in der zweiten Abtheilung völlig niedergeschlagen war.⁵¹

49 CH-Gpu Ms. mus. 169. Die Plätze sind auf etwa der Hälfte der Pläne bezeichnet, der 17. und letzte Plan ist eine Skizze.

50 Kaupert, «Das diesjährige Schweizerische Musikfest 1829», 250.

51 [Knop], «Schweizerisches Musikfest in Basel», 60. Ferdinand Laur war Hauptdirigent, Eduard Lutz, Kapellmeister des Militärmusik-Chors, leitete den Chor, und Herr Höfl, Konzertmeister der Musikgesellschaft Basel, dirigierte das Ripieno-Orchester. *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 21 (1840), 19–20; Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*, 68. Beim Konzert wirkten übrigens neun Gesangssolisten, 402 Chorsänger*innen und 159 Orchestermitglieder mit. *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 21 (1840), 20.

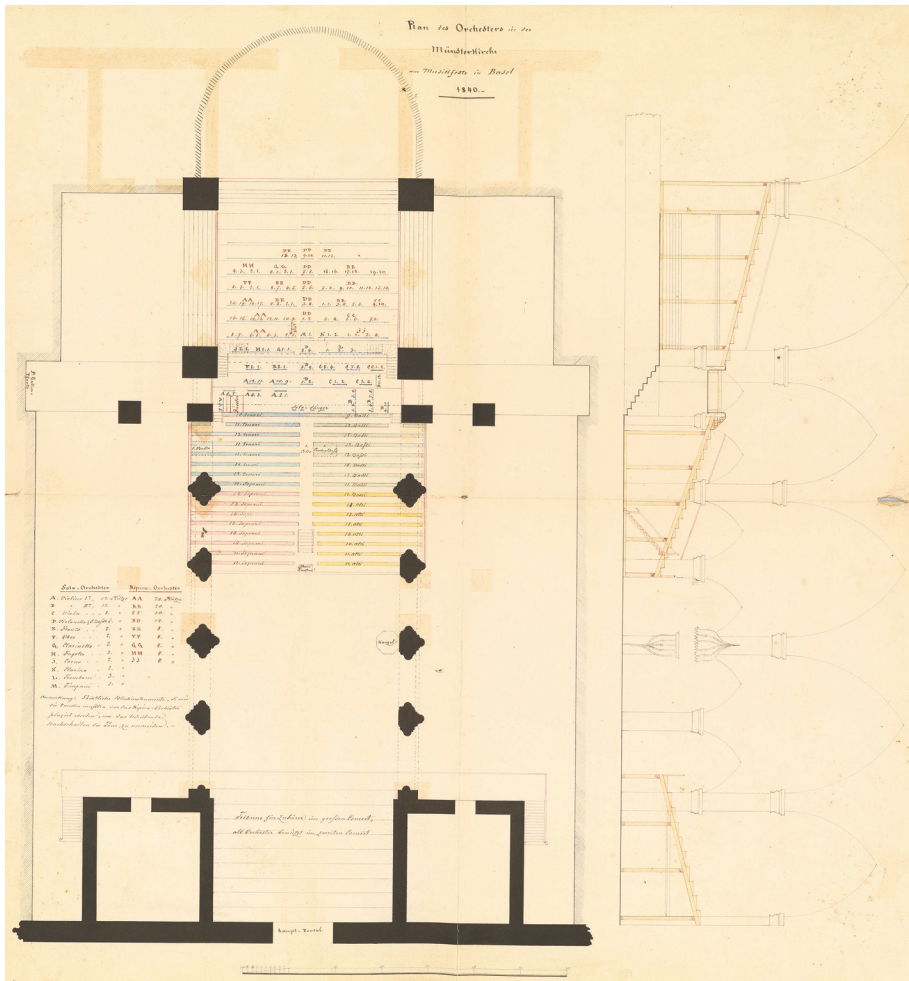


Abbildung 4 Plan der Tribüne im Basler Münster für das erste Konzert beim Musikfest 1840, Bibliothèque de Genève, Ms. mus. 169 (9), Bild: Bibliothèque de Genève

Die Abschriften der Stimmen für derart zahlreiche Aufführungskräfte waren umständlich und kostspielig. Samuel Auberlen erinnert sich an seine Mühen für das Musikfest 1811 in Schaffhausen:

Von dem Vater Unser [von Friedrich Heinrich Himmel] war keine Abschrift vorhanden. Es mußte also eine Partitur gekauft, und in Stimmen ausgeschrieben werden, welches Geschäft ich um so lieber übernahm, damit eine reine und richtige Abschrift vorhanden seye, von welcher untergeordnete Copisten, so vielfältige Abschriften machen mußten, als für ein so zahlreiches Orchester nöthig waren [...].⁵²

Die Aufführungsmaterialien der an den Musikfesten erklangenen Werke bildeten mit der Zeit die Bibliothek der Gesellschaft.⁵³ Anscheinend wurden vor allem die Werke des «ersten Konzerts» von der Gesellschaft angeschafft und aufbewahrt. Von der zentralen Vereinsbibliothek sind zwei handschriftliche und ein gedruckter Katalog erhalten. Die älteste Handschrift befindet sich unter den Dokumenten der Luzerner Musikgesellschaft: Der Katalog, redigiert vom Zürcher Papierfabrikanten und Musikbibliothekar Leonhard Ziegler, enthält allerdings nur Einträge von 1808 bis 1812.⁵⁴ Ziegler verfertigte zum Musikfest in St. Gallen 1825 einen neuen Katalog, der zum Teil mit Notenincipits versehen war und mit Nachträgen bis 1860 ergänzt wurde.⁵⁵ 1860 wurde dem gedruckten Protokoll ein Katalog des Bestands der Bibliothek angehängt, bestehend aus 72 Nummern und redigiert vom neuen Bibliothekar Walther Munzinger in Bern.⁵⁶ Nach dem Musikfest in Basel 1860 gingen die Aufführungsmaterialien von Händels *Jephtha* und von Beethovens *Neunter Symphonie* an die Kantonsbibliothek in Bern, die Noten zu den Werken des zweiten Konzerts wurden hingegen zwischen

52 Auberlen, *Leben, Meinungen und Schicksale*, 168–9. An der Aufführung nahmen 109 Sänger*innen und 116 Instrumentalisten teil. CH-Zz AMG Archiv IV C 1.

53 «Bis dahin waren der Bibliothek eigentlich gar keine Mittel angewiesen, sondern es wurden einfach die zu einem Feste angeschafften Musikalien der Bibliothek einverleibt». *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 29 (1860), 13.

54 «Verzeichnis aller Musikalien in der Bibliothek der Schweizerischen-Musik-Gesellschaft», CH-Lz Ms 568 fol. XII.

55 «Verzeichniss aller Musicalien» 1808-24, mit Supplementen 1826-60, CH-Gpu Ms. mus. 151.

56 *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 29 (1860), i, 37–40. Munzinger, vormalig in Solothurn, war Mitglied seit 1849. CH-Gpu Ms. Mus. 168, fol. 19r.

dem Basler Gesangverein, der Basler Konzertgesellschaft und der Basler Liedertafel verteilt.⁵⁷ Es ist nicht bekannt, was aus den Noten des letzten Musikfestes in Zürich 1867 wurde. Das Belegbuch aus den letzten drei Jahrzehnten der Gesellschaft bezeugt, dass bis 1892 weiterhin ein Mietzins für die Räumlichkeiten der Bibliothek bezahlt wurde, zu dieser Zeit «im Lokal der Musikschule» in Bern; ausserdem wurden ab 1868 die Gesamtausgaben von Bach und Händel abonniert.⁵⁸ Die Bibliothek wurde nach der Auflösung des Vereins im Herbst 1892 durch Adolf Simon-Bourgeois, den letzten Bibliothekar der Gesellschaft, liquidiert: Zu diesem Zwecke wurde ein letzter Katalog gedruckt.⁵⁹ Heute sind die Bestände leider grösstenteils verschollen, und damit gänzlich fünf Werke, die eigens für die Musikfeste komponiert worden waren, wie die 1824 der Gesellschaft gewidmete Overture von Abraham François Grandjean oder die 1818 in Zürich gespielte *Sinfonia quasi fantasia* in c-Moll von Anton Liste.⁶⁰

Soziale und politische Aspekte

Im Umfeld eines jeden Musikfestes entstand eine grosse Anzahl Tafellieder, Gelegenheitsgedichte, kleine Kompositionen. Im Voraus wurden Rundschreiben mit dem Probenplan, den Eintrittskarten, dem Programmheft zum ersten Konzert und dem roten Bändel mit der Lyra, dem Symbol der Musikgesellschaft, vom amtierenden Komitee allen Mitgliedern geschickt. Für den Empfang der Gäste aus den anderen Kantonen und für die gesellschaftlichen Anlässe wurden im öffentlichen Raum provisorische Tribünen und geschmückte Alleen errichtet

⁵⁷ CH-Gpu Ms. Mus. 151, fol. 90r (Supplement 1860).

⁵⁸ CH-Zz AMG Archiv IV C 8.

⁵⁹ Vgl. das von ihm im Oktober 1892 gezeichnete Zirkular, Universitätsbibliothek Bern, CH-BEu H.var.6350b (2). Der Liquidationskatalog (Bern: K.J. Wyss, 1892) listet die gleichen 72 Nummern wie das Protokoll von 1860 auf und ergänzt sie mit zusätzlichen Angaben zum physischen Bestand und mit einem geschätzten Wert, CH-BEu H.var.6350b (1).

⁶⁰ Zu den beiden Werken vgl. Refardt, «Grandjean, Abraham François» und Refardt, «Liste, Anton Heinrich». Die Einträge im Liquidationskatalog sind so weit wie möglich identifiziert und auf Zenodo ersichtlich: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6521169>. Einige wenige Quellen mit dem Stempel der Gesellschaftsbibliothek sind in der Musikbibliothek der Hochschule der Künste Bern erhalten, etwa Winters *Macht der Töne* und Bachs *Magnificat*.

(Abbildung 5).⁶¹ Wir können uns gut vorstellen, wie (wie Nägeli berichtet) eine ganze Stadt auf den Kopf gestellt wurde:

Ja die Kunst, besonders die Tonkunst, kann nur in so fern, als sie vor der sittlichen Würdigung besteht, es werth seyn, daß wir durch Veranstaltungen, wie diejenigen, die uns jetzt zusammenbrachten, einige Tage hindurch, so zu sagen, eine ganze Stadt in Bewegung setzen, wo, bloß bürgerlich betrachtet, alles durch einander läuft [...].⁶²



Abbildung 5 Franz Niklaus König, Die Platteforme in Bern am Fest-Abend der Schweizerischen Musik-Gesellschaft, den 8ten August 1827. Schweizerische Nationalbibliothek, CH-BEL GS-GUGE-KÖNIG-A-2, Bild: Schweizerische Nationalbibliothek

61 Auch abgebildet in Weibel, «Breitenwirksames musikalisches Festtum im Bern des 19. Jahrhunderts», 31.

62 Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft 5 (1812), 21.

Der Aufruhr und die geselligen Aspekte sind im Reisetagebuch von Charles de Constant gut beschrieben, der selbst Mitglied und Präsident der Gesellschaft für das Musikfest in Genf 1826 gewesen war. Er beschreibt darin mit vielen persönlichen Details die Musikfeste in Luzern 1824, St. Gallen 1825, Bern 1827 und Zürich 1829.⁶³

Die meisten Tafellieder und Gelegenheitsgedichte erschienen anonym. Selten finden sich gedruckte Initialen oder Abkürzungen, etwa «P. B.» als Autor der «Dithyrambe pour la Société suisse de musique» beim Musikfest in Freiburg 1816.⁶⁴ Die Anonymität war ein Zeichen der Bescheidenheit und bedeutete nicht, dass die Autor*innen unbekannt waren. Davon zeugen gelegentliche handschriftliche Einträge, die uns die Namen der Dichter verraten. Das in der Nationalbibliothek erhaltene Exemplar der «Antwort auf den Willkomm in Bern» trägt handschriftlich den Namen des Autors, «H[err] Provisor Fröhlich in Bruk»; jenes des Gedichts «Seid uns, ihr Brüder, hier» löst das gedruckte «J. H. S.....» auf dem Titelblatt zu «Schulthess» auf.⁶⁵ Viele der Dichter waren Mitglieder oder Kandidaten: Emanuel Fröhlich, Bruder des Komponisten Friedrich Theodor, war 1813 als Mitglied aufgenommen worden, Major Johann Heinrich Schulthess, zeitweise Präsident der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, war Gründungsmitglied.⁶⁶ Andere Autoren sind sonst unbekannt oder konnten nicht identifiziert werden, wie «Johann de Johann Faesch», der für das Musikfest in Basel 1820 ein Gedicht schrieb, und der «abbé A. Br.», der in St. Gallen 1825 zwei Sonette mit dem Titel *Schöpfung und Wiederschöpfung* drucken liess.⁶⁷ Von den auf bekannte Melodien gesungenen Tafelliedern wurden nach Art der Flugblätter nur die Texte veröffentlicht, das Lied von Major Schulthess etwa nach der Melodie von «God save the King». Nur selten wurden sie neu komponiert, und in diesem Fall erschienen Text und Musik zusammen als Lithografie, so die Lieder zum Musikfest 1827 in Bern und 1829 in Zürich, wozu Georg Christoph Gaa und ein gewisser «Grosse» je

63 Constant, *Un Genevois dans les Alpes*, 136–44, 170–9, 205–21, 251–8.

64 CH-BEL V Schweiz 2239, Schachtel 1808-17.

65 CH-BEL V Schweiz 2239, Nr. [18b] in Sammelband, Herkunft: Stadtbibliothek Schaffhausen, olim UB 376.

66 CH-Zz AMG Archiv IV C 2, Nr. 51 unter den Aargauer bzw. Nr. 89 unter den Zürcher Mitglieder. Zu Fröhlich vgl. Zymner, «Fröhlich, Abraham Emanuel».

67 Das Gedicht von Faesch ist als Handschrift überliefert; auch die Zuschreibung auf dem anonymen Sankt Galler Druck ist handschriftlich. CH-BEb Mss. Hist. Helv. XVII 215:222 und 226.

eine Melodie beitrugen.⁶⁸ Einige Lieder sind nur handschriftlich erhalten. Von Nicolas Soret stammen beispielsweise zwei Tafellieder für das Musikfest in Genf 1826.⁶⁹ Der Dichter, Kandidat zur Aufnahme 1826, war 1797 in Sankt Petersburg geboren worden und Kaufmann von Beruf.⁷⁰ Die handschriftlichen, anonymen *couplets* «Ce jour très chers camarades venons vous tendre la main» sind nur als Text überliefert, wurden aber auf einem «air nouveau de J.A. Migerand» gesungen.⁷¹ Obwohl die Mitgliedschaft den Männern vorbehalten blieb, wirkten Frauen selbstverständlich bei den musikalischen Aufführungen mit. Die Gesellschaft war ja von Anfang an auch dem Chorwesen verpflichtet und führte gross besetzte Chorwerke mit Orchesterbegleitung auf. So wurden Frauen selbstverständlich als Chorsängerinnen rekrutiert. Weil das Orchester mit den Mitgliedern der Gesellschaft besetzt war, musizierten nur selten Frauen an einem Instrument, und wenn überhaupt, dann im zweiten Konzert. Bezeugt ist etwa der Auftritt einer Instrumentalistin 1825 in St. Gallen, «Jungfer Martignony» aus Rorschach, auf dem «Violoncell-Harmonikon».⁷² In den Aufführungsprotokollen des Kapellmeisters wurden 1808 bis 1820 sämtliche Namen der Sängerrinnen aufgelistet, gerade weil sie keine Mitglieder waren: Während die Namen der männlichen Mitglieder in den Protokollen abgedruckt erschienen, wären die Namen der weiblichen Musikerinnen sonst nirgends aufgeführt gewesen.⁷³ Als Mitwirkende durften sie auch öffentlich das rote Band der Gesellschaft tragen (Abbildung 6):

Wie sämtliche Herren das beygelegte rothe Band während der Dauer des Festes statutenmässig im linken Knopfloche zu tragen haben,

68 *Tafellieder für die Schweizerische Musik-Gesellschaft bey ihrer Zusammenkunft in Bern, den 7., 8. und 9. August 1827* (Bern: Stämpfli, 1827) und *Lieder der schweizerischen Musikgesellschaft bey Ihrer 17. Versammlung in Zürich gewidmet* (Zürich: s.n., 1828), Exemplare u.a. in CH-BEL V Schweiz 2239, Schachtel 1827-38.

69 «Salut de Réception Chanté au repas de la Société Helvétique de Musique le 1 Août 1826» und «Chanson. | chantée au souper du concert Helvétique 3 Août 1826», CH-Gpu Ms. fr. 8249/1, fol. 19–20 bzw. fol. 21–22.

70 Vgl. Stelling-Michaud und Stelling-Michaud, «Soret [Marie]-Nicolas».

71 CH-BEb Mss. Hist. Helv. XVII 215:227.

72 *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 13 (1825), 19–20. Das nicht identifizierte Instrument (eine Art Glasharmonika?) wird von Constant folgendermassen beschrieben: «[...] une dame, dont j'ignore le nom, touche d'un instrument, espèce d'harmonium dont les sons sont mélodieux, quoique faibles pour un si grand édifice.» Constant, *Un Genevois dans les Alpes*, 176.

73 CH-Zz AMG Archiv IV C 1.

so werden auch die verehrtesten Sängerinnen eingeladen, bey den Proben, den Concerten und dem Balle sich damit zu schmücken, damit ihre Verehrer desto besser Gelegenheit finden, ihnen ihre Achtung und Dankbarkeit zu bezeigen.⁷⁴

Georges Hyde de Seigneux 1828 und Jakob Ziegler 1830 wählten sehr deutliche Worte bei ihrer Einschätzung der aktiven Teilnahme von Frauen:

[Die schweizerische Musikgesellschaft] zeichnet sich vor andern dadurch besonders aus, daß sie Menschen von allen Lebensaltern, Rang und Glaubensbekenntnissen verbindet, und zu ihren Leistungen auch das eben so liebenswürdige, als von unserm politisch-öffentlichen Leben höchst unbillig verdrängte Geschlecht in Anspruch nimmt, dem wir doch die reinsten und höchsten Freuden des Lebens verdanken.

Einen wichtigen Vortheil den unsere Gesellschaft vor andern, nicht musikalischen, zum Voraus hat, möchte ich nicht unberührt lassen



Abbildung 6 Band von Frau Brunner-Lips in Zürich 1829. Schweizerische Nationalbibliothek, CH-BEL V Schweiz 2239

⁷⁴ Aus dem Einladungsbrief zum Musikfest in Zürich 1829, CH-BEL V Schweiz 2239.

[...]. Welche Gesellschaft darf sich, wie die unsrige, rühmen, in ihrer Mitte, und öfters als die vorzüglichste Zierde unserer Leistungen jenes liebenswürdige Geschlecht zu erblicken, welches an andern Gesellschaften keinen oder nur höchst selten Antheil nimmt?⁷⁵

Anscheinend übernahm Margaritha Fueter Meisner aus Bern sogar eine leitende Rolle für den Chor beim Musikfest in Bern 1827:

Der Chor ward von mehrern verehrtesten Damen von Genf, Losanen, Freiburg, Thun, und Burgdorf kräftigst unterstützt, welche sich an die nicht minder gefälligen Damen von Bern huldreichst angeschlossen. Mit der ihr eigenen Sicherheit und Kraft hat auch noch diessmal die Frau Wittwe unsers hingschiedenen, unvergesslichen Freundes, Herrn Prof. Meisner, diese Gesänge angeführt und belebt, wodurch sich auch sämmtliche verehrte Sängerrinnen den ehrerbietigsten Dank der Gesellschaft erworben haben, den wir hier mit Freuden wiederholen.⁷⁶

Zu beachten ist, dass der Dankbarkeit und ihrer verantwortungsvollen Rolle zum Trotz sie nur mit dem Namen ihres verstorbenen Ehemanns bezeichnet wird.⁷⁷

Unter den Solistinnen am Musikfest in Solothurn 1822 wirkte auch eine «Mademoiselle Affolter» mit.⁷⁸ Marie Affolter trug zu den Festlichkeiten darüber hinaus auch in anderer Form bei. Das zweite Konzert wurde von einer (heute unbekannten) Ouvertüre von Joseph Affolter eröffnet und von einem «Abschiedsgesang für drei Solostimmen im Chor; Gedichtet von Mademoiselle Affolter, in Musik gesetzt von Herrn Kinzi, Gesangslehrer» beschlossen.⁷⁹ Von ihr erschienen

⁷⁵ *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 16 (1828), 55 und 18 (1830), 53–54. Zur Beteiligung der Frauen an anderen Musikgesellschaften vgl. den Beitrag von Irène Minder-Jeanneret in diesem Band.

⁷⁶ *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 15 (1827), 30. Niggli interpretiert die Stelle so, dass Margaritha Fueter die «Proben für die Frauenstimmen» leitete. Es ist im Protokoll leider kein Chordirigent aufgeführt, lediglich Gaa als Hauptdirigent sowie Molitor und Beutler, abwechselnd, als Konzertmeister. Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*, 46; *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 15 (1827), 32.

⁷⁷ Vgl. Marti-Weissenbach, «Meisner, Karl Friedrich August».

⁷⁸ CH-Zz AMG Archiv IV C 1.

⁷⁹ CH-BEb Mss. Hist. Helv. XVII 215:223.

ausserdem zwei Gelegenheitsgedichte, die sie mit «Marie A*****» unterzeichnete: *Die Heere Spiellüt i der Schwyz* zum Musikfest in Freiburg 1816 und *Gruß an die Schweizerische Musikgesellschaft* zum Musikfest in Solothurn 1822.⁸⁰

In dieser teilweise faktischen Öffnung den Frauen gegenüber besteht ein deutlicher Unterschied zu den als reine Männersache organisierten eidgenössischen Sängern und Sängerfesten, die ansonsten als landesweite musikalische Ereignisse mit den Musikfesten vergleichbar waren und mit ihnen konkurrierten.⁸¹ Wir haben bereits gesehen, wie die Musikfeste lokal das Musikleben förderten (als «Muster» dienten, in Nägelis Worten). Durch die grossen Veranstaltungen wurde die Gesellschaft zu einem Teil des öffentlichen Lebens, was gerade nicht in der Tradition der patriotischen, gelehrten Sozietäten stand und auch nicht in den privaten Musikgesellschaften des *ancien régime* der Fall war. Auguste Serre würdigt ihre Wirkungsweise 1826 im Vergleich zur eidgenössischen politischen Szene:

En effet, réunissant comme en un faisceau, tous les citoyens éclairés des divers cantons; les appelant à travailler de concert pour atteindre un même but d'utilité publique, ces Sociétés fournissent aux enfants de Tell les moyens de se connaître, de s'apprécier, et de resserrer leurs liens, plus étroitement, peut-être, que ne pourrait le faire la politique.⁸²

Durch unzählige persönliche Überschneidungen war die Musikgesellschaft bestens mit den anderen schweizerischen Sozietäten vernetzt. Nägeli brachte dies 1812 mit der ihm eigenen Genauigkeit der Überlegung zum Ausdruck:

[Ich] kenne und schätze in den nämlichen Personen, welche in unserm Kreise die Kunst höher zu heben trachten, diejenigen, die in andern Kreisen, in allgemeinen und besondern vaterländischen, in pädagogischen, öconomischen und andern Anstalten – sämtlich Zierden unsers Vaterlandes – ihre Gemeinnützigkeit längst und vielfach bewährt haben.⁸³

80 Exemplare u.a. in CH-BEL V Schweiz 2239, Nr. 14 und 21 in Sammelband.

81 Weibel, «Breitenwirksames musikalisches Festtum im Bern des 19. Jahrhunderts», 38–39.

82 Serre, *Notice sur la Société helvétique de musique*, 6.

83 *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 5 (1812), 23.

Nägeli war Ehrenmitglied der Gemeinnützigen Gesellschaft, Häfliger war Mitglied der Helvetischen Gesellschaft und von 1810 bis 1819 deren Sekretär, Schnyder von Wartensee war Mitglied der Kunstgesellschaft.⁸⁴ In der Mediationszeit waren solche gesamtschweizerischen Vereine offiziell unpolitisch.⁸⁵ Aber gerade die Betonung eines nationalen Patriotismus zu einer Zeit, als die Eidgenossenschaft unter der faktischen Schirmherrschaft Frankreichs stand, kann als politisch angesehen werden.⁸⁶

Unter den Mitgliedern der ersten Jahrzehnte waren verschiedene Männer auch zumindest zeitweise politisch tätig. Die meisten waren, wie zu erwarten ist, den liberalen Strömungen zugewandt. Unter den Gründungsmitgliedern waren etwa die Regierungsräte Johann Rudolf Landolt aus Zürich, Xaver Guggenbühler, der auch komponierte, aus Luzern und Hermann von Fels aus St. Gallen; 1809 wurden der bereits erwähnte Winterthurer Jakob Ziegler und der Oltenener Ulrich Munzinger Mitglieder, beide ebenfalls Regierungsräte.⁸⁷ Konservative Politiker waren während der Restaurationszeit auch vertreten, wenngleich in kleinerer Anzahl: so etwa der Freiburger Regierungsrat Charles Griset de Forel (seit 1829) und der Zürcher Regierungsrat Johann Georg Bürkli (seit 1813), der 1829 gar als Präsident der Gesellschaft amtierte.⁸⁸ Schon in den alten Musikgesellschaften des *ancien régime* galt innerhalb der Privatsphäre der Gesellschaftszusammenkünfte eine sonst undenkbbare Redefreiheit.⁸⁹ Auch die Mitglieder der Schweizerischen Musikgesellschaft pflegten diese Freiheit im Sinne einer temporären Aufhebung der gesellschaftlichen und politischen Trennungen. Constant ist Zeuge der sozialen Durchmischung am Abschlussball des Musikfestes in Bern 1827:

84 *Verhandlungen der schweizerischen gemeinnützigen Gesellschaft* 3 (1812), 151; Haas, «Häfliger, Jost Bernhard»; Schnyder von Wartensee, *Erinnerungen*, 71.

85 Fankhauser, «Mediation», §2; Heine, «Aus reiner und wahrer Liebe zur Kunst ohne äussere Mittel», 181–2.

86 Vgl. Bucky, *Die Rezeption der schweizerischen Musikfeste*, 86–88.

87 Vgl. Hürlimann, «Landolt, Johann Rudolf»; Mayer, «Fels, Hermann von», Baertschi, «Ziegler, Jakob», Meyer, «Munzinger, Ulrich» und Refardt, «Guggenbühler, Xaver».

88 Rolle, «Griset de Forel, Charles»; Bürgi, «Bürkli, Johann Georg».

89 Zu den Freiheiten in den alten *collegia musica* vgl. Bacciagaluppi, *Artistic Disobedience*, 124–80.

Le bal a été d'abord très animé, mais sans confusion, les toilettes n'étaient pas éclatantes, on y rencontrait des personnes auxquelles on était loin de penser. [...] Je causai un moment avec M. de Reyneval,⁹⁰ dont la figure peu noble n'a rien d'aristocratique. Je rencontrai M^{me} G., femme du relieur de la Pélisserie qui donnait le bras à M. V., parfumeur des Rues Basses. Et pourquoi pas, M. le libéral? Je ne la blâme pas, seulement je raconte.⁹¹

De Seigneux zelebriert förmlich die soziale Durchmischung der Musikgesellschaft:

In unserer Mitte zählen wir Magistrate des ersten Ranges, ausgezeichnete Geistliche der verschiedenen Glaubensbekenntnisse, Gelehrte, Krieger, Rechtskundige, Künstler aller Arten, Landwirthe, Handwerker, Greise, Jünglinge, Mütter und Töchter in der lieblichen Blüthe der jungen Jahre. Ich frage, welch' andere Gesellschaft zeigt uns das Bild eines solchen Vereins?⁹²

Zu beachten ist, dass selbst der konservative Bürkli eine so verstandene Freiheit in der Eröffnung eines Lobgedichts auf die Gesellschaft feiert: «Aus weiter Ferne finden sich, im Freundeskreise freyer, die Eidgenossen brüderlich [...]».⁹³ Während der Restaurationszeit war die Einstellung der Musikgesellschaft mehrheitlich liberal. Das Musikfest in Lausanne 1823 wurde in der *Gazette de Lausanne* von ihrem Redaktor, dem liberalen Aristokraten Gabriel-Antoine Miéville, mit politischem Unterton beschrieben:

Il n'est peut être aucun pays où l'on ait autant multiplié ces sociétés si intéressantes par leurs divers objets, mais surtout si importantes par leurs résultats moraux et politiques. [...] La musique surtout a ce beau privilège de définir les sentimens les plus nobles et les plus

90 Maximilien Gérard de Rayneval war 1825-29 französischer Botschafter in der Schweiz; vgl. Prevost, «Rayneval (François-Maximilien Gérard, comte de)».

91 Constant, *Un Genevois dans les Alpes*, 219. Allerdings werden die kleinen Leute nur deshalb erwähnt, weil sie sich am Rande der Anständigkeit benehmen.

92 Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft 16 (1828), 55–56.

93 *Die Eidgenössische Leier*, mit handschriftlichem Zusatz: «par M.r Bürkli de Zurich»; CH-BEh Mss.h.h.XVII.224.

délicats. Elle n'a dit, mercredi dernier, ni *fraternité*, ni *paix*, ni *union* touchante, mais elle en a exprimé l'empire et les douceurs. Elle n'a pas dit *Patrie*, mais tous les suisses ont entendu ce mot [...].⁹⁴

Die Antwort auf diesen Artikel in der Zeitung der französischen Royalisten, *Le Drapeau blanc*, war eine vehemente Kritik: «les réunions qui [ont] souvent lieu en Suisse sous prétexte de cultiver les arts, [ne sont] autre chose au fond que des rassemblements révolutionnaires».⁹⁵

Ein Beispiel aus Genf illustriert den Verlauf eines politisch gefärbten Ereignisses quasi parallel zu den offiziellen Festakten. Das *Journal de Genève* und das französische *Le Globe* besprechen ein zusätzliches Konzert, das zwar ausserhalb des Programms, jedoch zeitgleich mit dem Musikfest in Genf 1826 stattfand:

Suivant son usage, la Société a exécuté deux concerts, l'un à la cathédrale, l'autre dans la salle de spectacle. Ce dernier a été suivi d'un bal brillant. Parmi les étrangers on remarquait lady Cochrane; la foule se pressait sur son passage; on la remerciait ainsi des efforts de son époux en faveur de la Grèce. [...] Le samedi 5, on a donné au théâtre un concert dont le produit est destiné au rachat des femmes et des enfants de Missolonghi. Deux Françaises, madame la comtesse Merlin et madame Gide en faisaient les honneurs. Plusieurs dames genevoises ont aussi chanté. La recette s'est élevée à plus de deux mille francs.⁹⁶

Lady Cochrane, Katherine Frances Corbet Barnes, war die Frau von Thomas Cochrane, Befehlshaber der griechischen Marine im Befreiungskampf gegen die osmanische Herrschaft.⁹⁷ Im erwähnten Konzert wurde eine Kantate eines französischen Offiziers aufgeführt, die vom Verleger Roussel in Lyon zur Subskription angeboten worden war. In der Einladung zur Subskription wird das Sonderkonzert mit dem zweiten Konzert der Musikgesellschaft gleichgestellt: «Elle doit être exécutée au grand concert Helvétique, qui se donnera à Genève à la fin de ce

⁹⁴ *Gazette de Lausanne* 8 (1823), 12. August 1823, 4. Vgl. Sardet, «Miéville, Gabriel-Antoine».

⁹⁵ *Le Drapeau blanc* 5 (1823), 9. September 1823, 4.

⁹⁶ *Le Globe* 3 (1826), 17. August 1826, 6; ähnlich in *Le Journal de Genève* 1 (1826), 10. August 1826, 4.

⁹⁷ Vgl. Cochrane, *The Life of Thomas, Lord Cochrane, Tenth Earl of Dundonald*.

mois».⁹⁸ Die Verwechslung unterstützt die Annahme, dass in den Augen des Publikums faktisch ein Zusammenhang bestand.

Die gesamtschweizerische Ausrichtung der Musikgesellschaft bedeutete aber insgesamt in den unruhigen dreissiger und vierziger Jahren eine Stellungnahme für Versöhnung und Dialog. So fragte sich Johann Rudolf Merian in der Festrede in Basel 1840, ob die politischen Parteidkämpfe die Musikgesellschaft auseinanderbringen würden:

Werden nicht unsere einfachen Gesänge von dem Geräusche der Dampfmaschinen aller Art übertäubt werden, und hauptsächlich werden nicht politische Partheiungen auch in unsern Verein eindringen, unsere Herzen trennen, und die Harmonie, der wir uns ausschliesslich geweiht haben, für immer zerstören?⁹⁹

Nicht zufällig setzte sich Merian 1847 als Gesandter des neutralen Basel an der Tagsatzung vermittelnd ein, um den Bürgerkrieg abzuwenden.¹⁰⁰ Der allmählich wachsende Einbezug von professionellen Musikern bedeutete aber musikalisch eine progressive Abwendung von den ursprünglichen nägelistischen Bildungsidealen. Zwar war noch 1851 die Mehrheit der Mitglieder mit einer politischen Berufsbezeichnung (wie «Stadtammann», «membre du Grand Conseil» und dergleichen) liberal.¹⁰¹ Die Musikfeste wurden aber als Anlässe für die Bourgeoisie wahrgenommen, im Gegensatz zu den inzwischen gegründeten und als genuin volksnah empfundenen eidgenössischen Sängerefesten:

Mit Verwunderung sahen wir deßhalb dieses Fest der sich fühlenden Bourgeoisie wieder zu neuem Leben erwachen, da wir geglaubt hatten, es habe seinen demokratischen Zwillingsgeschwistern, den Sängerefesten, für immer den Schauplatz geräumt. [...] Gelehrte Musik zu hören gegen ein Eintrittsgeld von fünf Schweizerfranken, ist

⁹⁸ *Journal du commerce de la ville de Lyon et du département du Rhône* 3 (1826), 23. Juli 1826, 3.

⁹⁹ *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 21 (1840), 33.

¹⁰⁰ Schibler, «Merian, Johann Rudolf»; vgl. auch Bucky, *Die Rezeption der schweizerischen Musikfeste*, 23, 92.

¹⁰¹ Eine rudimentäre Statistik kann aufgrund der Mitgliederliste aus dem *Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft* 26 (1851) erstellt werden. Von den 26 erwähnten berufstätigen Politikern ist die Ausrichtung von 14 bekannt (gemäss den entsprechenden Einträgen im HLS), und von diesen sind fünf konservativ. Vgl. die vollständige Liste auf Zenodo: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6521169>.

kein Vergnügen für unser «Volk» [...], es war ein Familienfest, an welchem eine große, zerstreut wohnende Familie (unsere Bourgeoisie) sich zusammenfand.¹⁰²

Fazit

Nach dem letzten Musikfest 1867 in Zürich vermochte das Komitee keine weitere Zusammenkunft zu organisieren, schliesslich wurde die Gesellschaft 1891 aufgelöst.¹⁰³ In Niggli's Worten: «Die Schweizerische Musikgesellschaft hat sich überlebt. Sie hat ihre Aufgabe, Sinn und Liebe zur Tonkunst überall im schweizerischen Vaterlande zu wecken und zu entfalten, so gut erfüllt, dass sie heute überflüssig geworden ist.»¹⁰⁴ In der Auffassung der Zeitgenossen lebte ihr Ideal einer gesamtschweizerischen musikalischen Förderung nunmehr in den Versammlungen des Tonkünstlervereins weiter, ja der Tonkünstlerverein war aus der Gesellschaft eigentlich «hervorgegangen».¹⁰⁵ Zusammenfassend kann die Frage nach der Rolle und der Relevanz der Schweizerischen Musikgesellschaft mit Verweis auf vier ihrer Wirkungsgebiete beantwortet werden. Erstens diente sie musikalisch gesehen durch ihre ganze Wirkungszeit, von den Oratorien Haydns in der Gründungsphase bis zur *Neunten Symphonie* Beethovens 1859, der Repertoire-Erweiterung. Zweitens waren die Musikfeste, vor allem in den Anfängen und am anschaulichsten in Nägeli's engagierten Festreden, ein Mittel, um einen fortschrittlichen musikästhetischen Diskurs zu propagieren. Drittens bewirkte sie durch ihre Ausstrahlung und durch die zahlreichen aus-

102 *Morgenblatt für gebildete Leser* 43 (1849), 779 und 781–2; vgl. Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*, 86. Vgl. auch Bucky, *Die Rezeption der schweizerischen Musikfeste*, 81–82. Weibel bringt dazu weitere Belege und erinnert daran, dass die Sängerfeste zwar sozial inklusiv waren, die Frauen aber draussen liessen; Weibel, «Breitenwirksames musikalisches Festtum im Bern des 19. Jahrhunderts», 38–39. Ähnlich ist die Einschätzung von Eichhorn: «Die Veränderung des Musikfestes zum exklusiven Konzert mit Darbietungscharakter spiegelt die Aushöhlung der ursprünglichen Volksfestidee». Eichhorn, «Vom Volksfest zur «musikalischen Prunkausstellung»», 25.

103 Vgl. den Nachtrag von 1891 zu Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*.

104 Niggli, *Die Schweizerische Musikgesellschaft*, 134.

105 So eröffnet «R. G.» seinen Bericht des 8. Schweizerischen Tonkünstlerfestes in Luzern: «Im Jahre 1807 [sic] wurde in Luzern, an den klassischen Ufern des Vierwaldstädter Sees, die «Allgemeine Schweizerische Musikgesellschaft» gegründet, aus der im Jahre 1901 der «Verein Schweizerischer Tonkünstler» hervorgegangen ist.» *NZfM* 74 (1907), 542–3. Derselben Auffassung ist Bernoulli, «Ueber die Schweizerische Musikgesellschaft», 483.

ländischen Gäste und Ehrenmitglieder eine Internationalisierung des Schweizer Musiklebens. Und schliesslich war sie ein Ort einer impliziten politischen Stellungnahme und mindestens bis 1848 mehrheitlich liberal gesinnt.

Bibliografie

200 Jahre LSO. Luzern: Luzerner Sinfonieorchester LSO, 2005.

Auberlen, Samuel Gottlob. *Samuel Gottlob Auberlen's, Musikdirektors und Organisten am Münster in Ulm und der allgemeinen Schweizerischen Musikgesellschaft ordentliches Ehrenmitglied, Leben, Meinungen und Schicksale, von ihm selbst beschrieben*. Ulm: Comm. Stettinische Buchhandlung, 1824.

Bacciagaluppi, Claudio. *Artistic Disobedience: Music and Confession in Switzerland, 1648-1762*. St Andrews Studies in Reformation History. Leiden: Brill, 2017.

Baertschi, Christian. «Ziegler, Jakob». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 18. Dezember 2013. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/030977/2013-12-18/>.

Bernoulli, Eduard. «Ueber die Schweizerische Musikgesellschaft». In *3. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909*, 473–83. Wien: Artaria, 1909.

Bloesch, Hans. *Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915*. Bern: Gustav Grunau, 1915.

Bucky, Gerhard. *Die Rezeption der schweizerischen Musikfeste (1808-1867) in der Öffentlichkeit. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Berichterstattung in der schweizerischen Tagespresse des 19. Jahrhunderts*. Düsseldorf: R. Perlstein, 1934.

Burdet, Jacques. *La musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle*. Bibliothèque historique vaudoise 44. Lausanne: Payot, 1971.

Bürgi, Markus. «Bürkli, Johann Georg». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 28. September 2016. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/032392/2016-09-28/>.

Campos, Rémy. *Instituer la musique: les premières années du Conservatoire de Musique de Genève (1835-1859)*. Musiques à Genève. Monographies 2. Genève: Editions Université – Conservatoire de musique, 2003.

Cochrane, Thomas Barnes. *The Life of Thomas, Lord Cochrane, Tenth Earl of Dundonald*. 2 Bd. London: R. Bentley, 1869.

Constant, Charles de. *Un Genevois dans les Alpes: voyages en Suisse et en Savoie, 1812-1833*. Ethno-poché 29. Lausanne: Éditions d'En Bas, 2002.

Eichhorn, Andreas. «Vom Volkfest zur «musikalischen Prunkausstellung»: Das Musikfest im 19. Jahrhundert als Forum bürgerlicher Selbstdarstellung». In *Die Musikforschung* 52 (1999): S. 5–28.

Fankhauser, Andreas. «Mediation». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 29. Oktober 2009. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/009798/2009-10-29/>.

Haas, Walter. «Häfliger, Jost Bernhard». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 4. Mai 2006. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/011852/2006-05-04/>.

- Heine, Claudia. ««Aus reiner und wahrer Liebe zur Kunst ohne äussere Mittel». Bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen Städten des frühen 19. Jahrhunderts». Dissertation, Universität Zürich, 2009.
- Heine, Claudia und Hans-Joachim Hinrichsen. «Der schwierige Weg zur Professionalisierung: Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich und das öffentliche Konzertwesen im 19. Jahrhundert». In *Musik – Bürger – Stadt: Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel – 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*, herausgegeben von Christian Thorau, Andreas Odenkirchen und Peter Ackermann, 137–58. Regensburg: ConBrio, 2011.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich: Gründungsphase und Blütezeit im historischen Kontext*. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 196. Winterthur: Amadeus, 2011.
- Hürlimann, Katja. «Landolt, Johann Rudolf». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 9. März 2006. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/007313/2006-03-09/>.
- Kaupert, Jean Bernard. «Das diesjährige Schweizerische Musikfest 1829». In *Caecilia* 6, Nr. 11 (1829): S. 249–52.
- [Knop, Ernst]. «Schweizerisches Musikfest in Basel». In *Neue Zeitschrift für Musik* 7, Nr. 13 (1840): S. 59–60, 67–68.
- Kurmann, Nicole. *Dem Provinziellen widerstehen: das Musikkollegium Winterthur 1629-2004 im Musikleben der Stadt*. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur 335. Winterthur: Stadtbibliothek, 2004.
- Marti-Weissenbach, Karin. «Meisner, Karl Friedrich August». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 3. November 2009. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/012103/2009-11-03/>.
- Mayer, Marcel. «Fels, Hermann von». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 10. Januar 2005. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/005356/2005-01-10/>.
- Meyer, Erich. «Munzinger, Ulrich». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 8. September 2009. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/013442/2009-09-08/>.
- Niggli, Arnold. *Die Schweizerische Musikgesellschaft. Eine musik- und kulturgeschichtliche Studie*. Zürich: Hug, 1886.
- Prevost. «Rayneval (François-Maximilien Gérard, comte de)». In *Biographie universelle ancienne et moderne*, herausgegeben von Louis Gabriel Michaud, 35, 268f. Paris: C. Delagrave, 1842.
- Refardt, Edgar. «Grandjean, Abraham François». In *Musiklexikon der Schweiz (MLS)*, 1928. <https://mls.0807.dasch.swiss/>.
- . «Guggenbühler, Xaver». In *Musiklexikon der Schweiz (MLS)*, 1928. <https://mls.0807.dasch.swiss/>.
- . «Liste, Anton Heinrich». In *Musiklexikon der Schweiz (MLS)*, 1928. <https://mls.0807.dasch.swiss/>.
- Rolle, Marianne. «Griset de Forel, Charles». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 30. Januar 2006. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/005836/2006-01-30/>.
- Roner, Miriam. *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis: Hans Georg Nägels Theorie der Musik*. Archiv für Musikwissenschaft, Beiheft 84. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2020.

- Sardet, Frédéric. «Miéville, Gabriel-Antoine». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 18. November 2008. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/020408/2008-11-18/>.
- Schibler, Thomas. «Merian, Johann Rudolf». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 30. Oktober 2008. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/004604/2008-10-30/>.
- Schnyder von Wartensee, Franz Xaver. *Erinnerungen Xaver Schnyder's von Wartensee*. Herausgegeben von Willi Schuh. Berlin: Atlantis Verlag, 1940.
- . *Lebenserinnerungen von Xaver Schnyder von Wartensee: nebst Beilagen und einem Gesamtverzeichnis seiner Werke*. Zürich: Hug, 1887.
- Schnyder von Wartensee, Franz Xaver und Gustav Weber. «Einiges aus dem Leben von Xaver Schnyder von Wartensee, mitgetheilt von Gustav Weber». In *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt* 29 (1884): 19–20, 27–28, 35–36, 67–69.
- Serre, Auguste. *Notice sur la Société helvétique de musique*. Genève: Guillaume Fick-Bonnant, 1826.
- Spohr, Louis. *Selbstbiographie*. Herausgegeben von Eugen Schmitz. Nachdruck der Ausgabe Kassel und Göttingen: G. H. Wigand, 1860f. Basel: Bärenreiter, 1954.
- Stelling-Michaud, Suzanne und Sven Stelling-Michaud. «Soret [Marie]-Nicolas». In *Le livre du recteur de l'Académie de Genève: 1559-1878*, 5:595. *Travaux d'humanisme et Renaissance* 33. Genève: Droz, 1959.
- Tappolet, Claude. *La vie musicale à Genève au dix-neuvième siècle (1814-1918)*. Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Genève 45. Genève: A. Jullien, 1972.
- Wagner, Richard. *Mein Leben: erste authentische Veröffentlichung*. Herausgegeben von Martin Gregor-Dellin. München: Paul List, 1963.
- Weibel, Samuel. «Breitenwirksames musikalisches Festtum im Bern des 19. Jahrhunderts: Berner Musikfeste und Sängerfeste als populäre Manifestationsplattformen des Bürgertums». In *Musik und Theater in der Schweiz des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Fabian Kolb und Klaus Pietschmann, 29–46. Bern: Peter Lang, 2015.
- . *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse*. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 168. Kassel: Merseburger, 2006.
- Zymner, Rüdiger. «Fröhlich, Abraham Emanuel». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 15. April 2019. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/011805/2019-04-15/>.

Le chant choral à la Société de musique de Genève (1823-1839), un laboratoire social

En théorie, Genève était prédestinée à devenir le fer de lance du chant choral en Suisse : peu après la Réforme, on y encourageait le chant des psaumes à quatre voix. Chanter ensemble des psaumes dans la langue vernaculaire, sans distinction d'origine sociale et de genre, est une véritable révolution dans le monde occidental du XVI^e siècle. Pratiquement, chanter en groupe d'après une partition demande des compétences que les Genevois.e.s mettront plusieurs générations à acquérir. Les psaumes harmonisés par un Claude Goudimel seront alors passés de mode : en 1600, le chant à une voix accompagné par une basse chiffrée remplace la polyphonie¹. Le chant des psaumes n'est pas l'acte fondateur du chant choral à Genève, ville qui se distingue au contraire par la qualité déplorable de sa musique d'église selon les comptes-rendus des voyageurs du XVIII^e et du XIX^e siècle². Pendant ce temps, dans les villes protestantes de la Suisse d'alors et notamment à Berne, Zurich et Winterthour, ainsi qu'à Lucerne, des sociétés de musique encouragent le chant choral, qui constitue même l'un de leurs objectifs premiers. *La Création* de Joseph Haydn est donnée pour la première fois en Suisse à Zurich en 1801, puis en 1816 à Lausanne, où l'on interprétera aussi, en 1811, *Christ sur le mont de Oliviers* de Ludwig van Beethoven³. Alors que les chœurs d'hommes réalisent progressivement l'objectif de mixité sociale, avec des membres unis derrière un sentiment patriotique et démocratique, cette démarche est plus difficile dans les chœurs mixtes, qui restent longtemps l'apanage de la bourgeoisie, dont l'objectif est de cultiver l'art pur⁴. Quant à l'histoire des chœurs de dames, elle reste à écrire.

1 Nef, « Le chant choral », 144–5.

2 Par exemple : « Genf » (1814 et 1820).

3 Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIX^e siècle*, 639, 637.

4 Hilber, « Les chœurs mixtes », 179–82.

Le cadre formel de la Société de musique

La Société de musique de Genève est créée en 1823, par des membres de la bourgeoisie qui ont assisté au concert de la Société helvétique de musique à Lausanne (voir les figures n^{os} 2 et 3 dans l'article de Claudio Bacciagaluppi dans la présente publication), la même année⁵. À la lecture des 517 pages de procès-verbaux de cette société, on comprend que celle-ci connaîtra deux sujets de préoccupation récurrents : la précarité financière et les difficultés liées au chanter-ensemble. La présente contribution se concentre sur le rôle du chant d'ensemble dans les 179 manifestations qu'a connues la Société de musique, entre 1824 et 1839 ; une étude systématique de son activité reste à faire, condition indispensable pour comprendre les raisons de la mise en place tardive de la vie musicale bourgeoise à Genève.

Huit ans après le rattachement de Genève à la Suisse lors du Congrès de Vienne, pour le grand bonheur des Genevois.e.s, quelques membres de la bourgeoisie lancent l'initiative qui verra naître les premières tentatives de chanter en groupe :

16 août 1823, *comité*

Le Comité provisoire s'établit.

Mrs. Mrs. Marc Auguste Pictet (président), Charles de Constant, Jean Charles Ferdinand Janod [Janot], Henri [Louis] Boissier et Alexandre Jean Louis Dudan se réunissent sous la présidence de Mr. M. A. Pictet, à l'effet de conférer sur les moyens de ranimer le goût des réunions de musique perdu ou plutôt contrarié depuis longtemps à Genève.

Le désir leur est inspiré à occasion du concert fédéral auquel ils viennent d'assister à Lausanne.

L'idée de faire partie de cette grande réunion fédérale dans laquelle plusieurs amateurs de Genève se sont fait inscrire cette an-

⁵ Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIX^e siècle*, 18–41.

née comme candidats et dont quelques autres sont déjà membres, leur fait chercher les moyens d'organiser à Genève une société particulière qui se mette en état de recevoir par la suite dans cette ville le concert helvétique.

L'avantage de cette société fédérale, dont le but principal est tout musical en présente encore un bien plus grand, pour un état comme la Suisse, dans le rapprochement et les liens d'amitié qui s'établissent nécessairement par là entre les habitants des différents cantons⁶.

Six semaines après sa constitution, le comité provisoire adopte un règlement pour la Société de musique de Genève, calqué sur celui de la Société de musique de Berne. En 14 articles, il esquisse le fonctionnement général de cette société : les catégories de membres, les actrices et les acteurs musicaux, les conditions d'accès aux réunions, la location d'une salle, les cotisations, etc.

Le comité définitif constitué lors de l'assemblée générale fondatrice du 3 octobre 1823 se compose des membres suivants : Marc Auguste Pictet⁷, Charles de Constant⁸, Jean Charles Ferdinand Janot⁹, Henri Boissier-Lefort¹⁰, Alexandre Jean Louis Davon, Thimothée Schenker¹¹, Salomon Diodati Dejean, Thomas Etienne Niqueler, Édouard Diodati Vernet¹², Joanni Coindet, John Massé¹³. À l'exception du chef d'orchestre Thimothée Schenker, tous les membres appartiennent à la bourgeoisie genevoise. Ce comité adopte le fondement constitutif de la Société de musique :

6 Procès-verbal de la Société de musique de Genève, Bibliothèque du Conservatoire de Genève, I a/1.

7 Physicien, météorologue et astronome suisse (1752-1825).

8 Dit « Le Chinois », agent de la nouvelle Compagnie française des Indes, banquier (1762-1835).

9 Notaire.

10 Philanthrope (1786-1827), frère d'Auguste Boissier (voir nbp 78), à ne pas confondre avec Henri Boissier-Buisson (1762-1845), recteur de l'Université de Genève, lui aussi membre, puis président de la Société de musique de Genève.

11 Musicien né à Hermannstadt (1757-1835 ?1840 ?).

12 Pasteur, directeur de la Bibliothèque publique de Genève (1789-1860).

13 Publiciste, historien de l'art (1800-1857).

Règlement de la Société de musique du Canton de Genève

Art. 1 Tout amateur Genevois ou Suisse pourra être membre effectif de la Société de musique.

Art. 2 Les membres effectifs seront classés en membres actifs et en membres non actifs. Les premiers feront partie de l'orchestre ou comme chanteurs ou comme exécutants.

Art. 3 Tout amateur étranger pourra être reçu membre actif honoraire.

Art. 4 Les Dames qui voudront contribuer par leurs talents à l'agrément de la Société de musique en feront partie et y seront admises à titre de membres actifs honoraires.

Art. 5 La contribution de chaque membre effectif sera de ff 51 par année. Chaque nouveau membre à dater du 1^{er} janvier 1824 payera ff 102 la première année et ff 51 les suivantes.

Les membres honoraires ne seront soumis à aucune contribution, ils n'auront pas voix délibérative.

Art. 6 La direction de la Société sera confiée à un Comité composé de onze membres. Il sera divisé en deux sections, l'une chargée de l'administration, l'autre de la direction de l'exécution musicale. Les décisions du Comité ne seront valables qu'autant qu'il y aura cinq membres présents. Les arrêtés seront pris à la majorité absolue des membres présents.

Le Comité nommera les officiers.

Les membres du Comité seront nommés pour une année dès le 1^{er} janvier 1824. Ils seront rééligibles. La composition du Comité ou le remplacement de ses membres auront lieu à l'avenir par l'assemblée générale sur une indication en nombre double faite par le Comité.

Art. 7 Dès le 1^{er} janvier 1824, toute personne qui voudra faire partie de la Société, soit comme membre effectif, soit comme membre honoraire, devra être présenté au Comité par deux membres effectifs.

Le Comité s'adjoindra six sociétaires tirés au sort et l'admission du candidat aura lieu au $\frac{3}{4}$ des suffrages.

Le comité est autorisé à recevoir des artistes comme membres honoraires actifs.

Art. 8 Il sera formé un orchestre vocal et instrumental dans lequel chaque membre actif de la société sera placé par le comité selon son genre de voix ou l'instrument dont il joue.

Art. 9 L'Assemblée générale de la Société aura lieu chaque année dans le cours du mois de janvier. Dans cette assemblée le Comité rendra compte de sa gestion et il y sera pris les déterminations proposées par le Comité ou nécessitées par les circonstances. L'assemblée générale pourra prendre des résolutions à la pluralité des voix quel que soit le nombre des votans et les absens seront tenus de s'y conformer.

La convocation des assemblées générales sera faite à domicile et par cartes. Le Comité s'assemblera toutes les fois qu'il le jugera à propos et pourra convoquer extraordinairement l'assemblée générale en cas d'urgence.

Art. 10 L'époque des réunions musicales sera déterminée par le Comité. Elles commenceront pour cette année dans les 1^{ers} jours de novembre 1823. Elles auront lieu deux fois par mois au moins pendant l'hiver. Le Comité fixera le nombre de celles d'été.

Il y aura au moins six concerts par année.

Le Comité fixera leurs époques, il déterminera les conditions de l'admission dans ces concerts des auditeurs étrangers à la société.

Il est chargé en outre de tout ce qui est relatif à l'organisation de ces concerts et à leur exécution ; il fera à cet effet un règlement qui sera affiché dans la Salle.

Art. 11 Tout membre de la société fédérale de musique Helvétique, étranger au canton, aura son entrée gratuite aux concerts.

Art. 12 Il sera loué un local pour les réunions musicales et les concerts de la société et à ses frais.

Art. 13 Le présent règlement sera soumis à une révision dans l'assemblée générale du mois de janvier 1825.

Art. 14 Les membres de la Société sont engagés pour trois ans. Dès le 1er janvier 1824 ils sont soumis à toutes les Clauses et conditions portées au présent règlement.

Genève le 3^e octobre 1823¹⁴

Ce règlement global sera complété par un « Règlement du Comité Général »¹⁵, un « Règlement du Comité d'exécution »¹⁶ (avec les titres « Organisation intérieure », « Comptabilité », « Organisation et Police de l'orchestre ») ainsi que par des « Articles réglementaires »¹⁷ (qui comportent les sections « Exécution », « Matériel » et « Musique »).

Précision terminologique

L'œil s'habitue relativement facilement à la lecture de ces documents manuscrits. La compréhension est plutôt gênée en raison de glissements terminologiques. Les « soirées d'étude » correspondent à nos répétitions et sont réservées aux membres de la Société ; les « assemblées musicales » correspondent aux répétitions générales et sont accessibles sur invitation à un public plus large. Quant aux concerts, ils sont accessibles aux membres de la Société et à leurs invité.e.s, moyennant achat d'un billet. Il n'y a pas de vente publique de billets. Les concerts réguliers semblent avoir cessé en 1836.

14 *Règlement de la Société de musique du Canton de Genève.*

15 Registre de la Société de musique [de Genève] 1823-1842 (Genève : Conservatoire de musique, CH-Gc Reg SMGe), Ia I, 18.10.1823.

16 Reg SMGe, Ia I, 18.10.1823.

17 Reg SMGe, Ia I, 18.10.1823.

On constate aussi que les termes utilisés dans les procès-verbaux et les règlements de la Société de musique de Genève pour désigner les personnes qui chantent lors de ses concerts sont nombreux :

- « Orchestre vocal »¹⁸
- « Chanteurs »¹⁹ [= hommes et femmes]
- « Chanteurs et dames chantantes »²⁰ [= hommes et femmes]
- « Dames chantantes » [= dames qui chantent solo]²¹
- « Choristes » [= femmes²² ou hommes²³ ou hommes et femmes²⁴ ; certains hommes jouent aussi à l'orchestre]
- « Orchestre vocal »²⁵
- « Le chant »²⁶ [= le chœur]
- « Chœur » [= type de pièce musicale]²⁷
- « Maître de chœur »²⁸ alterne avec « maître de chant »²⁹

Le terme de « chœur », au sens d'ensemble de personnes qui chantent à plusieurs voix, apparaît en 1833 seulement. Dans le présent contexte, j'utiliserai néanmoins le terme de « chœur » au sens moderne pour désigner un tel ensemble.

Une autre particularité qui se cristallise à la lecture de ces procès-verbaux est que l'organisation formelle de la Société de musique occupe une très grande partie des délibérations du Comité. Avoir de la musique est un objectif complexe, dans la mesure où il s'agit de fédérer différentes capacités, tant musicales qu'administratives et organisationnelles. En résumé, voici les conditions de participation à la Société de musique de Genève, sur la base du règlement de 1823 cité ci-avant (cf. les tableaux n^{os} 1 et 2).

18 Reg SMGe, 18.10.1823, art. 8.

19 Reg SMGe, Ia II, 24.03.1829.

20 Reg SMGe, Ia II, 26.08.1828.

21 Reg SMGe, Ia II, 23.10.1832.

22 Reg SMGe, Ia I, 26.11.1823, Reg SMGe, Ia II, 30.11.1830.

23 Reg SMGe, Ia I, 02.05.1826, Reg SMGe, Ia II, 09.02.1830.

24 Reg SMGe, Ia II, 09.11.1830.

25 *Règlement de 1835*, Reg SMGe 1835, Ia III, 18.10.1835, art 9.

26 Reg SMGe, Ia II, 22.04.1828, 15.01.1829.

27 Reg SMGe, 15.11.1823 Ia I.

28 Reg SMGe, Ia II, 04.09.1827.

29 Reg SMGe, Ia II, 21.06.1827, 11.07.1827, 03.10.1832.

Statut dans la Société de musique	Qualification	Droits, finances
« Membres effectifs actifs »	Hommes genevois ou suisses	Cotisation, droit de codécision
« Membres honoraires »	« Étrangers », « Dames » « artistes distingués »	Pas de cotisation, pas de droit de codécision
« Salariés »	« artistes » [= musiciens professionnels]	Payés au cachet ou à la saison ; fragile droit de codécision pour le chef d'orchestre

Tableau 1 Statut des membres de « l'orchestre instrumental »

Statut dans la Société de musique	Qualification	Droits, finances
« Membres effectifs actifs »	Hommes genevois ou suisses	Cotisation, droit de codécision
« Dames chantantes »	Non défini	Pas de cotisation, pas de droit de codécision
« Maître de chant »	« artistes » [= musiciens professionnels]	Payés au cachet ou à la saison ; droit de codécision musicale

Tableau 2 Statut des membres de « l'orchestre vocal » [= le chœur]

On décide aussi que le comité général se divise en deux sous-comités : le comité administratif et le comité d'exécution, qui ont chacun leur propre règlement. Après quelques semaines, on constituera aussi un « comité de chant » : « Nécessité de nommer un comité de chant au sein du comité général de la Société de musique de Genève et décide de nommer MM. Diodati-Vernet, Boissier et Janot [...] pour choisir les morceaux de chant, désigner les chanteurs et les chanteuses, fixer les jours de répétitions. »³⁰ Dans le règlement du comité d'exécution – nous dirions aujourd'hui la commission musicale – une phrase frappe :

« Art. 4. Dès que le nombre des exécutans à l'orchestre aura été déterminé, le chef d'orchestre et les adjoints classeront tous les membres de l'orchestre sans autre considération que leur genre de talent. »³¹ Ce qui semble aller de soi a besoin d'être précisé. Dans cette phrase, il y a une volonté de mise au diapason qui implique un nivellement social des joueurs. Quant aux joueuses, elles sont exclues implicitement.

La Société va donc recruter des membres : il y en aura entre 100 et 300 selon les années et un nombre difficile à déterminer de « dames souscrivantes », peut-être une centaine à la fois (cf. tableau n° 3).

Pour acquérir un statut qui permettra d'obtenir un billet d'entrée, il faut être recommandé.e au comité par deux membres effectifs de la Société, c'est-à-dire deux hommes genevois ou suisses. À tout prix, on veut éviter une mixité sociale dans le public. Dès décembre 1823, avant même que la première note soit jouée ou chantée, on admettra aussi des « dames souscrivantes » à la Société, et plus tard des abonnés, toujours sur recommandation.

30 Reg SMGe, Ia I, 13.11.1823.

31 *Règlement de la Société de musique du Canton de Genève*, art. 4.

Personnes	Statut	Cotisation
« Tout amateur Genevois ou Suisse »	« Membre effectif » « membre actif » OU « membre non actif »	« ff [florins] 102 la première année et ff 51 les années suivantes »
« Tout amateur étranger » « Les Dames qui voudront contribuer par leurs talents à l'agrément de la Société de musique » « Le Comité est autorisé à recevoir des artistes comme membres »	« Membre actif honoraire »	« Les membres honoraires ne seront soumis à aucune contribution, ils n'auront pas voix délibérative. »
« Tout membre de la société fédérale de musique Helvétique, étranger au canton, aura son entrée gratuite aux concerts »	Membre invité	Entrée gratuite aux concerts
« Artistes »	« salariés »	Payés à la saison ou au cachet
Dès décembre 1823, complément au Règlement de septembre 1823	« Dames souscrivantes »	« entrée qu'aux assemblées musicales » « assimilées aux personnes étrangères à la Société quant aux concerts » cotisation : 30 florins

Tableau 3 Les catégories de membres et les cotisations³²

³² Reg SMGe, Ia I, 18.10.1823.

Les lieux de concert

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il faut encore passer en revue les espaces où avaient lieu les concerts, car l'aspect spatial n'est pas anodin. De 1824 à 1826, la Société de musique s'installe dans l'ancien palais du Résident de France, qui est aujourd'hui la Société de lecture, au numéro 11 de la Grand-Rue. Il y a à ce moment un musée au rez-de-chaussée et le salon de musique se trouve « au-dessus de l'éléphant »³³. Très rapidement, cette salle de 48 m² sera trop petite.

En 1826, la Société de musique aménage une grande salle au premier étage de l'ancienne maison Hentsch, au numéro 3 de la rue de l'Évêché, toujours en ville haute : ce sera le Casino de Saint-Pierre (cf. figure n° 1). Il n'est pas question de descendre dans les rues basses, où les grands espaces sont pourtant plus nombreux. Le comité pratiquera une politique contradictoire face aux demandes de location de cette salle du Casino, souhaitable pour des raisons financières mais délicate en raison du discrédit que certains locataires pourraient jeter sur cet espace.

Après quelques concerts, le comité discute d'une demande des dames du public : elles souhaitent être placées sur des gradins sur le pourtour de la salle, séparées des messieurs :

Sur l'arrangement des bancs de la salle de concert. On aurait désiré qu'ils fussent disposés en ceintre et en gradins à droite et à gauche de la salle, pour les Dames ; le centre de la Salle aurait été destiné aux hommes. Arrêté de consulter un architecte pour savoir si cet arrangement est possible ; si on serait convenablement placé pour voir l'orchestre ; s'il n'y aurait pas de places perdues ; quels frais cela occasionnerait³⁴.

Le phénomène mérite d'être relevé, car sur les représentations des Fêtes helvétiques (cf. figures n°s 2 et 3 dans l'article de Claudio Bacciagaluppi dans la présente publication), le public est mixte, une option qui ne semble pas praticable à Genève.

³³ Reg SMGe, Ia I, 13.11.1823.

³⁴ Reg SMGe, Ia I, 21.03.1826.

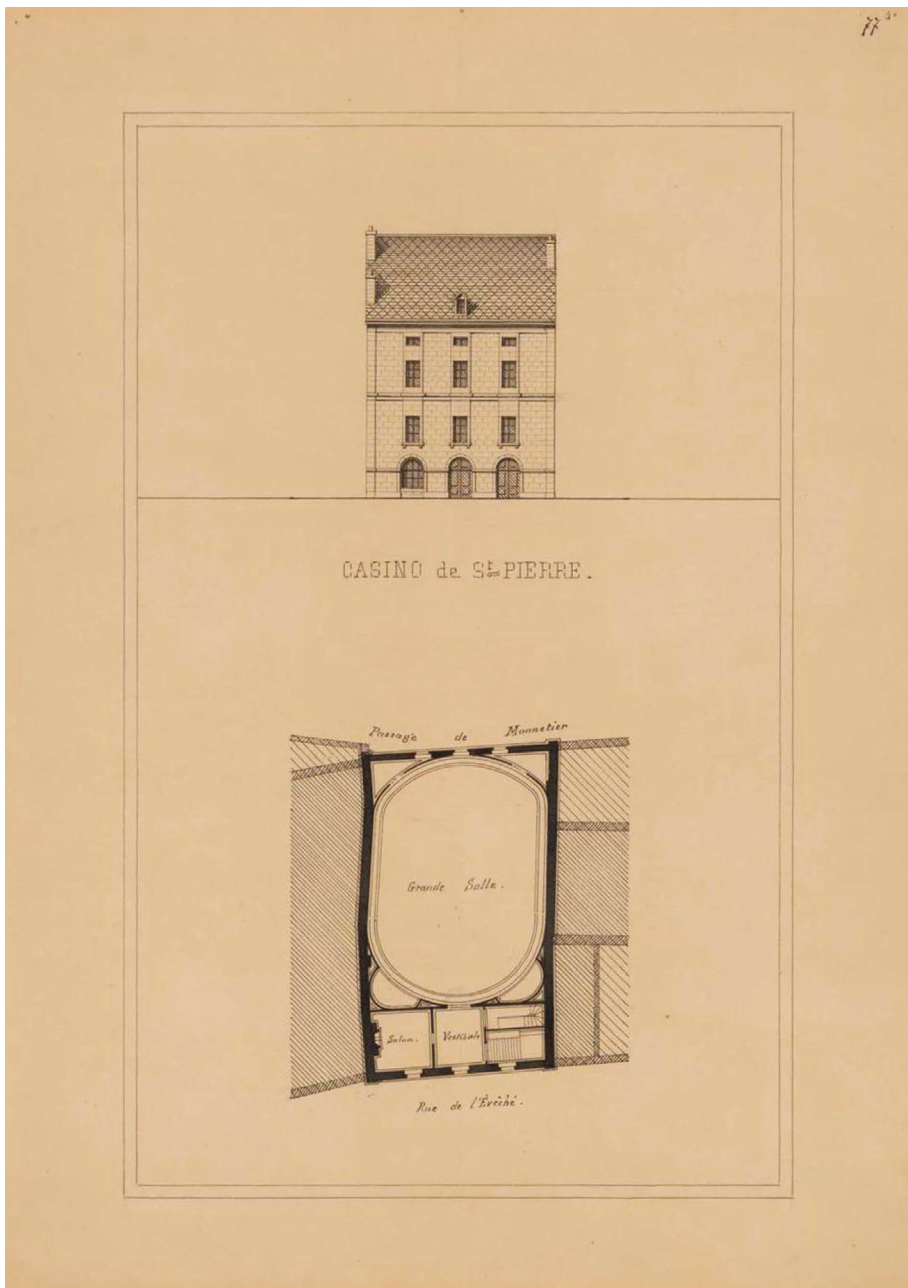


Figure 1 Album de Genève en 1850 : casino de Saint-Pierre (façade et plan) ; Auguste Magnin, 1890 ; Bibliothèque de Genève. D'une surface approximative de 180 m², il peut accueillir jusqu'à 600 personnes.

Le chant à la Société de musique de Genève

Alors que des dispositions et les aménagements sont pris pour les concerts, on décide, en novembre 1823 toujours, de former un « comité du chant », qui va, à sa première réunion, prendre une décision lourde de conséquences :

Le Comité [de chant] et les adjoints, après avoir délibéré, pensent que pour commencer la partie vocale des réunions de musique, des morceaux d'ensemble à trois ou quatre voix [= trios ou quatuors vocaux] sont plus convenables que des chœurs à cause des difficultés de ces derniers morceaux, sous le rapport de l'ensemble et de la justesse, combinés avec l'accompagnement de l'orchestre encore neuf dans cette partie³⁵.

Les souhaits et la réalité divergent, on assiste à un premier constat d'échec devant l'impossibilité du comité à joindre les voix, alors que la musique chantée – il s'agit essentiellement de chœurs d'opéras – faisait tout naturellement partie de ces soirées de musique. Dans les procès-verbaux, la décision de renoncer à interpréter des chœurs n'a jamais été révoquée. Dans les programmes qui sont conservés dans le fonds de la Société de musique au Conservatoire de Genève, qui est complète, le terme de « chœur » apparaît néanmoins fréquemment, « chœur » étant à prendre au sens de pièce chantée par un groupe. L'analyse de ces programmes donne une idée de la musique interprétée à la Société de musique : parmi les 179 manifestations données entre 1824 et 1839, on en compte 96 avec des interventions sous le titre « chœur ». Un certain nombre des pièces chantées à plusieurs voix par registre ont été identifiées (cf. tableau n° 4).

Rapporté au nombre total de chœurs chantés, le tableau n° 4 montre que le répertoire est formé par un petit nombre de pièces. Comme au théâtre de Genève, Gioacchino Rossini remporte la palme des compositeurs les plus joués à cette époque, sinon davantage tournée vers le répertoire français (Daniel-Esprit-François Auber, François-Adrien

35 Reg SMGe, Ia I, 13.11.1823.

Boioldieu, Nicolas-Marie Dalayrac, André-Ernest-Modeste Grétry), tout en présentant une forte affinité pour Gaetano Donizetti³⁶.

Compositeur	Nombre de pièces
François Gabriel Grast	1
Gaetano Donizetti	2
François-Adrien Boioldieu	2
Carl Maria von Weber	2
Michele Carafa	2
Giacomo Meyerbeer	3
Saverio Mercadante	4
Gioacchino Rossini	6

Tableau 4 Compositeurs de pièces à plusieurs voix identifiés

La composition du « chœur »

Mais qui chante réellement ces pièces, puisque la Société de musique n'a pas de chœur ? C'est la question la plus difficile et je n'ai pas de réponse définitive. Les « dames chantantes » et les messieurs solistes chantent aussi des solos, des duos, des trios ou des quatuors extraits d'opéras. Il arrive aussi que des messieurs de l'orchestre chantent dans le chœur.

Sur les programmes de concert, les informations imprimées d'ordre musical et interprétatoire sont rudimentaires. Par chance, une âme prévoyante a ajouté des compléments à la main. Ce sont eux qui nous permettent d'en savoir un peu plus sur les interprètes (cf. figure n° 2).

36 Minder-Jeanneret, «*Die beste Musikerin der Stadt*», 209.

CONCERT

Du 27 Février 1824.

1.^o Symphonie d'Haydn. M^{re} Lulie M^{lle} Raymond
2.^o Trio delle Cantatrice villane de Fioravanti. M. Riccio
3.^o Duo de harpe et violon. Mas. Henry M. Schaeffer
4.^o Air de Gulistan de Daleyrac. M. Galopin
5.^o Chœur de la Ginevra di Scozia de Mayer. M^{lle} Raymond M. Riccio
chaque de 12 hommes.

- 1.° Ouverture de la Vestale de Spontini.
- 2.° Scène, Air et Duo de la Vestale de Spontini. *h. h. Kralj - Nemci*
- 3.° Concerto de piano de Moschèles. *Moff - f*
- 4.° Scène et Romance de l'opéra d'Isolina de Morlacchi. *med. Dramma*
- 5.° Quintetto de la melomanie de Champein. *med. Lullu. h. h. D. o. o. t.*
soy et
h. h. Kralj - D. o. o. t. - D. o. o. t.

Le chant choral à la Société de musique de Genève

« Madame Lullin »³⁷, « M. Decarro »³⁸ et « M. Prevost »³⁹ étaient des membres de la bourgeoisie genevoise, « Mlle Reymond » peut-être la fille du musicien Henri Reymond⁴⁰, « Mad. Henry » était la harpiste et pianiste Louise Henry⁴¹ (? - >1839), « M. Schenker » le violoniste et chef d'orchestre Timothée Schenker⁴² ; « M. Galopin » n'est pas identifié. Peu à peu, vers 1830 surtout, le nom des interprètes sera imprimé, alors qu'à partir de 1836, on retombe dans le mutisme le plus total, l'âme bienveillante qui complétait à la main les informations manquantes ayant disparu. Faute d'indications détaillées sur les programmes, il n'est pas non plus possible de savoir si ce sont toujours les mêmes chœurs d'une œuvre qui ont été chantés. De forts indices me le font penser, car les statistiques font apparaître la reprise fréquente de certaines œuvres fétiches. Et justement, le répertoire chanté est constitué uniquement et exclusivement de chœurs, de duos, de trios et de quatuors tirés d'opéras. Mais ces chœurs sont-ils vraiment chantés par un chœur à plusieurs voix ? Nous ne le savons pas (cf. tableau n° 5).

Une pièce avec chœur ne relève pas du répertoire d'opéra : au programme du concert du 22 janvier 1831, nous trouvons la cantate *L'Helvétienne* du jeune musicien et compositeur genevois François Grast (1803-1871), chantée à « 42 voix ». Il s'agit là d'un embryon de musique chorale au sens actuel : 42 personnes se sont réunies pour chanter une œuvre sans doute nouvelle, d'inspiration patriotique. La pièce n'a pas beaucoup de succès, qualifiée seulement de « passable » par le ou la critique anonyme ; ce genre de pièce ne s'est pas établi à la Société de musique de Genève (cf. figure n° 3).

37 Sans doute Sophie Élisabeth Lullin-Diodati (1792-1879).

38 Peut-être Pierre Decarro, de Genève, capitaine d'infanterie. Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIX^e siècle*, 30.

39 Peut-être Pierre-Nicolas Prevost (1798-1855), marchand de drap. Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIX^e siècle*, 47.

40 Campos, *Instituer la musique. Les premières années du Conservatoire de Genève (1835-1859)*, 143.

41 Minder-Jeanneret, «*Die beste Musikerin der Stadt*», 456.

42 Minder-Jeanneret, «*Die beste Musikerin der Stadt*», 461, voir aussi nbp n° 11.

Date	Œuvre, compositeur	Commentaire manuscrit
27.02.1824	« Chœur de la <i>Ginevra di Scozia</i> de Mayer » [Simon Mayr, 1763-1845]	« chœur de 12 hommes »
12.12.1825	« Prière de Joseph (Méhul) »	« (chœur) »
16.11.1827	« Coro della Semiramide, Rossini »	« 36 voix »
10.03.1828	« Air et chœur de Sémiramis, Rossini »	« 16 voix de femmes »
26.04.1830	« Chœur et prière du Comte Ory, Rossini »	[quatuor vocal masculin pour la Prière, pas d'information sur le chœur]
22.01.1831	« L'Helvétienne, cantate avec chœur, composée par Mr. Grast »	« Grast & 42 voix »
26.04.1839	« Final du premier acte de <i>Guillaume Tell</i> , Rossini »	[Aucune indication d'interprètes ; qui a chanté le « chœur des Suisses » final ?]

Tableau 5 Indications manuscrites sur les interprètes des pièces pour chœur

Le chant choral, une entreprise complexe

À Genève, réunir des personnes pour chanter en chœur pose des difficultés en cette période de Restauration. Unir ses efforts par-delà les classes sociales va en quelque sorte à contre-sens des efforts de rétablissement de l'ordre ancien en cours dans la République. Les difficultés sont de trois types :

Difficultés d'ordre musical

L'objectif d'un ensemble choral constitué, à l'image de l'orchestre instrumental, est considéré rapidement comme trop ambitieux (cf. citation à la nbp. 35)⁴³. Les parties de chœur des opéras interprétés à la

⁴³ Reg SMGe, Ia I, 13.11.1823.

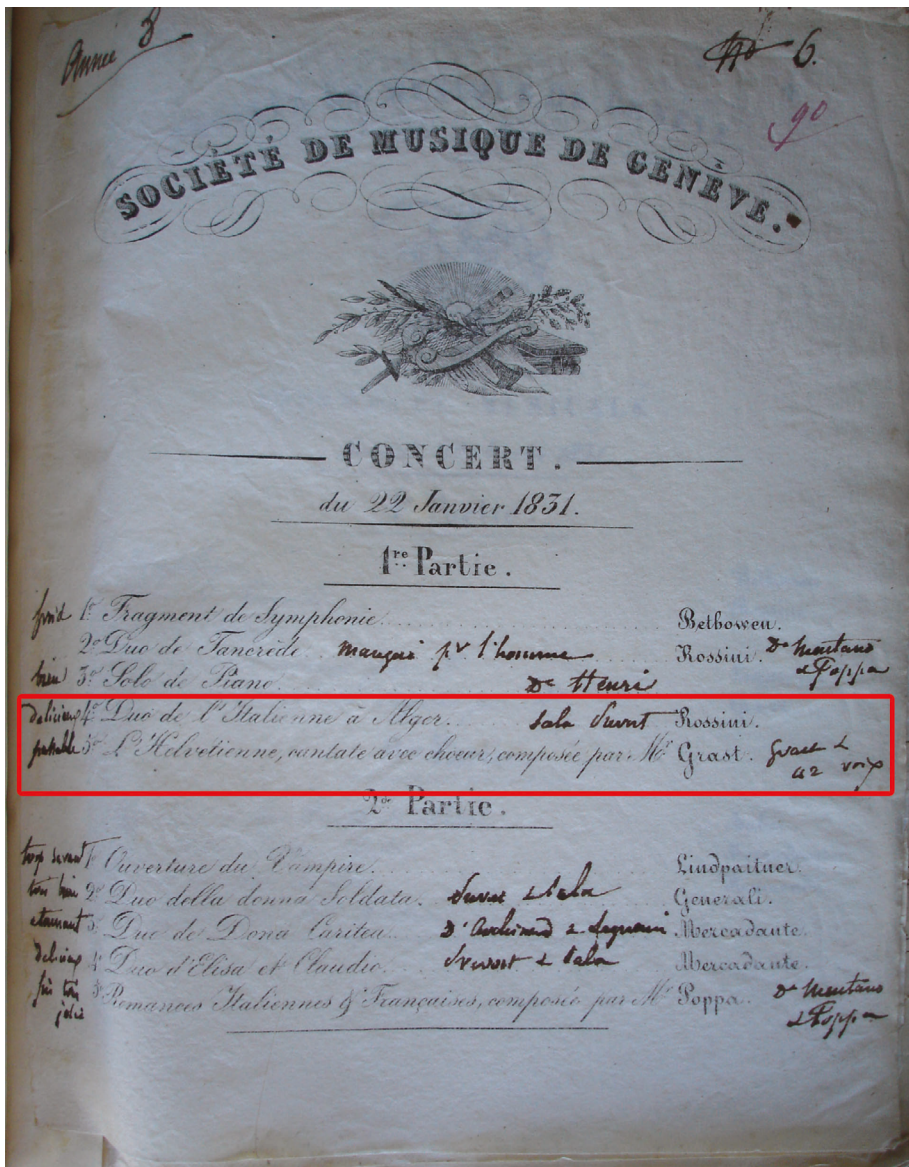


Figure 3 Programme du concert du 22.01.1831 de la Société de musique de Genève (Registres de la Société de musique [de Genève] 1823-1842, Conservatoire de musique de Genève, Ia, I).

Société de musique seront chantées par des ensembles ad hoc à géométrie variable, réunis au prix de grands efforts. Les citations du type « Les membres du Comité sont chargés de parler aux Dames et aux Mrs pour les engager à chanter dans les concerts et soirées musicales. »⁴⁴ sont innombrables, tout comme les injonctions à « s'exercer et se fortifier »⁴⁵, alors que la musique semble toujours « trop difficile »⁴⁶. Les partitions restant au Casino, il n'est pas possible de répéter chez soi⁴⁷. « Un maître de chant est indispensable »⁴⁸ pour répéter les parties chorales et, pourtant, le manque d'enthousiasme et de continuité empêchent la réalisation des idées musicales : les « dames choristes, dont le nombre tend à diminuer »⁴⁹, se font toujours prier pour intervenir. Pourtant, « il faudrait à chaque concert quelque Dame qui chante. »⁵⁰ Les dames sont capricieuses : « Mme Privet consent à chanter les solos cet hyver mais ne viendra pas aux répétitions »⁵¹. En dernier ressort, on envisage de compenser le manque d'enthousiasme par l'argent : « Mde Marcelin [sera] payée pour chanter dans le choeur. »⁵² Chez les messieurs, on n'est pas très regardant musicalement : « 2 jeunes Genevois, Guébel et Jacquet-Chapuis, admis membres honoraires vu les services qu'ils peuvent rendre comme choristes même s'ils ne sont pas musiciens. »⁵³ Le manque de prestige de la musique, à Genève, apparaît aussi dans le contexte du projet d'établissement d'une école de musique : « (I)l est dangereux de donner trop de facilité à des jeunes gens qui ne se destinent pas, par vocation, à la musique. »⁵⁴ La musique ne doit en aucun cas prendre le dessus sur une activité considérée comme plus prestigieuse ou plus lucrative et elle ne saurait devenir le gagne-pain d'un enfant de la bourgeoisie genevoise.

44 Reg SMGe, Ia II, 08.12.1831.

45 Reg SMGe, Ia II, 22.04.1828

46 Reg SMGe, Ia I, 13.11.1823.

47 Reg SMGe, Ia I, 18.10.1823, section « Comité d'exécution », art. 9.

48 Reg SMGe, Ia II, 02.02.1832.

49 Reg SMGe, Ia II, 30.11.1830.

50 Reg SMGe, Ia II, 10.01.1832.

51 Reg SMGe, Ia III, 18.10.1834.

52 Reg SMGe, Ia IV, 22.11.1837.

53 Reg SMGe, Ia III, 11.12.1835.

54 Reg SMGe, Ia II, 22.03.1827.

Difficultés d'ordre social

Les besoins et les possibilités des hommes bourgeois genevois ou suisses constituent la norme en termes de définition et d'agencement des fonctions au sein de la Société de musique. Les autres personnes nécessaires à la pratique de la musique sont considérées comme subsidiaires. Pourtant, dans l'intérêt de la musique, la pratique musicale met précisément sur un pied d'égalité les personnes impliquées, le temps de cette activité musicale. Accepter cette condition n'est pas facile : le chœur « est composé de manière à exciter des réflexions préjudiciables à la Société en ce qu'il établissait des distinctions facheuses et qu'il a donné lieu à beaucoup de propos désagréables. »⁵⁵ Joindre les voix dans un intérêt commun ne va pas de soi, car « [...] les Dames choristes ont déclaré ne pas vouloir chanter avec les dames Poittevin »⁵⁶. D'ailleurs, appartenir au chœur ne donne pas droit au billet d'entrée⁵⁷ : il faut empêcher à tout prix la mixité sociale dans la salle de concert et éviter de faire entrer « des personnes autres qu'on aime à y voir paraître. »⁵⁸ On précise aussi que les « domestiques doivent rester dans l'antichambre. »⁵⁹ Les tourments des dames de la bourgeoisie en présence de personnes qui ne sont pas de leur milieu demandent des dispositions complexes :

Un membre [du Comité] demande que les demoiselles qui font partie de la Société et qui sont appelées à y venir chanter puissent se faire accompagner de leur mère. Après une discussion, le Comité arrête que les demoiselles qui n'ont aucun parent dans la Société pourront se faire accompagner par leur mère, le jour seulement où elles auront à exécuter un morceau ou à chanter. Le Comité arrête de plus que les Dames en état d'exécuter un morceau de piano ou de harpe, avec accompagnement d'orchestre, seront assimilées à celles qui chantent et pourront être admises dans la Société comme membres honoraires⁶⁰.

55 Reg SMGe, Ia II, 11.03.1828.

56 Reg SMGe, Ia III, 02.12.1836.

57 Reg SMGe, Ia II, 18.10.1832.

58 Reg SMGe, Ia II, 27.01.1829.

59 Reg SMGe, Ia II, 16.03.1829.

60 Reg SMGe, Ia I, 15.11.1823.

En 1829, ces tensions suscitées par la proximité spatiale de groupes de population sont au comble :

M. Janot rapporte l'embarras dans lequel s'était trouvé le comité pour remplir l'assemblée musicale du 30 novembre à raison de l'indisposition de Mad. Saladin qui ne pouvait pas y chanter, avait engagé le comité à utiliser la présence de chanteurs tyroliens en les faisant entendre dans cette séance. Qu'ils avaient été engagés moyennant cent francs, mais que la répugnance d'une des D[ame]^s de la Société à chanter dans la même séance avait engagé le Comité du chœur à renoncer à la présence des Tyroliens et qu'il leur avait alloué une indemnité de soixante francs⁶¹.

Difficultés d'ordre administratif

Si l'organisation et les hiérarchies internes de la Société sont clairement définies, les activités musicales ne le sont pas. Les manifestations sont organisées au coup par coup, on ne distingue aucun fil conducteur artistique et pas même de budget, et on remarque un manque flagrant de savoir-faire musical. Aux débuts de la Société de musique, le chef d'orchestre est membre du comité d'exécution. On réalise que faire chanter ensemble plusieurs groupes de registres n'est pas possible. On comprend que tous les morceaux d'ensemble chantés doivent être coordonnés et qu'une seule répétition ne suffit pas pour fournir une prestation musicale convenable. On se contente alors de trios et de quatuors vocaux accompagnés par l'orchestre. On finit par engager un maître de chant italien. Puis on économise sur ce type de dépense, le niveau des prestations baisse et les recettes des concerts aussi. Et on réengage un maître de chant. La volonté d'apprendre et la discipline font également défaut : les membres de la Société qui s'engagent à chanter ne tiennent pas toujours leur promesse, malgré les amendes⁶² prévues dans ce cas. Le règlement de 1836 prévoit bien que ce comité peut consulter le « di-

⁶¹ Reg SMGe, Ia II, 08.12.1829.

⁶² Reg SMGe, Ia I, 18.10.1823, section « Musique », art. 9.

recteur de l'orchestre » et le « directeur du chant »⁶³, mais que ces deux hommes n'ont qu'une voix consultative.

Le climat général est aussi perturbé par l'organisation déficiente des répétitions. On propose alors d'organiser les répétitions « pour ne pas faire attendre l'orchestre pendant le chœur »⁶⁴ ; la décision à ce propos n'est pas connue.

Le maître de chant propose des répétitions durant l'été⁶⁵ ? L'initiative est couronnée de succès... pendant un mois. Friedrich Wehrstedt⁶⁶, qui a fondé la Société de chant sacré en 1827⁶⁷, se propose de donner des cours aux personnes qui chantent en 1830⁶⁸. La réponse ? Négative. Il y a bien des voix qui s'élèvent pour en appeler au « sens civique » des membres de la Société de musique⁶⁹ et pour exiger un engagement plus soutenu au profit de la musique : du moment que les membres qui participent activement aux prestations musicales ne reconnaissent pas l'autorité du « directeur du chant », la musique est perdante et le public aussi. La pratique du chant en groupe est à l'image de la société sous la Restauration : hésitante, trébuchante, limitative.

Difficultés d'ordre financier

Les difficultés financières sont permanentes. Les premières années, des appels de fonds internes sauvent la situation. Par la suite, un cercle vicieux se met en place, le manque d'argent pesant sur la qualité musicale et inversement. Dans les procès-verbaux de la Société, on trouve des décomptes, mais aucun budget, alors que la présence d'un chef d'orchestre et, par intermittence, d'un chef de chœur, occasionnent des dépenses récurrentes, tout comme l'exploitation de la salle du Casino de Saint-Pierre. Certains concerts sont mal fréquentés, le comité exerce

63 Reg SMGe, Ia III, 29.02.1836.

64 Reg SMGe, Ia II, 27.02.1827.

65 Reg SMGe, Ia III, 06.05.1836.

66 Friedrich Wehrstedt (1795-1876), élève de Carl Maria von Weber, organiste, directeur du Chant sacré (cf. nbp ci-après).

67 Une comparaison entre Société de musique et Chant sacré est impossible : les procès-verbaux des années 1827-1853 du Chant sacré ont disparu. On notera néanmoins que d'emblée, le Chant sacré compte des dames dans son comité. Chaponnière, *La société de Chant sacré de Genève*.

68 Reg SMGe, Ia II, 20.10.1829.

69 Reg SMGe, Ia II, 22.03.1827 ; 19.02.1829 ; 02.03.1829.

alors une pression sur les salaires des musiciens professionnels de l'orchestre, qui perdent leur motivation. La sous-location des locaux du Casino de Saint-Pierre est restrictive, alors qu'elle pourrait être une source de revenus lucrative :

M. le Président fait part de la demande du sieur Cornillot, physicien tendant à obtenir la grande salle de concerts pour une représentation de chymie physique amusante et illustrations théâtrales, moyennant le loyer ordinaire de quarante francs. M. Janot s'oppose à cette demande attendu qu'il ne regarde pas comme convenable qu'on change la destination de ce local et qu'on lui donne l'apparence d'une salle de spectacle ; il pense qu'on doit maintenir le but de son origine et n'y admettre que des séances destinées aux beaux arts. Agir autrement serait donner prise à la malveillance déjà disposée à dénigrer la Société et à faire considérer l'orchestre où montent les chanteurs comme peu digne des Dames qui apportent le tribut de leurs talents. Que serait-ce si ce même orchestre devenait le théâtre où viendraient s'exercer successivement des escamoteurs ou des artistes d'un genre aussi peu relevé ? La salle des concerts de la société ne serait-elle pas rabaissée au-dessous même de celle du spectacle et les Dames consentiraient-elles alors à y chanter de nouveau ?⁷⁰

La perte de réputation de la salle de concert aux yeux des « Dames » empêche la salle de générer des recettes aptes à couvrir le fonctionnement des activités musicales ; de tels refus se multiplient, alors que la Société de musique prête volontiers la salle aux artistes renommés de passage à Genève pour y donner des concerts.

Envers et contre tout, la Société de musique accueille les *Concerts helvétiques de 1826* et de 1834. Elle semble avoir davantage de facilité pour organiser des événements que pour chanter et pour jouer. Face aux difficultés incessantes, on envisage une intégration de la Société de musique à la Société des arts en 1835 ; elle échouera⁷¹, comme avait échoué la proposition de collaborer avec l'orchestre du théâtre en se partageant

70 Reg SMGe, Ia II, 02.03.1829.

71 Reg SMGe, Ia III, 18.06 1835, 04.07.1835.

le chef d'orchestre⁷². Un tournant intervient fin 1835, quand le nouveau règlement de la Société spécifie que « [l]es concerts sont abolis sauf un concert annuel. La Société se réunit en assemblées musicales dont le nombre est fixé à dix par saison. »⁷³ Cette orientation vers la sociabilité plutôt que vers la prestation artistique fait écho au refus de professionnaliser la Société de musique⁷⁴ et à la constatation que les dames sont prêtes à chanter dans les assemblées musicales mais non en concert⁷⁵. La faiblesse des ambitions plombe l'ambiance des répétitions, le chef d'orchestre Nathan Bloc⁷⁶ est vertement tancé pour « insubordination grave vis-à-vis d'Auguste Boissier »⁷⁷, membre du comité, alors que ce même comité se demande s'il faut réellement accorder une voix consultative au chef d'orchestre et au chef de chant dans cet organisme⁷⁸ : le principe formulé en 1823, selon lequel les membres de l'orchestre seraient classés sans autre considération que « leur genre de talent »⁷⁹, reste compliqué à appliquer en raison de barrières idéologiques. Curieux retournement des choses : Franz Liszt, jeune pianiste de vingt ans, a poliment refusé de se faire accompagner par l'orchestre de la Société de musique en 1831⁸⁰. En 1832, on relève qu'il faut « se procurer un bon chanteur en titre afin de relever la partie vocale de nos concerts qui a été trouvée généralement faible cette année-ci »⁸¹. En 1833, « le Comité propose pour l'année prochaine d'envoyer des lettres aux Dames honoraires qui ne font aucun service pour les prévenir qu'elles ne feront plus partie de la Société à ce titre si elles ne s'engagent pas à chanter régulièrement dans les chœurs et assister aux répétitions. »⁸² Cet appel à la mutualité est sans doute demeuré sans effet. Fin 1836, la situation « inspire à Mr. Martin⁸³ [trésorier] une suite de réflexions as-

72 Reg SMGe, Ia II, 19.04.1831.

73 Reg SMGe, Ia III, 18.12. 1835.

74 Reg SMGe, Ia III, 22.04.1836.

75 Reg SMGe, Ia III, 23.10.1835.

76 Nathan Bloc (1794-1857), violoniste et chef d'orchestre, directeur du Conservatoire de Genève de 1835 à 1849.

77 Auguste Boissier-Butini (1784-1857), violoniste amateur, agronome, mari de la compositrice et pianiste Caroline Boissier-Butini (1786-1836).

78 Reg SMGe, Ia III, 29.02.1836.

79 *Règlement de la Société de musique du Canton de Genève*, section « Comité d'exécution ».

80 Reg SMGe, Ia III, 25.03.1836.

81 Reg SMGe, Ia III, 02.02.1832.

82 Reg SMGe, Ia III, 17.01.1833.

83 Peut-être Alexandre Charles Martin-Labouchère (1790-1876), agronome, membres de la Société économique, président de la Société des arts.

sez tristes sur les chanteuses maintenant réduites à deux et demande qu'on s'occupe de réchauffer les autres dames ; sinon qu'on engage une bonne chanteuse »⁸⁴.

Conclusion

En une quinzaine d'années d'existence, la Société de musique de Genève n'est pas parvenue à surmonter le champ de tension entre ambitions musicales et réalité sociale. En 1835, quand elle traverse sa énième crise, la Société pourrait professionnaliser ses structures. Elle fait l'inverse, « Mr Beaumont est contre un projet qui tendrait à faire considérer la société de musique comme une société d'artistes tandis que son but a toujours été de former une réunion d'amateurs. »⁸⁵ En supprimant les concerts, Genève retrouve le système des réunions musicales spontanées qui avaient lieu dans les salons de la bourgeoisie du XVIII^e siècle. Avec le recul, l'ambition de créer une institution pluridisciplinaire, sans aucun soutien public, paraît effectivement démesurée. Des facteurs objectifs tels que le savoir-faire musical lacunaire, l'instabilité des effectifs, le manque général de discipline et l'effet d'exclusion de la cotisation élevée, ajoutés au manque de reconnaissance de l'autorité et du savoir-faire du chef d'orchestre et du maître de chant⁸⁶, à l'imperméabilité sociale et au manque de prestige général de la musique, ont eu raison des efforts entrepris pour doter la Société de musique d'un chœur prêt et apte à chanter régulièrement et en progressant.

Le projet d'« orchestre vocal » est-il pour autant l'histoire d'un échec ? Si on considère la motivation des initiateurs de la Société de musique, en 1823, on s'aperçoit que la volonté de faire de la musique ensemble n'apparaît nulle part. Le comité provisoire écrit bien que « l'avantage de cette société fédérale, dont le but principal est tout musical en présente encore un bien plus grand, pour un état comme la Suisse, dans le rapprochement et les liens d'amitié qui s'établissent nécessairement par là entre les habitants des différents cantons. »⁸⁷ La musique est per-

84 Reg SMGe, Ia III, 23.12.1836.

85 Reg SMGe, Ia III, 22.04.1836.

86 Reg SMGe, Ia II, 21.06.1827.

87 Procès-verbal de la Société de musique de Genève, Bibliothèque du Conservatoire de Genève, I a/1.

que comme un moyen pour resserrer les liens confédéraux, mais on n'évoque pas les moyens dont Genève doit se doter pour que la pratique musicale soit de nature à faire réellement plaisir. Une autre motivation est sous-jacente, non exprimée : à l'heure des premiers touristes qui passent par Genève, la ville a à cœur de les accueillir dignement. Elle aménage des quais, construit des hôtels, fait naviguer sur le Léman le premier bateau à vapeur en eaux suisses, le « Guillaume Tell », dès 1823. Le soir, les touristes tiennent à leurs distractions habituelles et l'absence de musique constitue une carence qu'il s'agit de combler à tout prix. Dans ces conditions, il y a donc un écart frappant entre la demande de musique de la bourgeoisie voyageuse et la production de musique demandée aux membres de la haute bourgeoisie locale.

Pourtant, les difficultés mentionnées dans les procès-verbaux sont aussi le point de départ d'une volonté de mieux faire. La nécessité des répétitions et de l'apprentissage en général est reconnue, tout comme la nécessité d'avoir un « directeur du chant »⁸⁸, même s'il n'encadre que les « dames chantantes »⁸⁹. Le comité fait aussi preuve de créativité en mettant en place des catégories supplémentaires d'affilié.e.s (abonné.e.s, « dames souscrivantes »), en socialisant le déficit par l'émission de parts sociales. L'accueil de la Société fédérale de musique et la mise en place des concerts d'une Fête helvétique de musique en 1826 et en 1835 représente également un effort considérable (cf. figure n° 4).

De manière plus surprenante pour nous, les membres de la Société de musique sont appelés à plusieurs reprises à faire preuve de sens civique dans ce contexte musical : « Le bien général doit être préféré au bien particulier. »⁹⁰

N'est-ce pas là, justement, la condition de réussite de tout projet musical ? En consultant l'histoire de la Société de chant sacré de Genève⁹¹, fondée en 1827 et qui se destinait au répertoire spirituel, on a le sentiment que ce chœur fait d'emblée tout juste. La cotisation est minime, les restrictions d'accès sont faibles et l'ensemble se réunit chaque semaine. On trouve des dames même dans le comité, la mixité est inscrite dans son ADN. Or, il y a des vases communicants entre les deux sociétés. On peut partir de l'idée que les trébuchements de l'une ont servi de leçons

88 Reg SMGe, Ia II, 09.11.1830, 02.02.1832.

89 Reg SMGe, Ia II, 03.10.1832.

90 Reg SMGe, Ia II, 22.03.1827.

91 Monnier, *La société de chant sacré de Genève de 1927 à 1976*.

à l'autre. La Société de musique de Genève n'était pas prête à laisser la musique transcender les groupes sociétaux. Le Chant sacré, plus ouvert et surtout plus ciblé dans sa démarche, a réussi le pari de fédérer une partie de la population autour de la musique ; elle le fait jusqu'à ce jour. Et n'oublions pas François Grast et sa cantate *L'Helvétienne* (cf. tableau n° 5), interprétée par la Société de musique en 1831. Grast sera, de 1846 à 1860, professeur de chant et de théorie musicale dans des écoles et au conservatoire de Genève ; il fondera un chœur mixte et composera la musique de deux Fêtes des vigneronns (1851, 1865). Dans ce sens, partie de rien, la Société de musique a été l'une des étapes nécessaires pour faire éclore le chant choral à Genève.

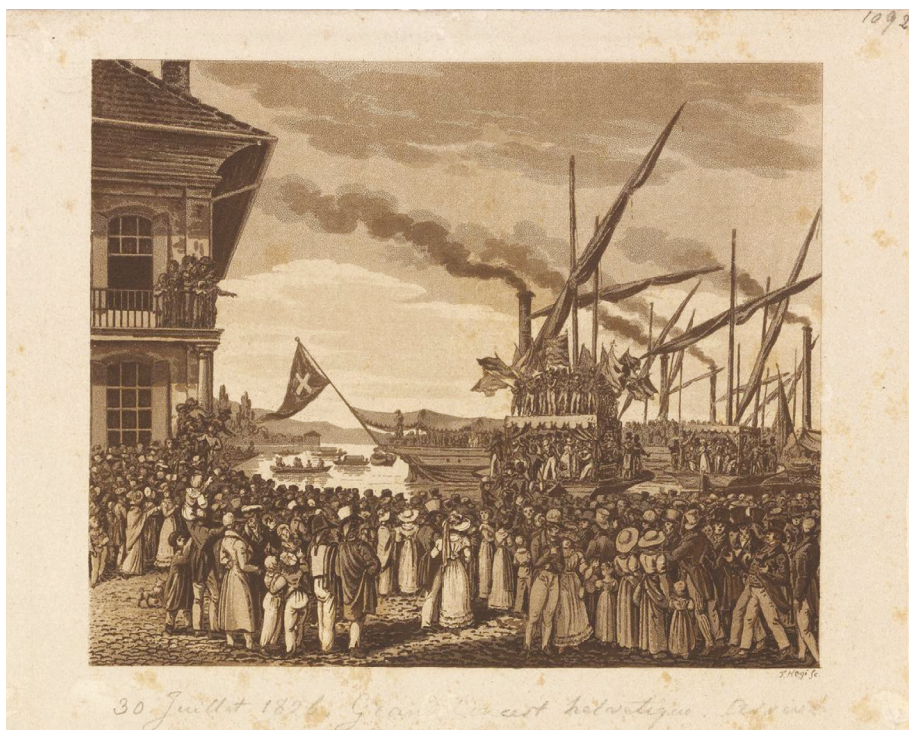


Figure 4 Le Concert helvétique : Genève, port du Molard : accueil des membres de la Société helvétique de musique (30.07.1826). Franz Hegi (1774-1850), graveur. Aquatinte sépia sur papier (1826). Centre d'iconographie genevoise.

Bibliographie

- Burdet, Jacques. *La musique dans le canton de Vaud au XIX^e siècle*. Lausanne : Payot 1971.
- Campos, Rémy. *Instituer la musique. Les premières années du Conservatoire de Genève (1835-1859)*. Genève : éd. Université – Conservatoire de musique, 2003.
- Chaponnière, Ernest. *La société de Chant sacré de Genève : Notice historique publiée à l'occasion de son 75^e anniversaire, 1827-1903*. Genève : Kündig & fils, 1904.
- «Genf». *Allgemeine musikalische Zeitung* 16 (1814) : col. 169.
- «Genf». *Allgemeine musikalische Zeitung* 22 (1820) : col. 197–8.
- Hilber, Johann Baptist. « Les chœurs mixtes ». In *La Suisse qui chante : histoire illustrée de la chanson populaire, du chant choral et du Festspiel en Suisse*, édité par Joseph Bovet, 179–83. Genève : Slatkine, 1981.
- Minder-Jeanneret, Irène. «*Die beste Musikerin der Stadt*». *Caroline Boissier-Butini (1786-1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts*. Osnabrück : epOs Music, 2013.
- Monnier, Philippe. *La société de chant sacré de Genève de 1827 à 1976 : Notice publ. à l'occasion du 150^e anniversaire de sa fondation, 1827-1977*. Genève : 1977.
- Nef, Karl. « Le chant choral ». In *La Suisse qui chante : histoire illustrée de la chanson populaire, du chant choral et du Festspiel en Suisse*, édité par Joseph Bovet, 129–78. Genève : Slatkine, 1981.
- Règlement de la Société de musique du Canton de Genève*. Genève : Fick 1823.

Gesangsvereine und Netzwerk im langen 19. Jahrhundert: die Städte Bern und Freiburg als Fallstudien¹

Im 19. Jahrhundert waren Gesangsvereine fester Bestandteil des Musiklebens in den Schweizer Städten Bern und Freiburg. Sie veranstalteten verschiedene Arten von Konzerten und musikalischen Darbietungen, nahmen an patriotischen Festen sowie an nationalen, kantonalen und regionalen Gesangsfesten teil und organisierten auch Feste in ihren eigenen Städten. Neben der Musik spielten auch gesellschaftliche Aktivitäten wie gemeinsame Ausflüge und Familienfeste eine wichtige Rolle in ihren Jahresprogrammen. Diese musikalischen und sozialen Aktivitäten ermöglichten nicht nur die Begegnung mit anderen Vereinen und Chören, sondern auch die Herstellung nachhaltiger Kontakte.

Die Frage ist, wie diese Beziehungen genau aussahen, wie sie sich manifestierten und welchen Einfluss sie auf die Aktivitäten der Gesangsvereine ausübten, nicht zuletzt, welche Rolle andere Akteure aus Politik und Gesellschaft dabei einnahmen. In diesem Artikel stelle ich beispielhaft die Beziehungen – das Netzwerk – der Männerchöre *Société de Chant de la Ville de Fribourg* und *Berner Liedertafel* seit den 1840er-Jahren bis 1914 vor. Dabei stütze ich mich auf Primärquellen wie Briefe, Jahresberichte, Mitgliederverzeichnisse und Jubiläumsveröffentlichungen dieser Gesangsvereine sowie auf zeitgenössische Zeitungsartikel. Diese historischen Dokumente werden anschliessend in der sozialen und politischen Geschichte der Städte und Kantone Bern und Freiburg im langen 19. Jahrhundert verortet.

¹ Dieser Beitrag entstand im Rahmen des EU-MSCA-Projektes *CLEFNI – The choral life in the cities of Bern and Fribourg in the long nineteenth century*. Für dieses Projekt wurden im Rahmen der Marie-Sklódowska-Curie-Finanzhilfsvereinbarung Nr. 833366 Fördermittel aus dem Programm der Europäischen Union für Forschung und Innovation «Horizon 2020» bereitgestellt.

Die Société de Chant de la Ville de Fribourg wurde im Jahr 1841 gegründet.² Der Chor war somit der älteste Männergesangsverein der Roman- die³ und auch jahrzehntelang der einzige in der Stadt Freiburg.⁴ Die Société de Chant diente als Vorbild für die Gründung mehrerer anderer Gesangsvereine im Kanton Freiburg.⁵ Sie war Mitbegründerin des Kantonalgesangsvereins Freiburg und organisierte die Kantonalgesangsfeste von 1851, 1856 und 1871 in der Stadt Freiburg. Das Repertoire der Société de Chant umfasste vor allem A-cappella-Chorlieder, jedoch führte der Chor auch grosse Werke aus dem Repertoire für Männerchor und Orchester auf, wie etwa die weltliche Kantate *Frithjof* von Max Bruch.⁶ Die Berner Liedertafel wurde 1845 gegründet und entwickelte sich zu einem der wichtigsten Chöre der Stadt Bern. Mit einer beeindruckenden Mitgliederzahl – 1913 zählte der Verein 233 Aktivmitglieder (d.h. Sänger) und 703 Passivmitglieder (Unterstützer)⁷ – prägte die Liedertafel das Musikleben der Stadt im 19. Jahrhundert. In den Jahren 1848, 1864 und 1899 organisierte der Chor das Eidgenössische Sängerfest in der Stadt Bern, 1899 in Zusammenarbeit mit dem Berner Männerchor, dem Berner Liederkranz und dem Männerchor Frohsinn Bern.⁸ Sowohl die Société de Chant de la Ville de Fribourg als auch die Berner Liedertafel verfügten über ein Netzwerk von musikalischen, sozialen und auch politischen Kontakten. Im Folgenden beschreibe ich zunächst die Begegnungen dieser beiden Chöre mit anderen Gesangsvereinen, die oft während der verschiedenen Sängerfeste, jedoch auch bei anderen Anlässen stattfanden. Anschliessend erläutere ich, in welcher Weise diese Chöre mit der Politik und Politikern in Verbindung standen, wobei ihre Beziehungen zur Freimaurerei hervorstechen. Schliesslich diskutiere ich die Auswirkungen dieser Netzwerke für das Chorleben in den Städten Bern und Freiburg.

2 Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 7–8.

3 Ebd., 82.

4 In der Stadt Freiburg gab es sicherlich Chöre, die den Kirchen angegliedert waren, wie z.B. in der Kathedrale St. Nikolaus. Meine Recherchen ergaben jedoch keine Dokumente oder Hinweise auf die Existenz eines anderen Gesangsvereins bis zum Jahr 1877, als der Cäcilienverein Freiburg gegründet wurde.

5 Hertig, *Gedenklblätter*, 5.

6 Archives de l'État de Fribourg, Fonds Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Correspondance reçue (1850-1871)*; Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 36, 42, 48, 60–65.

7 Berner Liedertafel, *Mitglieder-Verzeichnis 1913-1914*, 36.

8 Blanc, *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel*, 105–8.

Beziehungen zu Musik- und Gesangsvereinen

Musikalische Partnerschaften

Die Société de Chant de la Ville de Fribourg schloss Partnerschaften mit verschiedenen Musikvereinen der Stadt Freiburg. Praktisch seit ihrer Gründung und mindestens bis Ende des 19. Jahrhunderts veranstaltete die Société de Chant zahlreiche Konzerte mit der 1813 gegründeten Société de Musique. Ab Ende der 1860er-Jahre organisierte der Chor Konzerte mit der Landwehr (heute das offizielle Blasorchester des Kantons und der Stadt Freiburg) und ab den 1880er-Jahren auch mit anderen Chören der Stadt Freiburg, insbesondere der Union Chorale und dem Deutschen Gemischten Chor Freiburg.⁹

Auch die Berner Liedertafel suchte bald nach ihrer Gründung den Kontakt zu anderen Chören und Musikvereinen der Stadt Bern. Im Oktober 1845 lancierte sie eine Partnerschaft mit dem gemischten Chor Cäcilienverein, dem Orchesterverein und der 1815 gegründeten Bernischen Musikgesellschaft, die zwischen Januar und April 1846 zu einer Reihe von Konzerten führte.¹⁰ Im Laufe der Zeit wurden weitere Konzerte in Zusammenarbeit mit der Musikgesellschaft veranstaltet, wie die Aufführungen von Händels Oratorium *Samson* im Jahr 1857 und Szenen aus *Frithjof* von Max Bruch im Jahr 1877. Grössere Vokalwerke wurden auch in Zusammenarbeit mit dem gemischten Chor Cäcilienverein der Stadt Bern aufgeführt, so zum Beispiel die *Matthäus- und Johannespassion* von J. S. Bach in den Jahren 1890 und 1895. Die Liedertafel nahm an mehreren Konzerten mit anderen Chören der Stadt teil, besonders mit dem Berner Männerchor und dem Liederkrantz Bern, mit denen sie 1881 das Kantonalgesangsfest in der Stadt Bern organisierte.¹¹

9 Archives de l'État de Fribourg, Fonds Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Liste des concerts donnés* (1841-1903).

10 Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 12; Bloesch, *Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915*, 263–65.

11 Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 53–54, 150, 175, 375, 386; Blanc, *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel*, 168–69.

Neben diesen innerstädtischen musikalischen Partnerschaften, die das Netzwerk der Chöre erweiterten und einen praktischen Nutzen hatten, entwickelten die Liedertafel und die Société de Chant freundschaftliche Beziehungen insbesondere zu Chören aus anderen Städten und Kantonen.

Freundschaftliche Beziehungen

Die Berner Liedertafel begann, freundschaftliche Beziehungen zu anderen Chören im Kanton Bern zu knüpfen, nachdem sie sich 1846 dem Bernischen Kantonalgesangsverein (damals Gesangbildungsverein des Kantons Bern) angeschlossen hatte. 1847 besuchte sie das Kantonalgesangsfest in Thun, das Anlass für ein erstes Treffen mit dem Männerchor Thun war.¹² Zwei Jahre später fand eine «fröhliche Zusammenkunft der Liedertafel mit den Sängern von Thun und Burgdorf in Worb»¹³ statt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts fanden weitere Begegnungen mit dem Männerchor Thun und dem Liederkranz Burgdorf sowie mit der Bieler Liedertafel statt, so zum Beispiel am Sängertag 1871 in Thun, am Sängertag 1878 in Biel und anlässlich der jeweils 25-jährigen Jubiläumsfeiern des Liederkranzes Burgdorf (1873), des Männerchors Thun (1879) und der Bieler Liedertafel (1882).¹⁴

Die Société de Chant de la Ville de Fribourg knüpfte auch Kontakte zu verschiedenen Männergesangsvereinen ihres Kantons. Im Jahr 1849 unternahm sie zusammen mit dem Männerchor Kerzers einen Ausflug nach Estavayer-le-Lac. Bei dieser Gelegenheit beschlossen die Société de Chant de la Ville de Fribourg, der Männerchor Kerzers und die neu gegründete Société de Chant de la Ville d'Estavayer einen Kantonalgesangsverein zu gründen. Freundschaftliche Beziehungen wurden auch mit dem Männerchor Murten und der Société de Chant de Bulle gepflegt. Ausserhalb des Kantons Freiburg unterhielt die Société de Chant de la Ville de Fribourg freundschaftliche Kontakte vor allem mit Chören aus der Romandie wie der Harmonie de Payerne, dem Lieder-

12 Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 17, 26; Blanc, *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel*, 169.

13 Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 33.

14 Ebd., 110–11, 161–62, 128, 175, 199.

kranz Genf, dem Chœur d'hommes de Lausanne und insbesondere mit dem Frohsinn Lausanne.¹⁵

Beziehungen zu anderen Chören bildeten somit einen wichtigen Teil der jeweiligen Netzwerke der Société de Chant de la Ville de Fribourg und der Berner Liedertafel. Es dauerte nicht lange, bis sich zwischen diesen beiden Chören ebenfalls eine enge, auch die Sprachgrenzen überwindende Freundschaft entwickelte, die in den 1840er-Jahren begann und mindestens bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts andauerte.¹⁶ Diese Beziehung zwischen der Société de Chant und der Liedertafel wird später noch genauer beschrieben.

Eine der wichtigsten Gelegenheiten zum Aufbau oder zur Vertiefung von Freundschaften mit Männerchören aus verschiedenen Regionen der Schweiz ergab sich durch die Mitwirkung an den Eidgenössischen Sängerkongressen, die der 1842 gegründete Eidgenössische Sängerverein organisierte. Bereits 1843 schloss sich die Société de Chant de la Ville de Fribourg dem Eidgenössischen Sängerverein an, kurz vor dem ersten Eidgenössischen Sängerkongress, das im Juni 1843 in Zürich stattfand.¹⁷ Die Berner Liedertafel trat 1846 dem Sängerverein bei und übernahm nur zwei Jahre später, 1848, die Organisation des Eidgenössischen Sängerkongresses in Bern, das erste nach dem Sonderbundkrieg und der Gründung des neuen Schweizer Bundesstaates.¹⁸ Dieses Fest war für die Liedertafel eine wichtige Gelegenheit, ihre Kontakte nicht nur zu Chören und Musikern aus anderen Regionen, sondern auch zu politischen Repräsentanten auszubauen, wie später noch genauer zu beschreiben sein wird.

An einem Eidgenössischen Sängerkongress begann auch die freundschaftliche Verbindung der Berner mit der Basler Liedertafel. Zwischen diesen beiden Chören entwickelte sich eine besonders enge Freundschaft, infolge dessen sich die Sänger der Liedertafeln von Bern und Basel «Vetern» nannten. Der erste Kontakt erfolgte im Sommer 1860 anlässlich

15 Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 36, 72, 82–84.

16 Ebd., 83; Bise, *125 ans déjà*, 33.

17 Es ist nicht klar, ob die Société de Chant de la Ville de Fribourg tatsächlich am Sängerkongress von 1843 mitwirkte. Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 9, 35–36; Thomann, *Der Eidgenössische Sängerverein, 1842-1942*, 245.

18 Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 15, 28.

des Eidgenössischen Sängerfestes in Olten.¹⁹ Wenige Monate später, noch im selben Jahr, fand in Langenthal «die erste eigentliche Vetternzusammenkunft»²⁰ statt. Das Treffen begann mit einem Benefizkonzert der beiden Chöre und endete mit «ein[em] mit Toasten und Gesängen gewürzte[n] Mahl». ²¹ Zwischen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts trafen sich die Basler und Berner Liedertafeln mehrmals. Diese Treffen fanden hauptsächlich während der Eidgenössischen Sängerfeste oder anderer Sängertage statt. Es wurden aber auch spezielle Begegnungen dieser Chöre organisiert, meist als Ausflüge. 1914 schloss sich der Männerchor Zürich dem «Vetternbund» an.²²

Über die reine Geselligkeit oder eine musikalische Freundschaft hinaus hatte die Beziehung zwischen der Basler zur Berner Liedertafel eine viel weitgehendere Bedeutung: Diese Freundschaft stand auch im Zeichen des Aufbaus eines nationalen Zusammenhalts. So heisst es in der Jubiläumsschrift zum hundertjährigen Bestehen der Berner Liedertafel über die erste Begegnung mit der Basler Liedertafel 1860 am Eidgenössischen Sängerfest:

Der schweizerische Bundesstaat war gerade ein Dutzend Jahre alt, und überall bestand das Bedürfnis, Bande eidgenössischer Freundschaft abzuschließen und zu verengern, so daß es wohl nicht von ungefähr ist, daß die führenden Männerchöre der beiden Städte die Notwendigkeit empfanden, unter sich einen besonders regen Verkehr zu pflegen.²³

Die «Förderung eidgenössischen Zusammengehörigkeitsgefühls, eine Stärkung der nationalen Einheit, ungeachtet sprachlicher und anderer Unterschiede»²⁴ war Teil der Eidgenössischen Sängerfeste und eigentlich eines der Ziele eines solchen nationalen Festes.²⁵ Diesen Idealen folgend sah es die Berner Liedertafel als eine ihrer Pflichten an, sich nicht

19 Ebd., 59–60.

20 Blanc, *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel*, 157.

21 Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 60.

22 Blanc, *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel*, 157–59.

23 Ebd., 157.

24 Thomann, *Der Eidgenössische Sängerverein, 1842-1942*, 34.

25 Capitani, «Neuere Forschungen zur nationalen Festkultur», 28.

nur «in den Dienst der schweizerischen Heimat»²⁶ zu stellen, sondern auch «durch das Heimatlied zur Festigung des Zusammengehörigkeitsgefühls der Schweizer aller Rassen [sic] und Konfessionen beizutragen».²⁷ Im Laufe des 19. Jahrhunderts arbeitete sie bewusst an dieser Zielvorstellung, sei es durch die Beteiligung an Sängerfesten, den Kontakt zu verschiedenen Chören oder die Einbeziehung anderer Landessprachen in ihre gesellschaftlichen Veranstaltungen.²⁸ Und wahrscheinlich war es die Berner Liedertafel, die die meisten Verbindungen zu Chören aus anderen Regionen der Schweiz, insbesondere aus der Romandie, pflegte. Neben der Société de Chant de la Ville de Fribourg unterhielt die Liedertafel Beziehungen zu den Chören Union Chorale de Fribourg, Orphéon de Neuchâtel und Union Chorale de La Chaux-de-Fonds sowie zum Bündner Chor Ligia Grischa aus Ilanz.²⁹ Kontakte zu Chören aus der italienischsprachigen Schweiz konnten bislang nicht gefunden werden.

Wie oben erwähnt, entstand zwischen der Société de Chant de la Ville de Fribourg und der Berner Liedertafel bereits in den ersten Jahren ihres Bestehens eine tiefere Freundschaft. Während des 19. Jahrhunderts trafen sich die beiden Chöre mehrmals, sowohl bei Eidgenössischen Sängerfesten und Kantonalgesangsfesten als auch bei geselligen Zusammenkünften. Das erste dokumentierte Treffen fand 1846 in Mariahilf (zwischen Bern und Freiburg) statt, wahrscheinlich im Rahmen eines Ausflugs. Weitere Ausflüge fanden 1857 und 1872 statt, beide in Neuenegg.³⁰ In den Jahren 1851, 1856, 1871 und 1881 wurde die Berner Liedertafel zur Teilnahme an den freiburgischen Kantonalgesangsfesten eingeladen³¹ – das heisst zu allen Kantonalgesangsfesten, die im 19. Jahrhundert in der Stadt Freiburg stattfanden. Nach dem Fest von 1856 ernannte die Berner Liedertafel Jacques

26 Blanc, *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel*, 150.

27 Ebd., 151.

28 So wurden beispielsweise bei den Cäcilienfeiern, den jährlichen Feiern zur Gründung der Berner Liedertafel, Werke auf Französisch gesungen und gelegentlich auch Reden auf Französisch und Italienisch gehalten. Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 237, 249, 266.

29 Blanc, *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel*, 169–70; Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 89–90, 292–293.

30 Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 83.

31 Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 35, 50, 111–112, 185–186.

Vogt, Musikdirektor der Société de Chant de la Ville de Fribourg, zum Ehrenmitglied.³² Die Société de Chant nahm ihrerseits als Gastverein an den bernischen Kantonalgesangsfesten von 1851 in Burgdorf, 1854 in Biel sowie 1861 und 1881 in Bern teil.³³ 1874 lud die Société de Chant die Berner Liedertafel und den Frohsinn Lausanne nach Freiburg ein, um die Patenschaft für ihre neue Fahne zu übernehmen.³⁴

Politik

Die Affinitäten zwischen der Berner Liedertafel und der Société de Chant de la Ville de Fribourg waren nicht nur musikalischer Natur. Zumindest im 19. Jahrhundert scheinen auch die politischen Positionen dieser Chöre recht ähnlich gewesen zu sein. Ein Artikel in der Zeitung *Der Bund* über das bernische Kantonalgesangsfest 1851 in Burgdorf – an dem (wie oben erwähnt) die Liedertafel und die Société de Chant teilnahmen – bietet dafür einen ersten Hinweis. Nach einer Beschreibung des Konzerts und der Darbietungen von bestimmten Gesangsvereinen schildert dieser Artikel den geselligen Teil des Festes, die sogenannte «zweite Abteilung», zu der ein Essen mit Gesang und Festreden gehörte. Unter den Reden «erregte die größte Sensation diejenige des Hrn. Nationalrathspräsidenten Stämpfli»,³⁵ der «zu verschiedenen Malen laut und anhaltend auf die Bühne gerufen»³⁶ wurde. Der Artikel endet mit der Bemerkung: «Den konservativen Sängern mag die zweite Abtheilung des Festes schlecht gefallen haben. Der Tag gehört jedenfalls den Radikalen».³⁷

Jakob Stämpfli (1820-1879) war «einer der bedeutendsten [Schweizer] Politiker des 19. Jahrhunderts».³⁸ Als Anhänger der sogenannten Radikalen bekleidete er verschiedene politische Ämter, unter anderem das des Nationalrates von 1848 bis 1854 sowie das des Bundesrates von

32 Ebd., 50.

33 Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 39, 42, 44, 64.

34 Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 131.

35 «Neueres».

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Summermatter, «Stämpfli, Jakob».

1854 bis 1863.³⁹ Stämpfli war von 1860 bis mindestens 1872 Passivmitglied der Berner Liedertafel, das heisst, er unterstützte die Tätigkeit des Chors mit einem jährlichen finanziellen Beitrag.⁴⁰ 1879 nahm die Liedertafel mit zwei Gesängen an der Leichenfeier von Stämpfli – «einem unserer verdienstvollsten Staatsmänner»⁴¹ – teil.

Sowohl die Liedertafel als auch die Société de Chant verfügten über ein bedeutendes Netz von Kontakten zu politischen Persönlichkeiten, vor allem zu Radikalen und Liberalen.⁴² Diese Politiker waren Sänger und sogar Gründungsmitglieder des Chors oder auch Passiv- und Ehrenmitglieder. Solche Kontakte deuten darauf hin, dass die Société de Chant und die Liedertafel zumindest bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine eher radikale oder liberale, nicht aber eine konservative politische Position vertraten. In den nächsten Abschnitten werde ich einige Mitglieder dieser Chöre vorstellen, die eng mit der Politik verbunden waren, und auch manche Besonderheiten der damaligen politischen Situation, insbesondere in Freiburg, erläutern. Anschliessend komme ich auf die Beziehung zwischen der Société de Chant und der Liedertafel zurück und zeige anhand eines Beispiels, wie die Freundschaft zwischen diesen Chören auch auf politischer Solidarität beruhte.

Politiker in der Berner Liedertafel

Zwischen 1848 und 1899 ernannte die Berner Liedertafel zehn Politiker zu Ehrenmitgliedern, was fast zwanzig Prozent der in diesem Zeitraum ernannten Ehrenmitglieder entspricht.⁴³ Diese Politiker waren allesamt entweder Radikale oder Liberale. Die meisten von ihnen wurden wegen ihrer Beteiligung an der Organisation von Eidgenössischen Sängerfesten, vor allem solchen in der Stadt Bern, ernannt. Die erste

³⁹ Ebd.

⁴⁰ *Mitglieder-Verzeichnis der Berner Liedertafel November 1872*, 13.

⁴¹ Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 166.

⁴² Zu den verschiedenen politischen Strömungen in der Schweiz des 19. Jahrhunderts siehe zum Beispiel: Tanner, «Radikalismus»; Moser-Léchoy, «Freisinnig-Demokratische Partei (FDP)»; Bouquet, «Libéralisme»; Altermatt, «Konservatismus»; Meuwly, *Les partis politiques*.

⁴³ Siehe die Liste der Ehrenmitglieder in: Blanc, *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel*, 191–94. Allerdings wird die politische Tätigkeit der Ehrenmitglieder in dieser Liste nicht immer erwähnt.

Ernennung von Politikern zu Ehrenmitgliedern der Liedertafel erfolgte 1848, nach dem oben erwähnten Eidgenössischen Sängerkongress in Bern. Bei dieser Gelegenheit wurden Ehrenmitglieder unter anderem der radikal-liberale Johann Schneider (1792-1858) und der radikale Jakob Imobersteg (1813-1875), beide Nationalräte,⁴⁴ «in Rücksicht ihrer Verdienste um die Liedertafel oder ihrer Stellung zu derselben».⁴⁵ Einige dieser Politiker standen der Liedertafel recht nahe. Der radikale Carl Schenk (1823-1895) zum Beispiel war bis 1860 Passivmitglied der Liedertafel und wurde 1864 zum Ehrenmitglied ernannt, nachdem er in jenem Jahr als Festpräsident des Eidgenössischen Sängerkongresses in Bern fungiert hatte.⁴⁶ Schenk, der zwischen 1863 und 1893 mehrmals Bundesrat und auch Bundespräsident war,⁴⁷ war eine politische Persönlichkeit, die häufig gesellschaftlichen Anlässen der Liedertafel und auch Kantonalen und Eidgenössischen Sängerkongressen beiwohnte.⁴⁸ Eduard Müller (1848-1919) – unter anderem radikaler Stadtpräsident von Bern zwischen 1888 und 1895 sowie Bundesrat von 1895 bis 1919 – und Johann Hirter (1855-1926) – unter anderem radikaler Nationalrat von 1894 bis 1919 – wurden 1899 für ihre Tätigkeit als Ehrenpräsidenten beziehungsweise Präsidenten des Eidgenössischen Sängerkongresses in Bern zu Ehrenmitgliedern ernannt.⁴⁹ Hirter war von 1875 bis 1895 Aktivmitglied der Liedertafel⁵⁰ und Müller war ein häufiger Gast bei geselligen Veranstaltungen der Liedertafel.⁵¹ Zwischen 1900 und 1914 wurden fünf Politiker – darunter nicht nur Radikale oder Liberale, sondern nun auch Konservative – zu Ehrenmitgliedern der Liedertafel ernannt.⁵² Amédée von Muralt (1829-1909) zum Beispiel – Burgerratspräsident von 1889 bis 1909 – war ein «geachteter und

44 Junker, *Geschichte des Kantons Bern seit 1798*, 86, 108.

45 Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 30.

46 Ebd., 61, 72.

47 Zürcher, «Schenk, Carl».

48 Siehe z.B. Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 75, 116, 126.

49 Stettler, «Müller, Eduard»; Stettler, «Hirter, Johann Daniel»; Röthlisberger, *Jahresbericht der Berner Liedertafel für das Vereinsjahr 1898/99 nebst Mitgliederverzeichnis*, 40–41.

50 Garraux, *Bericht über die Berner Liedertafel im Musikjahr 1878-79*, 39; Imobersteg, *Jahresbericht und Mitgliederverzeichnis der Berner Liedertafel für das Musikjahr 1894/95*, 126.

51 Siehe z.B. Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 232, 249–50.

52 Blanc, *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel*, 191–94.

konservativer Politiker».⁵³ Er wurde 1904 aufgrund seiner Förderung des Baus des neuen Kasinos, das 1909 eröffnet wurde und der Liedertafel bis 1921 als Probenlokal diente, zum Ehrenmitglied ernannt.⁵⁴

Generell befanden sich mehrere Politiker unter den Aktiv- und vor allem den Passivmitgliedern des Chors. Im Jahr 1863 zum Beispiel waren ein Gemeinderat, ein Ständerat, zwei Bundesräte und sechs (Alt-)Regierungsräte als Passivmitglieder gelistet. Im Jahr 1889 war ein Aktivmitglied Gemeinderat und unter den Passiven befanden sich ein Grossrat, zwei Gemeinderäte und fünf Regierungsräte. Im Jahr 1913 waren ein Gemeinderat, zwei Grossräte, vier (Alt-)Regierungsräte und sieben (Alt-)Nationalräte unter den Passivmitgliedern.⁵⁵

In diesem Zusammenhang ist auch bemerkenswert, dass mehrere Redakteure der radikal-liberalen Zeitung *Der Bund* Mitglieder der Berner Liedertafel waren, von denen einige auch politische Funktionen übernahmen.⁵⁶ Zwei von ihnen sollen hier als Beispiele genannt werden. Adolf Jent (1847-1894), Sohn des *Bund*-Gründers Franz Louis Jent, war seit 1874 Verleger dieser Zeitung und seit 1884 auch Gemeinderat in Bern. Jent war von 1873 bis zu seinem Tod Aktivmitglied der Liedertafel und von 1881 bis 1886 Präsident des Chors.⁵⁷ Michael Bühler (1853-1925), von 1886 bis mindestens 1913 Passivmitglied der Liedertafel, arbeitete von 1882 bis zu seinem Tod beim *Bund*, zunächst als Redakteur, dann als Chefredakteur, bis er Mitbesitzer des Verlags wurde. Bühler bekleidete verschiedene politische Ämter, darunter als Nationalrat für die Radikalen von 1911 bis 1917.⁵⁸

Zu den Gründungsmitgliedern der Liedertafel habe ich nur wenige biografische Informationen gefunden. Eine Ausnahme ist Karl Karrer (1815-1886), der 1845 an der Gründung der Liedertafel beteiligt war.⁵⁹ Karrer war unter anderem von 1848 bis 1886 radikaler Nationalrat

53 Müller, «Muralt, Amédée von».

54 «Amédée von Muralt», 15–16; Blanc, *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel*, 48.

55 *Mitglieder-Verzeichnis der Berner Liedertafel Juni 1863*; Andreae, *Jahresbericht und Mitgliederverzeichniss der Berner Liedertafel über das Musikjahr 1888-89*; Berner Liedertafel, *Mitglieder-Verzeichnis 1913-1914*.

56 *Mitglieder-Verzeichnis der Berner Liedertafel Juni 1863*; Bollinger, «Bund, Der (Zeitung)».

57 «Adolf Jent»; *Jahresbericht und Mitgliederverzeichnis der Berner Liedertafel für das Musikjahr 1893/94*, 19–20.

58 Stettler, «Bühler, Michael»; Berner Liedertafel, *Mitglieder-Verzeichnis 1913-1914*, 18.

59 Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 10.

und blieb auch nach seinem Austritt aus dem Chor der Liedertafel bis zu seinem Tod verbunden.⁶⁰

Diese enge Beziehung zu Politikern führte dazu, dass die Liedertafel ab 1900 jährlich die sogenannten «Bundesabende» abhielt, eine gesellschaftliche Veranstaltung, «an welchen die Parlamentarier mit Ansprachen, Deklamationen, Liedern und musikalischen Produktionen unterhalten werden sollten».⁶¹ In der Tat wurden mindestens seit 1887 Mitglieder des Bundesrates und der Bundesversammlung zu Veranstaltungen wie der Cäcilienfeier eingeladen, der jährlichen internen Feier des Chors, die den Mitgliedern des Vereins und ihren Gästen vorbehalten war.⁶²

Der erste Bundesabend «zu Ehren der eidgenössischen Räte»⁶³ fand im Dezember 1900 statt. Einem Artikel aus dem *Bund* zufolge «erfreute sich [die Veranstaltung] eines sehr zahlreichen Besuches seitens der Mitglieder der Bundesversammlung und des Bundesrates».⁶⁴ In seiner Begrüßungsrede beschrieb der Präsident der Liedertafel, Ernst Röthlisberger, nicht nur die gesellige Absicht des Bundesabends, sondern betonte auch, dass es sich um einen Anlass zur Förderung des nationalen Zusammenhalts handle: Die Bundesabende sollten «das patriotische Moment pflegen, das alle Eidgenossen und in erhöhtem Masse die Rate über alle trennenden Faktoren hinweg verbinden soll und verbindet im Streben, die Tüchtigkeit unseres kleinen Volkes zu fördern».⁶⁵

Mit den Bundesabenden schuf die Liedertafel eine Plattform, die offiziell den höchsten Vertretern der Schweizer Politik gewidmet war und die es ihr ermöglichte, ihren Status zu festigen und ihr Netzwerk mit einflussreichen Würdenträgern zu erweitern und zu stärken. Bei dieser Nähe zu ranghohen Politikern des Landes ist es nicht verwunderlich, dass die Liedertafel in zweifacherweise bei der Einweihung des neu-

60 Stettler, «Karrer, Karl»; Andreae, *Jahresberichte und Mitgliederverzeichniss der Berner Liedertafel über die zwei Musikjahre 1886-88*, 33–34.

61 Blanc, *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel*, 142.

62 Siehe z.B. Andreae, *Jahresberichte und Mitgliederverzeichniss der Berner Liedertafel über die zwei Musikjahre 1886-88*, 48–49; Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 248.

63 Stadtarchiv Bern, Signatur SAB_1017, *Bundesabend veranstaltet von der Berner Liedertafel zu Ehren der eidgenössischen Räte Donnerstag den 13. Dezember 1900* (Programm).

64 «Bundesabend» der Berner Liedertafel.

65 Lanz, *Jahresbericht der Berner Liedertafel für das Musikjahr 1900/1901 nebst Mitglieder-Verzeichnis*, 10.

en Bundeshauses in Bern 1902 vertreten war: Zum einen waren zwei Delegierte des Chors zu den Feierlichkeiten eingeladen, zum anderen sorgte der Uebeschichor der Berner Liedertafel, eine Art Kammerchor der Liedertafel, gemeinsam mit dem Stadtorchester für die musikalische Gestaltung des Festbanketts.⁶⁶

Politiker in der Société de Chant de la Ville de Fribourg

Die Société de Chant de la Ville de Fribourg war seit ihrer Gründung 1841 bis mindestens Ende des 19. Jahrhunderts mit radikalen Politikern und vermutlich auch mit Liberalen verbunden. Das Verhältnis zur katholisch-konservativen Politik des Kantons Freiburg war daher nicht ohne Spannungen. Tatsächlich aber stand die Stadt Freiburg im 19. Jahrhundert oft in politischer Opposition zum Konservatismus des Kantons Freiburg. In den 1840er-Jahren zum Beispiel galt die Stadt als «ein Zentrum des liberalen Widerstands in Übereinstimmung mit der nationalen Regeneration», die «sich nur widerwillig in die Sonderbundswirren ziehen [lässt]».⁶⁷ Zu den Mitgliedern der Société de Chant gehörten entsprechend auch radikale und liberale Politiker, die dem Freiburger Konservatismus im 19. Jahrhundert Widerstand leisteten. Die Société de Chant wurde von Mitgliedern des lokalen Schützenvereins gegründet.⁶⁸ Von den 23 Gründungsmitgliedern waren mindestens drei eng mit den Radikalen verbunden. Alexandre Thorin (1806-1873) – der erste Präsident der Société de Chant (1841-1846) – war von 1848 bis 1852 radikaler Staatsrat und von 1852 bis 1857 Oberamtmann des Saanebezirks.⁶⁹ Joseph Landerset (1811-1856) – Vorstandsmitglied der Société de Chant von 1841 bis 1843 – war von 1842 bis 1847 und nach dem Sonderbundskrieg bis 1848 radikal-liberaler Gemeinderat.⁷⁰ Melchior Elsener (1811-1853) – von 1849 bis 1850 Präsident der Société

66 Siehe: Stadtarchiv Bern, Signatur SAB_1017, *Einladung zur Feier der Einweihung des neuen Bundeshauses in Bern am 1. April 1902* (Programm) und den Brief des Eidgenössischen Departements des Innern vom 14.3.1902.

67 Python, «Allgemeine Einleitung», 16.

68 Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 8–9.

69 Ebd., 102; Andrey u.a., *Le Conseil d'Etat fribourgeois 1848-2011*, 33–34.

70 Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 100; Python, *Fribourg*, 440.

de Chant⁷¹ – wurde seine politische Haltung sogar zum Verhängnis. Im Jahr 1849 meldete er sich freiwillig zur Bürgerwehr der radikalen Regierung. In den Jahren 1850, 1851 und 1853, während der Carrard-Aufstände gegen die Regierung, nahm er als Bürgerwehrinfanterist an den Kämpfen teil. Beim letzten Aufstand am 22. April 1853 starb Elsener, als ihn eine Kugel der Aufständischen traf.⁷²

Nach der Niederlage Freiburgs (und anderer konservativer Kantone) im Sonderbundskrieg Ende 1847 übernahmen die Radikalen die Regierung in Stadt und Kanton Freiburg. Diese radikale Regierung, die eigentlich aus einer politischen Minderheit bestand, stiess auf starken Widerstand – auch in der Bevölkerung wie bei den oben erwähnten Aufständen –, so dass 1856 eine mehrheitlich konservative Koalition die Kantonswahlen gewann. 1858 gewann diese Koalition auch die Gemeindewahlen in der Stadt Freiburg, was das Ende der Freiburger Radikalregierung bedeutete.⁷³

Offenbar waren mehrere Mitglieder der Société de Chant unzufrieden mit der Machtübernahme der Konservativen. In der Jubiläumsschrift zum 50-jährigen Bestehen des Chors heisst es: «Das Jahr 1858 war [...] für die Société besonders schwierig. Nach der politischen Wende emigrierten mehrere Mitglieder, und die Société war nicht in der Lage, am Wettbewerb [des Eidgenössischen Sängertages] in Zürich teilzunehmen».⁷⁴ Die Rückkehr der Konservativen an die Macht hinderte die stadtfreiburgischen Radikalen jedoch nicht daran, ihre politische Opposition fortzusetzen, ebenso wenig wie sie die Société de Chant daran hindern konnte, weiterhin verschiedene radikale Politiker zusammenzubringen.

Von den 1860er-Jahren bis zum Ende des Jahrhunderts⁷⁵ ernannte der Société de Chant de la Ville de Fribourg sieben Politiker zu Ehrenmit-

71 Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 102.

72 Foerster, «Johann Melchior Elsener 1811-1853», 91–92; Ducotterd, «Trois récits de l'insurrection Carrard (22 avril 1853)», 221.

73 Fellmann, «Les enjeux politiques du chef-lieu fribourgeois (1848-1879)», 48–56.

74 «L'année 1858 fut [...] particulièrement difficile pour la Société. A la suite du changement de régime politique, plusieurs membres s'expatrièrent, et la Société fut dans l'impossibilité de prendre part au concours fédéral de Zurich» (meine Übersetzung), Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 11.

75 Die Ehrenmitglieder der Société de Chant, die ich als Politiker identifizieren konnte, wurden zwischen 1866 und 1896 ernannt. Vom späten 19. Jahrhundert bis 1914 wurde offenbar kein Politiker zum Ehrenmitglied ernannt.

gliedern, die alle radikal oder liberal waren. Anders als die Berner Liedertafel verdankten diese Politiker diesen Titel jedoch nicht der Tätigkeit bei der Organisation von Sängerkfesten. Alle von ihnen waren in Wirklichkeit Aktiv- oder Passivmitglieder des Chors. Im Folgenden stelle ich einige derjenigen Mitglieder der Société de Chant vor, die das politische Leben Freiburgs zu dieser Zeit am meisten geprägt haben. Jean Broye (1828-1899) trat der Société de Chant 1852 als Aktivmitglied bei und wurde 1866 zum Ehrenmitglied ernannt. Er war von 1852 bis 1854 Mitglied des Vorstands und von 1863 bis 1865 Präsident des Chors.⁷⁶ Als Radikaler war Broye 1856 bis 1858 und 1862 bis 1876 Gemeinderat und von 1866 bis 1871 Freiburger Grossrat. Im Jahr 1876 wurde er zum Bundesrichter ernannt.⁷⁷

Auguste Majeux (1828-1885) war ab 1854 Aktivmitglied der Société de Chant, 1865 wurde er Passivmitglied und 1866 zum Ehrenmitglied ernannt. Von 1854 bis 1855 war er Mitglied des Vorstands und von 1858 bis 1859 Präsident des Chors.⁷⁸ Majeux war von 1871 bis 1878 radikaler Gemeinderat.⁷⁹ Von 1859 bis 1866 war er Chefredakteur der radikalen Zeitung *Le Journal de Fribourg*. Parallel zu seiner beruflichen Tätigkeit als Lehrer und Schuldirektor widmete sich Majeux Zeit seines Lebens der Literatur und wurde der Nachwelt als Dichter und Schriftsteller bekannt.⁸⁰ Mehrere seiner Gedichte wurden vertont (zum Beispiel von Jacques Vogt) und von der Société de Chant de la Ville de Fribourg aufgeführt.⁸¹

Edouard Biemann (1847-1907) schloss sich der Société de Chant 1879 als Passivmitglied an und wurde 1895 zum Ehrenmitglied ernannt.⁸² Biemann war von 1881 bis 1906 radikaler Grossrat und von 1895 bis 1907 Gemeinderat.⁸³ Seine politische Tätigkeit fiel in jene 25 Jahre (von

76 Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 99–102.

77 Python, *Fribourg*, 443; Rolle, «Broye, Jean».

78 Archives de l'État de Fribourg, Fonds Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Liste des membres actifs, passifs et honoraires (1841-1909)*; Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 99–102.

79 Python, *Fribourg*, 444.

80 Andrey, «La presse d'opinion dans le canton de Fribourg au XIXe siècle (1798-1914)», 198–99; Mauron, «Auguste Majeux», 99–102.

81 Siehe z.B. Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 39; Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Jubilé du 100me anniversaire*, 5.

82 Archives de l'État de Fribourg, Fonds Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Liste des membres actifs, passifs et honoraires (1841-1909)*.

83 Meyer, «Biemann, Edouard».

1882 bis 1907), in denen die mehrheitlich radikale Gemeinde Freiburg in Opposition zur ultrakonservativen Kantonsregierung stand.⁸⁴ Bielmann war einer der Führer dieser Opposition gegen die sogenannte «Christliche Republik», die 1881 mit der Wahl von Georges Python (1856-1927) begann.⁸⁵

In direkter Verbindung mit Bielmann steht Louis-Auguste Marmier (1841-1894), ab 1868 Aktivmitglied der Société de Chant, Vorstandsmitglied von 1868 bis 1869 und Passivmitglied von 1872 bis 1874.⁸⁶ Marmier, von 1881 bis 1884 radikaler Grossrat und auch Nationalrat, war «bis zu seinem Tod der unbestrittene Kopf des Freiburger Freisinns und nebst Bielmann der wichtigste Gegner des konservativen Regimes von Georges Python».⁸⁷ 1871 wurden Marmier und Bielmann Eigentümer und Redakteure der radikalen Zeitung *Le Confédéré de Fribourg*, die «ab den 1870er-Jahren zur wichtigsten Speerspitze im Kampf gegen das konservative Regime»⁸⁸ wurde.

Die Mitgliedschaft dieser wichtigen politischen Persönlichkeiten der Stadt Freiburg in der Société de Chant de la Ville de Fribourg deutet darauf hin, dass sich dieser Chor – anders als die Berner Liedertafel mit ihren Verbindungen zu ranghohen Politikern – aktiv am politischen Widerstand gegen die damalige ultrakonservative kantonale Regierung beteiligte. Und gerade weil sich beide Vereine in einem ähnlichen radikal-liberalen Spektrum bewegten, konnte die Société de Chant auf die politische Solidarität seitens der Liedertafel bauen. Ein anschauliches Beispiel ereignete sich anlässlich des freiburgischen Kantonalgesangsfestes von 1871.

Freiburgisches Kantonalgesangsfest 1871

Im September 1871 gelang es der Société de Chant de la Ville de Fribourg endlich, ein Kantonalgesangsfest in Freiburg durchzuführen.

84 Gex, «Entre face-à-face et lutte de façade», 61–65.

85 Meyer, «Bielmann, Edouard»; Andrey u.a., *Le Conseil d'Etat fribourgeois 1848-2011*, 57.

86 Archives de l'État de Fribourg, Fonds Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Liste des membres actifs, passifs et honoraires (1841-1909)*.

87 Willemin, «Marmier, Louis-Auguste».

88 «Elle devient, à partir des années 1870, le principal fer de lance de la lutte contre le régime conservateur» (meine Übersetzung), Andrey, «La presse d'opinion dans le canton de Fribourg au XIXe siècle (1798-1914)», 196.

Das letzte Fest hatte 1856 stattgefunden, in jenem Jahr, in dem die Radikalen die Kantonalwahlen verloren. In den 15 Jahren, die zwischen diesen Kantonalgesangsfesten liegen, versuchte die Société de Chant mehrmals, ein Fest zu organisieren.⁸⁹ Die politische Situation war jedoch nicht mehr günstig für Veranstaltungen, an denen sich in der Regel Vertreter politischer Meinungen zusammenfanden, die gegen den zunehmenden Konservatismus der Freiburger Politik standen.⁹⁰ In den 1860er- und 1870er-Jahren wurden die politischen Spannungen in Freiburg durch den Kulturkampf verschärft, insbesondere seit der Verurteilung des Liberalismus durch Papst Pius IX im Syllabus (1864) und der Definition des Dogmas der päpstlichen Unfehlbarkeit auf dem Ersten Vatikanischen Konzil (1870). Mit der Gründung der ultrakonservativen Zeitung *La Liberté* 1871 setzten sich die Ultramontanen (Anhänger der Ideen von Pius IX) durch. Von 1881 bis 1921 dominierten sie die Kantonsregierung.⁹¹

Als die Berner Liedertafel 1871 von der Société de Chant de la Ville de Fribourg eine Einladung zur Teilnahme am freiburgischen Kantonalgesangsfest erhielt, zögerte sie nicht, diese anzunehmen: Sie betrachtete ihre Beteiligung «wegen der dortigen betrübenden politischen Zustände» als eine patriotische Pflicht.⁹² Beim Gesangsfest sang die Liedertafel bei den Gesamtchören mit und trug darüber hinaus als Einzelgesang das Stück *Die Hoffnung* von Wenzel Heinrich Veit und Emanuel Geibel vor, «deren Schlussvers «es muss *doch* Frühling werden» einen förmlichen Sturm patriotischer Begeisterung hervorrief». ⁹³ Tatsächlich hatte die Liedertafel dieses Stück nicht zufällig ausgewählt: Die letzte Strophe, mit ihrem Ausdruck von Hoffnung auf Veränderung und Zuversicht,⁹⁴ konnte problemlos als direkte Bezugnahme zur politischen Situation in Freiburg gedeutet werden.

89 Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891*, 72–73.

90 Ein Beispiel für ein Gesangsfest, das Sänger mit nicht-konservativer politischer Gesinnung versammelt, ist die bereits erwähnte bernische Kantonalgesangsfest von 1851 in Burgdorf.

91 Andrey u.a., *Le Conseil d'État fribourgeois 1848-2011*, 40, 57, 60; Fellmann, «Les enjeux politiques du chef-lieu fribourgeois (1848-1879)», 57.

92 Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 111.

93 Ebd. (Hervorhebung im Original).

94 «Und wenn dir oft auch bangt und graut, / als sei die Höll' auf Erden, / nur unverzagt auf Gott vertraut, / es muss doch Frühling werden.»

Das Bankett wurde «durch feurige Toaste»⁹⁵ verschiedener Persönlichkeiten belebt, unter anderem von dem oben erwähnten Louis-Auguste Marmier. Der Präsident der Berner Liedertafel, Gustav Strelin, hielt eine Rede in französischer Sprache, in der er den «Freunde[n] von Freiburg»⁹⁶ erklärte,

warum die Liedertafel, mit Hintansetzung aller anderen Rücksichten, zu ihnen gekommen sei, glaubend, eine Mission erfüllen zu sollen durch Annahme ihrer Einladung; er ermuthigte sie, in ihren Bestrebungen unentwegt fortzufahren, und sprach die zuversichtliche Hoffnung aus, daß sie bei ernster Arbeit und festem Muth ihr Werk, welches die Manen ihres erleuchteten Landsmanns P[ère] Girard segnend beschützen werden, mit schönem Erfolg gekrönt sehen werden; daß es «Licht werden» und dieses die finstern Wolken vertreiben werde, welche heute noch ihren politischen Himmel trüben. Mit Hinweisung auf die ermuthigende Schlußstrophe des Liedes, das ihnen die Liedertafel gesungen: «Nur unverzagt auf Gott vertraut, Es muß doch Frühling werden!» brachte er sein Hoch einer glücklichen Zukunft des Kantons Freiburg.⁹⁷

Nach dem Bankett zogen die Mitglieder der Liedertafel «mit fliegender Fahne»⁹⁸ zum Denkmal von Gregor Girard. Ebenfalls in französischer Sprache hielt dort Albert Garraux, der damalige Sekretär und spätere Präsident der Liedertafel, nicht nur eine Hommage an Girard, sondern auch eine markante Rede mit direkter Kritik an der ultramontanen Politik Freiburgs:

[Garraux] ermahnte in eindringlicher Weise, fortzuarbeiten im Geiste des großen Menschenfreundes [Girard], und nach Licht zu ringen, möge auch heute noch der Wind schwarz herwehen von Rom! Wie das Feldgeschrei der alten Freiburger war: «En avant la Grue!» so solle auch die Losung der heutigen Generation sein:

⁹⁵ *Der Sängertag von Freiburg*, 8.

⁹⁶ Ebd., 9.

⁹⁷ Ebd., 9–10. (Hervorhebung im Original).

⁹⁸ Ebd., 10.

En avant la Grue, en avant Fribourg, mit den Waffen des Geistes
kämpfend gegen die Dunkelmänner.⁹⁹

Auf die Rede von Garraux, die von den Anwesenden mit stürmischem Beifall bedacht wurde, folgte eine Rede von dem oben erwähnten Auguste Majeux, der «in warmen Worten Namens der Friburger für diesen neuen Beweis der Sympathie» dankte.¹⁰⁰ Die Liedertafel ihrerseits konnte ihre «patriotische Pflicht» als erfüllt betrachten, wie es in einer Beschreibung des Festes (wahrscheinlich vom damaligen Präsidenten der Liedertafel verfasst) zu lesen ist: «Mit inniger Genugthuung darf die Berner Liedertafel auf den 24. September 1871 zurückblicken: es war kein Bummelfest, dem sie beigewohnt, nein, *es war ein Fest voll inneren Werthes*, und wie wir hoffen dürfen, von segensreichen Folgen!». ¹⁰¹

Die Haltung der Berner Liedertafel während des Gesangsfestes von 1871 darf nicht nur als Unterstützung für das Chorwesen im Kanton Freiburg verstanden werden, sondern auch als Ermutigung für die Freiburger Sänger – und insbesondere für diejenigen der Société de Chant de la Ville de Fribourg –, sich nicht von der ultrakonservativen Politik überwältigen zu lassen und weiterhin eine radikale beziehungsweise liberale Politik zu verteidigen.

Freimaurerei¹⁰²

Neben der engen Verknüpfung zur Politik fand ich in den Archiven Hinweise darauf, dass 15 Mitglieder der Société de Chant de la Ville de Fribourg und sieben der Berner Liedertafel mit der Freimaurerei in Verbindung standen. Diese Zahlen repräsentieren sehr wahrscheinlich nicht die Gesamtheit der Freimaurer-Mitglieder in diesen Chören, da mir nur unvollständige Mitgliederlisten der Freimaurerlogen von Bern und Freiburg vorlagen. Dennoch zeigt schon

⁹⁹ Ebd., 11.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd., 12 (Hervorhebung im Original).

¹⁰² Ich danke Herrn Prof. Dr. Friedhelm Brusniak für die Anregung, die Beziehungen zwischen den Berner und Freiburger Chören und der Freimaurerei zu untersuchen, sowie für die vielfältige Unterstützung meiner Forschungen.

dieser Ausschnitt, dass sowohl die Société de Chant als auch die Liedertafel wichtige Funktionsträger der bernischen beziehungsweise freiburgischen und sogar der gesamtschweizerischen Freimaurerei versammelten.

Die ersten Freimaurerlogen der Schweiz wurden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegründet. Die Loge «Zur Hoffnung», die erste offizielle Loge Berns, wurde 1803 ins Leben gerufen. In Freiburg wurde bereits 1756 eine erste Loge gegründet, die allerdings nur bis 1763 tätig war. Vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 wurde die Freimaurerei von den Ultramontanen stark bekämpft. Trotzdem wurde 1851 – während der radikalen Regierung – in Freiburg die Loge «La Régénérée» eröffnet, die 1903 angesichts des Kulturkampfes und der ultrakonservativen politischen Kräfte Freiburgs aufgelöst wurde.¹⁰³

Unter den 24 Freimaurern, die 1851 die freiburgische Freimaurerloge «La Régénérée» gründeten, befinden sich zwei Gründungsmitglieder der Société de Chant de la Ville de Fribourg: die oben erwähnten Alexandre Thorin und Joseph Landerset, die beide 1844 in der Loge «La Constante» in Vevey initiiert wurden. Zu einem unbekannten Zeitpunkt, aber vor 1865, trat Auguste Majeux, ebenfalls Mitglied der Société de Chant, der Loge bei. Mitte der 1850er-Jahre geriet die Loge in Schwierigkeiten und ruhte schliesslich seit 1865.¹⁰⁴

Trotz einer zunehmend freimaurerfeindlichen politischen und religiösen Situation wurde «La Régénérée» Ende 1877 wiedereröffnet. Louis-Auguste Marmier und Edouard Biemann, beide Mitglieder der Société de Chant de la Ville de Fribourg, waren 1873 als Freimaurer eingeweiht worden und spielten eine wichtige Rolle bei der Wiedereröffnung der Loge. Biemann war von 1880 bis zur Auflösung 1903 ihr Leiter. Unter den 32 Gründungsmitgliedern von «La Régénérée» im Jahr 1877 befanden sich fünf weitere Mitglieder der Société de Chant: Joseph Brühlhart, Jules Kern, Louis Mauron, Alexandre Monney und Jules Stoecklin. Zwischen 1878 und 1882 traten noch fünf weitere Mitglieder der Société de Chant der Loge bei: Jules Lalive, Adolphe Fraisse

103 HLS DHS DSS, «Franc-maçonnerie»; Andrey und Tornare, «Introduction : La Franc-maçonnerie fribourgeoise», 8–9.

104 Dessonnaz, «Les débuts de la Juste et Parfaite Loge de Saint-Jean (La Régénérée)», 143–48; Pythou, «Diable, les Francs-maçons sont de retour !», 153. Archives de l'État de Fribourg, Fonds Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Liste des membres actifs, passifs et honoraires (1841-1909)*.

renmitglied der Société de Chant), Coline Majeux, Frédéric Majeux und Camille Nordmann (Ehrenmitglied).¹⁰⁵

In Bezug auf die Berner Freimaurerloge «Zur Hoffnung» hatte ich nur Zugang zu den Namen derjenigen Mitglieder, die die Loge leiteten. Zwischen 1845 und 1913 hatte die Loge 17 Stuhlmeister.¹⁰⁶ Sieben von ihnen standen in Verbindung zur Berner Liedertafel. Johann Jakob Mendel (1809-1881), Musikdirektor und Organist des Berner Münsters von 1830 bis 1881, war mit der Gründung der Berner Liedertafel im Jahre 1845 verbunden und mindestens seit 1863 Passivmitglied des Chors. Im Jahr 1870 wurde er zum Ehrenmitglied der Liedertafel ernannt.¹⁰⁷ Mendel wurde 1831 in die Freimaurerei eingeweiht und bekleidete verschiedene Ämter in der Loge «Zur Hoffnung», darunter das des Meisters vom Stuhl von 1862 bis 1868. Laut der Festschrift zum hundertjährigen Bestehen dieser Loge war Mendel «ein Maurer vom Scheitel bis zur Sohle».¹⁰⁸

Elie Ducommun (1833-1906) war von 1886 bis zu seinem Tod im Jahr 1906 Passivmitglied der Berner Liedertafel.¹⁰⁹ Er war «das wohl prominenteste Mitglied der Loge zur Hoffnung»¹¹⁰ und möglicherweise auch der Liedertafel. Der spätere Träger des Friedensnobelpreises von 1902 war von 1882 bis 1884 Meister vom Stuhl der Loge «Zur Hoffnung» und von 1890 bis 1895 Grossmeister der Grossloge Alpina (einer Dachorganisation der schweizerischen Freimaurerlogen).¹¹¹

Weitere Mitglieder der Liedertafel, die die Loge «Zur Hoffnung» leiteten, waren Gottfried Neynens (Stuhlmeister im Jahr 1880), Louis Frey (Stuhlmeister von 1891 bis 1896), J. Friedrich Schmid (Stuhlmeister von 1897 bis 1904), Wilhelm Lanz (Stuhlmeister von 1911 bis 1913) und Jakob Schwenter (Stuhlmeister von 1913 bis 1915).¹¹²

105 Python, «Diable, les Francs-maçons sont de retour !», 154–65. Archives de l'État de Fribourg, Fonds Société de Chant de la Ville de Fribourg, *Liste des membres actifs, passifs et honoraires (1841-1909)*.

106 Bigler u.a., *Hoffnung! Freimaurerei im Spiegel der Zeit*, 158.

107 Capitani, *Musik in Bern*, 140; Strelin, Lüscher und Garraux, *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*, 8; *Mitglieder-Verzeichnis der Berner Liedertafel Juni 1863*, 11.

108 Tschumi, *Die Loge Zur Hoffnung in Bern 1803-1903*, 90–91.

109 *Berner Liedertafel, Mitglieder-Verzeichnis 1906-1907*, 17.

110 Bigler u.a., *Hoffnung! Freimaurerei im Spiegel der Zeit*, 50.

111 Tschumi, *Die Loge Zur Hoffnung in Bern 1803-1903*, 113; Zürcher, «Ducommun, Elie».

112 *Jahresbericht und Mitgliederverzeichniss der Berner Liedertafel im Musikjahr 1885-86*, 80; *Berner Liedertafel, Mitglieder-Verzeichnis 1908-1909*, 12; *Berner Liedertafel, Mitglieder-Verzeichnis 1909-1910*, 28; *Berner Liedertafel, Mitglieder-Verzeichnis 1913-1914*, 26; Bigler u.a., *Hoffnung! Freimaurerei im Spiegel der Zeit*, 158.

Schlussfolgerungen

Die Société de Chant de la Ville de Fribourg und die Berner Liedertafel verfügten über ein ausgedehntes Netz von Kontakten, das sich nicht nur auf Gesangs- oder Musikvereine in ihren Städten und Kantonen oder anderen Regionen der Schweiz beschränkte. Zu den Mitgliedern dieser beiden Männerchöre gehörten einflussreiche politische Persönlichkeiten sowie politisch aktive Autoren und Journalisten, die eine progressive Politik – als Radikale oder Liberale – vertraten. Darüber hinaus beherbergten diese Gesangsvereine Personen, die eng mit der Freimaurerei verbunden waren, darunter auch solche in führenden Positionen.

Insbesondere die Berner Liedertafel nutzte durch den Kontakt mit Chören aus verschiedenen Regionen der Schweiz die Gelegenheit, den nationalen Zusammenhalt und das schweizerische Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken. Die langjährige Freundschaft zwischen der Société de Chant de la Ville de Fribourg und der Berner Liedertafel ist ein Beispiel für die Verbindung zwischen nicht nur verschiedenen Kantonen, sondern auch Sprachregionen der Schweiz. Im patriotischen Geist der Zeit förderte diese Freundschaft das Zusammentreffen von Vertretern verschiedener Sprachen und Religionen, die jedoch eine ähnliche politische Position vertraten: Die mehrheitlich katholische und frankofone Société de Chant de la Ville de Fribourg und die mehrheitlich protestantische und deutschsprachige Berner Liedertafel trafen sich nicht nur, um das Vaterland und die Gesangskunst zu feiern, sondern auch, um sich in ihrer radikal-liberalen politischen Haltung gegenseitig zu bestärken. Die Freundschaft zwischen diesen beiden Chören zeigt, wie es trotz sprachlicher und religiöser Zuordnungen primär eine politische Überzeugung war, die die Menschen trennen oder verbinden konnte.

Die schweizerische Chorbewegung des 19. Jahrhunderts ist ein nur in Ansätzen erforschtes Thema, das jedoch das Potenzial zeigt, verschiedene Aspekte des kulturellen, sozialen und politischen Lebens jener spannungsvollen Zeit zu veranschaulichen. Zum besseren Verständnis der Beziehungen zwischen Vertretern aus Bern und Freiburg und ihrer Positionen gegenüber dem neu geschaffenen Bundesstaat bringt die hier vorgestellte exemplarische Untersuchung bereits einige tragende Aspekte zum Vorschein. Eine tiefergehende Untersuchung zu diesen

und ähnlich gelagerten Beziehungen und Netzwerken in anderen Regionen der Schweiz, insbesondere in Graubünden und im Tessin, sowie ihre Einbeziehung in ein gesamtschweizerisches Bild bleibt ein dringendes Anliegen zukünftiger Forschung.

Bibliografie

- Altermatt, Urs. «Konservatismus». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2010. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017458/2010-10-28/>.
- Andreae, Philipp. *Jahresbericht und Mitgliederverzeichniss der Berner Liedertafel über das Musikjahr 1888-89*. Bern: Stämpfli'sche Buchdruckerei, 1889.
- . *Jahresberichte und Mitgliederverzeichniss der Berner Liedertafel über die zwei Musikjahre 1886-88*. Bern: Buchdruckerei Jent & Reinert, 1889.
- Andrey, Georges. «La presse d'opinion dans le canton de Fribourg au XIXe siècle (1798-1914)». In *Histoire de la presse politique en Suisse romande au XIXe siècle*, herausgegeben von Olivier Meuwly, 161–207. Gollion: Infolio éditions, 2011.
- Andrey, Georges, John Clerc, Jean-Pierre Dorand und Nicolas Gex. *Le Conseil d'État fribourgeois 1848-2011 : son histoire, son organisation, ses membres*. Fribourg: Editions La Sarine, 2012.
- Andrey, Georges und Alain-Jacques Tornare. «Introduction : La Franc-maçonnerie fribourgeoise, 250 ans d'histoire». In *La franc-maçonnerie à Fribourg et en Suisse du XVIIIe au XXe siècle*, herausgegeben von Yvonne Lehnherr, Aline Houriet Lièvre und Jean Guiot, 7–9. Genève: Slatkine, 2001.
- Berner Liedertafel, Mitglieder-Verzeichnis 1906-1907*. Bern: Buchdruckerei Lierow & Cie., 1906.
- Berner Liedertafel, Mitglieder-Verzeichnis 1908-1909*. Bern: Buchdruckerei Lierow & Cie., 1908.
- Berner Liedertafel, Mitglieder-Verzeichnis 1909-1910*. Bern: Buchdruckerei Lierow & Cie., 1909.
- Berner Liedertafel, Mitglieder-Verzeichnis 1913-1914*. Bern: Buchdruckerei Tschannen & Züttel, 1913.
- Bigler, Hans Rudolf, Klaus Harbeck, Peter Marty und Hanno Lamsfuss. *Hoffnung! Freimaurerei im Spiegel der Zeit: 1803-2003 Loge zur Hoffnung i.O. von Bern*. Bern: Loge Zur Hoffnung, 2003.
- Bise, Gabriel. *125 ans déjà : de la première à la sixième génération de chanteurs... et de bannières*. Fribourg: Impr. Bersier, 1966.
- Blanc, Charles. *Denkschrift zur Jahrhundertfeier der Berner Liedertafel, 1845-1945*. Bern: Büchler & Co., 1945.
- Bloesch, Hans. *Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915*. Bern: Gustav Grunau, 1915.
- Bollinger, Ernst. «Bund, Der (Zeitung)». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2019. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/024773/2019-07-09/>.

- Bouquet, Jean-Jacques. «Libéralisme». In *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2018. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/017459/2018-02-14/>.
- Capitani, François de. *Musik in Bern: Musik, Musiker, Musikerinnen und Publikum in der Stadt Bern vom Mittelalter bis heute*. Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern. Bern: Historischer Verein des Kantons Bern, 1993.
- . «Neuere Forschungen zur nationalen Festkultur». In *Neue Studien zum Schweizerischen Nationalbewusstsein: Referate, gehalten am Schweizerischen Historikertag vom 25. Oktober 1991 in Bern = Nouvelles approches de la conscience nationale suisse : communications de la Journée nationale des historiens suisses, le 25 octobre 1991 à Berne*, herausgegeben von Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz = Société Générale Suisse d'Histoire, 23–30. Basel: Schwabe & Co. AG, 1992.
- Der Bund. «Adolf Jent». 17. Februar 1894. www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=DBB18940217-02.2.2.
- Der Bund. «Bundesabend der Berner Liedertafel». 15. Dezember 1900. www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=DBB19001215-02.2.9.
- Der Bund. «Neueres». 20. August 1851. www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=DBB18510820-01.2.5.
- Der Sängertag von Freiburg. *Separatabdruck aus den «Alpenrosen»*. Bern: Haller'sche Buchdruckerei, 1871.
- Dessonnaz, Jean-Daniel. «Les débuts de la Juste et Parfaite Loge de Saint-Jean < La Régénérée > à l'Orient de Fribourg (1849-1851)». In *La franc-maçonnerie à Fribourg et en Suisse du XVIIIe au XXe siècle*, herausgegeben von Yvonne Lehnherr, Aline Houriet Lièvre und Jean Guiot, 141–52. Genève: Editions Slatkine, 2001.
- Ducotterd, Xavier. «Trois récits de l'insurrection Carrard (22 avril 1853)». *Annales fribourgeoises* 4, Nr. 5 (1916): 216–26.
- Fellmann, Sabrina. «Les enjeux politiques du chef-lieu fribourgeois (1848-1879)». In *Fribourg : une ville aux XIXe et XXe siècles = Freiburg: eine Stadt im 19. und 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Francis Python, 48–59. Fribourg: La Sarine, Bourgeoisie de la ville de Fribourg, 2007.
- Foerster, Hubert. «Johann Melchior Elsener 1811-1853: Das tragische Schicksal eines Menzingers in Freiburg i. Ue». *Zuger Neujahrsblatt*, 1977, 91–92.
- Garraux, Albert. *Bericht über die Berner Liedertafel im Musikjahr 1878-79*. Bern: Buchdruckerei von R. F. Haller-Goldschach, 1879.
- Gex, Nicolas. «Entre face-à-face et lutte de façade: l'opposition à Fribourg (1879-1906)». In *Fribourg : une ville aux XIXe et XXe siècles = Freiburg: eine Stadt im 19. und 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Francis Python, 61–71. Fribourg: La Sarine, Bourgeoisie de la ville de Fribourg, 2007.
- Hertig, Eduard. *Gedenblätter: Beitrag zur Geschichte des Vereins «Gemischter Chor und Männerchor Freiburg» zur Feier des 50 jährigen Bestehens des Männerchors 1889-1939*. Freiburg: Buchdruckerei Hodel, 1939.
- HLS DHS DSS. «Franc-maçonnerie». In *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2007. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/011395/2007-05-15/>.
- Imobersteg, Samuel. *Jahresbericht und Mitgliederverzeichnis der Berner Liedertafel für das Musikjahr 1894/95*. Bern: Buchdruckerei Michel & Büchler, 1895.

- Jahresbericht und Mitgliederverzeichnis der Berner Liedertafel für das Musikjahr 1893/94.* Bern: Buchdruckerei Gebrüder Fischer, 1894.
- Jahresbericht und Mitgliederverzeichniss der Berner Liedertafel im Musikjahr 1885-86.* Bern: Buchdruckerei Jent & Reinert, 1886.
- Junker, Beat. *Geschichte des Kantons Bern seit 1798. Band II: Entstehung des demokratischen Volksstaates.* Bern: Historischer Verein des Kantons Bern, 1990.
- Korrespondenzblatt der Berner Liedertafel.* «Amédée von Muralt». 1909.
- Lanz, Robert. *Jahresbericht der Berner Liedertafel für das Musikjahr 1900/1901 nebst Mitglieder-Verzeichnis.* Bern: Haller'sche Buchdruckerei, 1901.
- Mauron, Christophe. «Auguste Majeux». In *L'Emulation: une revue au XIXe siècle*, herausgegeben von Société des amis du Musée gruérien, 98–104. Cahiers du Musée gruérien, no 5, 2005. Bulle: Société des amis du Musée gruérien, 2005.
- Meuwly, Olivier. *Les partis politiques: acteurs de l'histoire suisse.* 2e édition. Savoir suisse 65, 2e édition. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2018.
- Meyer, Alain. «Bielmann, Edouard». In *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2002. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/005650/2002-10-29/>.
- Mitglieder-Verzeichnis der Berner Liedertafel Juni 1863.* Bern: Alex. Fischer, 1863.
- Mitglieder-Verzeichnis der Berner Liedertafel November 1872.* Bern: Alex. Fischer, 1872.
- Moser-Léchet, Daniel V. «Freisinnig-Demokratische Partei (FDP)». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2022. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017378/2022-01-24/>.
- Müller, Christian. «Muralt, Amédée von». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2009. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/046113/2009-07-02/>.
- Python, Francis. «Allgemeine Einleitung». In *Fribourg : une ville aux XIXe et XXe siècles = Freiburg: eine Stadt im 19. und 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Francis Python, 15–18. Fribourg: La Sarine, Bourgeoisie de la ville de Fribourg, 2007.
- . «Diable, les Franks-maçons sont de retour ! 1877-1903». In *La franc-maçonnerie à Fribourg et en Suisse du XVIIIe au XXe siècle*, herausgegeben von Yvonne Lehnerr, Aline Houriet Lièvre und Jean Guiot, 153–75. Genève: Editions Slatkine, 2001.
- , Hrsg. *Fribourg : une ville aux XIXe et XXe siècles = Freiburg: eine Stadt im 19. und 20. Jahrhundert.* Fribourg: La Sarine, Bourgeoisie de la ville de Fribourg, 2007.
- Rolle, Marianne. «Broye, Jean». In *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2003. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/043780/2003-03-20/>.
- Röthlisberger, Ernst. *Jahresbericht der Berner Liedertafel für das Vereinsjahr 1898/99 nebst Mitgliederverzeichnis.* Bern: Buchdruckerei Stämpfli & Cie., 1899.
- Société de Chant de la Ville de Fribourg, Hrsg. *Jubilé du 100me anniversaire 21 décembre 1941.* Fribourg: Imprimerie P. Claraz & Cie, 1941.
- , Hrsg. *Société de Chant de la Ville de Fribourg 1841-1891 : souvenir du cinquanteaire de sa fondation.* Fribourg: Imprimerie Delaspre & Fils, 1891.
- Stettler, Peter. «Bühler, Michael». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2004. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/004442/2004-06-08/>.
- . «Hirter, Johann Daniel». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2024. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/004531/2024-11-04/>.

- . «Karrer, Karl». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2014. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/004561/2014-11-26/>.
- . «Müller, Eduard». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2009. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/004619/2009-11-19/>.
- Strelin, Gustav, Albert Lüscher und Albert Garraux. *Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel*. Bern: Buchdruckerei Michel & Büchler, 1895.
- Summermatter, Stephanie. «Stämpfli, Jakob». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2020. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/004635/2020-04-15/>.
- Tanner, Albert. «Radikalismus». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2013. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027156/2013-01-29/>.
- Thomann, Robert. *Der Eidgenössische Sängerverein, 1842-1942: Geschichte des Vereins und seiner Sängerfeste, als Denkschrift zum 100jährigen Bestehen im Auftrage des Zentralvorstandes verfasst und der Sängerschaft*. Zürich: Art. Institut Orell Füssli A.-G., 1942.
- Tschumi, Hans. *Die Loge Zur Hoffnung in Bern 1803-1903: Festschrift zur ersten Jahrhundertfeier*. Bern: Buchdruckerei Büchler & Co., 1903.
- Willemmin, Nicolas. «Marmier, Louis-Auguste». In *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 2008. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/003933/2008-03-14/>.
- Zürcher, Christoph. «Ducommun, Elie». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2011. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/018834/2011-07-21/>.
- . «Schenk, Carl». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2011. <https://hls-dhs-dss.ch/articles/004636/2011-07-12/>.

ANTONIO BALDASSARRE

Picturing the Singing Nation: The Swiss Federal Singing Festivals in the Nineteenth Century

In their groundbreaking study *Who Sings in the Nation-State?*, Judith Butler and Gayatri Chakravorty Spivak articulated a vital question: who has the authority to decide and define inclusion in, and exclusion from, nation-states' collective "we."¹ While Butler and Spivak discuss singing the national anthem as a central example in this respect, the considerations in this paper scrutinize the source material of the Eidgenössische Sängerverein (Federal Singing Association), with an emphasis on visual sources; the focus of the paper is how visual sources communicate meaning and what they tell about the promotion and support of nation-building processes and the formation of a nation-state's collective identity within the framework of the Federal Singing Association. The inclusion and analysis of visual communication conveys the "understanding of the articulation, promotion and dissemination of political arguments"² and concepts. Furthermore, visual objects reveal specific mechanisms of the involvement of music activities, and they can be crucial facilitators in the nation-building processes. Accordingly, visual sources are not regarded as mere byproducts of nation-building processes; rather, they are essential allies. This is not to underestimate or dismiss the value of written sources but rather to critically assess and deconstruct their hegemony in the humanities. W.J.T. Mitchell revealed this supremacy to reflect the sovereignty of iconophobia that has permeated Western academic scholarship from the Enlightenment onward.³ Based on Gottfried Boehm's notion that "what a sentence (the

¹ Butler and Spivak, *Who Sings the Nation-State?*, 63–65.

² Landes, *Visualizing the Nation*, 6.

³ Mitchell, "The Pictorial Turn."

‘logos’) is able to do, that shall also be at the disposal of the artistic work, though in its own way,”⁴ pictures are treated in this paper as objects of knowledge and reflection on a par with written source material. Like words, images can mirror and illustrate events and intellectual trends, and they have the potential to create and circulate ideas, arguments, and specific agendas. Consequently, Antoine de Baecque argued, with good reason, that it is possible to interpret the French “Revolution on the basis of its images.”⁵ This paper embraces the performative potential of visual sources.⁶ For “images are not mined like ore; they are constructed for the purpose of performing some function within a given social cultural matrix,” as Richard Leppert argued.⁷

Consistent with this view is replacing the highly logocentric concept of “discourse” with the term “viscourse,” a concept established by Karin Knorr-Cetina to delineate the embedment of visual representations in ongoing communicative exchange.⁸ The change in terminology allows for the examination of nineteenth-century visual culture in a non-discriminatory and equative manner. Shifting the focus toward the visual is not a new approach to articulating mechanisms and functions of nation-formation processes. However, emphasizing the long-neglected epistemological potentials embodied in non-verbal representations enables sources usually condemned to silence in music history research to speak. Such silence envelops the vast amount of visual material preserved in the holdings of the Federal Singing Association, Aarau (Switzerland), as well as other cantonal or city archives. This source corpus, which includes a wide variety of media and primarily objects that shape what Michael Billig defined as “banal nationalism,”⁹ still has not been examined. In this paper, Billig’s concept is stretched. Here, it refers not only to objects that remind citizens of established nations “daily [...] of their national place

4 “Was der Satz (der ‘Logos’) kann, das muss auch dem bildnerischen Werke zu Gebote stehen.” Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”, 31. All translations in this paper are by the author unless otherwise stated.

5 Baecque, “The Allegorical Image of France”, 139, see footnote 9.

6 Mitchell, *What do Pictures Want?*

7 Leppert, *Art and the Committed Eye*, 3.

8 Knorr-Cetina, “‘Viskurse’ der Physik”; Knorr-Cetina, “‘Viskurse der Physik’: Konsensbildung und visuelle Darstellung.”

9 Billig, *Banal Nationalism*.

in a world of nations,”¹⁰ but also to objects that—almost unnoticed—are inscribed in everyday social life as a fervent attempt or hope to establish community.

In closing these introductory remarks, it seems appropriate to briefly clarify how the terms “nation,” “state,” and “nation-state” are used in this essay.¹¹ The term “state” designates a territory with its own institutions and population, while “nation” denotes a group of people who imagine themselves as a community that shares specific commonalities but, above all, a commonly shared history and culture.¹² The more commonalities such a group of people share, the more homogeneous it is. Finally, a “nation-state” is an idea that fuses a nation and a state; that is, an entity consisting of a group of people who share specific commonalities and inhabit a territory with a clearly defined geography and institutions.

* * *

Given the city’s liberal leanings, it is hardly surprising that Aarau (from 1798-1803 the capital city of the Helvetische Republik (Helvetic Republic)¹³ and later the capital city of the canton of Aargau) was crucial to the foundation of the Federal Singing Association in 1842. This organization vigorously pursued the coalescence of various local singing societies and, to this end, devoted itself to the organization of Federal Singing Festivals. The first of these was held in 1843 in Zurich and witnessed the participation of 80 singing associations.¹⁴ The Federal Singing Festival included two competitive events (folk and art song repertoire) from 1856; these were expanded into four categories in 1893 (see Appendix). The division of the folk and art singing competition significantly promoted choral singing, according to the opening speech of Franz Vinzenz Lang (1821-1899), a member of the Cantonal Council of Solothurn and president of the 25th commemoration Federal Singing Festival held in

10 Ibid., 8.

11 I am referring to Flint, *Introduction to Geopolitics*, 103–32.

12 Anderson, *Imagined Communities*.

13 The Helvetische Republik was installed by France and proclaimed on April 12, 1798. Further information on this topic is provided in Böning, *Der Traum von Freiheit und Gleichheit*; Hildebrand and Tanner, *Im Zeichen der Revolution*.

14 Thomann, *Der Eidgenössische Sängerverein*, 69.

Solothurn in 1868.¹⁵ Only male choral societies were invited to compete, initially from the German-speaking part of Switzerland and later all over the country;¹⁶ the festivals were initially held biennially and at longer intervals from the 1870s onwards (see Appendix). The festivals always included a banquet with ceremonial speeches and toasts and a main performance event including the present choirs; sometimes, singing societies from abroad participated.¹⁷



Figure 1 Federal Singing Festival Zurich, June 25 and 26, 1843, fairground, lithograph, signed J. Werner, printed Orell, Füssli & Cie., Zürich, image 19.4 x. 27.6 cm, folio 23.6 x 31.0 cm. Aarau: Archiv Eidgenössischer Sängerverein.

¹⁵ See *ibid.*, 65.

¹⁶ At the 1868 Festival held in Bern, all four national languages spoken in Switzerland were, for the first time ever, represented in the competition program. See *ibid.*, 62.

¹⁷ At the 1864 Federal Singing Festival in Bern participated, for instance, the singing societies *Harmonie suisse* from Paris, *Société choral* from Strasburg and *Liederkranz* from Stuttgart; see “Correspondenz.”

The Federal Singing Festival was a mass event that enveloped its few thousand participants within “the exclusive thought of the fatherland.”¹⁸ Indeed, by 1873, the membership of the Federal Singing Association boasted 92 choral societies and 7,500 individual members.¹⁹ The expansive nature of the association’s festivals is impressively evidenced by a vast number of visual documents, including a lithograph of the fairground at the first Federal Singing Festival held in Zurich in 1843 (Figure 1) and an engraving depicting the festival hall of the 1856 St. Gallen event (Figure 2). This latter event was attended by 55 Swiss singing societies and 14 guest choirs from Germany and Austria.²⁰ The engraving depicts the overwhelmingly crowded hall during the centerpiece event and a huge choir in the picture’s foreground.

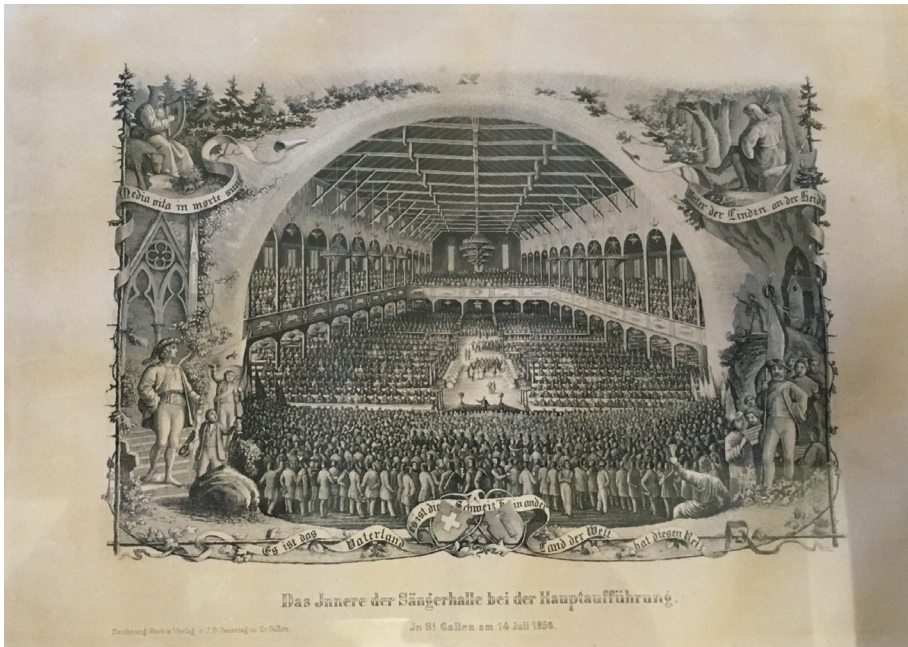


Figure 2 Federal Singing Festival St. Gallen 1856, festival hall, wood engraving. Aarau: Archiv Eidgenössischer Sängerverein.

¹⁸ Keller, “Am Mythenstein”, 343.

¹⁹ Thomann, *Der Eidgenössische Sängerverein*, 37–40.

²⁰ *Ibid.*, 52–53.

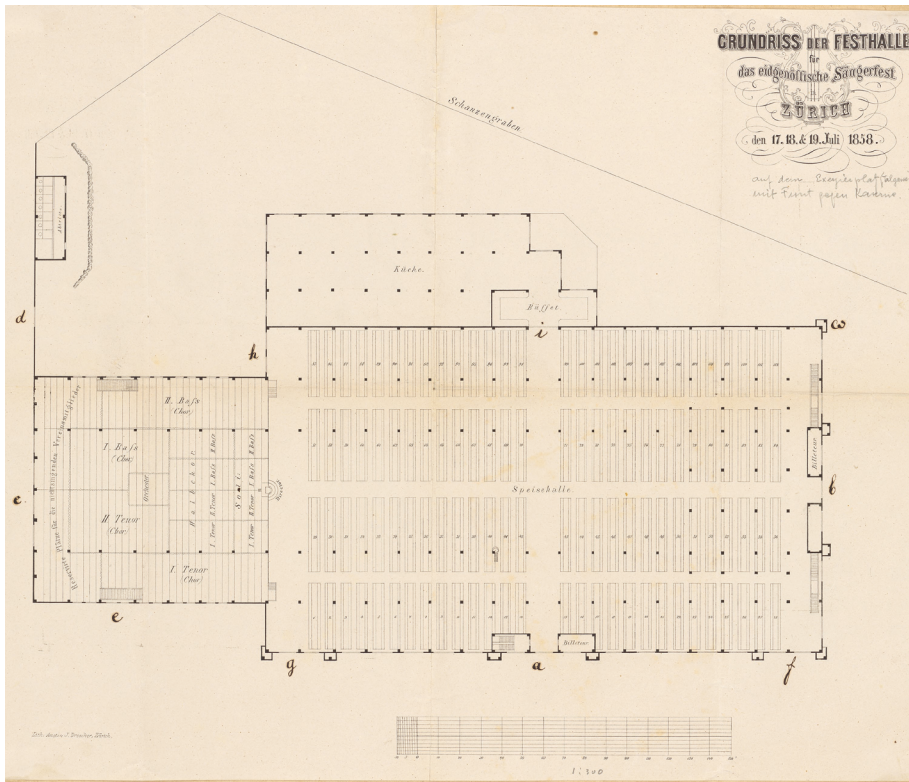


Figure 3 Federal Singing Festival Zurich 1858, layout festival hall, lithograph, printed J. Drecher Zürich, image and folio 36.3 x 43.3 cm. Aarau: Archiv Eidgenössischer Sängerverein.

The visual narrative of the festival hall in St. Gallen, which was purposefully built to stage the festival (as was general custom), faithfully represents the popularity of the event and is supported by many other documents. For example, images of the layout and exterior view of the festival hall erected for the Federal Singing Festival held in Zurich in 1858 (Figures 3 and 4) constitute impressive examples. According to coverage in the *Eidgenössische Zeitung*,²¹ 7,000 people filled this festival hall on the opening night, while 3,450 individual singers and 111 singing societies participated in the competitions.²²

²¹ "Das eidgenössische Sängerfest."

²² Thomann, *Der Eidgenössische Sängerverein*, 53–56.



Figure 4 Federal Singing Festival Zurich 1858, festival hall, wood engraving, image 15.0 x 19.0 cm, folio 16.4 x 20.0 cm. Zurich: Zentralbibliothek, Graphische Sammlung, Feste Sänger- und Musikfeste 1858 Zürich I, 1.

Owing to the prevailing liberal spirit of Aarau, the city proved to be ideal for the establishment of associations with a patriotic and liberal mission. The city eventually earned the reputation of an enlightening-liberal stronghold.²³ Thus, it is no surprise that the city hosted events that played a significant role in national identity formation.²⁴ In addition to the Federal Singing Association in 1842, the Federal Shooting Festival (1824)²⁵ and the Federal Gymnastic Association (1832) were founded in Aarau.²⁶

These and countless other similar activities and events, many of which perpetuated an explicit patriotic and republican agenda, contributed

²³ Lüthi, "Aarau"; Lüthi, *Geschichte der Stadt Aarau*.

²⁴ Ibid.

²⁵ Further information about the Federal Shooting Festival and Society is provided in Henzirohs, *Die eidgenössischen Schützenfeste*; Schmid, 1824-1999: *175 Jahre Schweizerischer Schützenverband*.

²⁶ On the history of the Federal Gymnastic Association in the nineteenth century, see Eidgenössischer Turnverein, *Festschrift zum 75-jährigen Jubiläum*; Capitani, "Neue Forschungen zur nationalen Festkultur."

to the image of the Swiss nineteenth century as the “century of associations.”²⁷ Notably, more than 30,000 associations and societies were founded in nineteenth-century Switzerland that attended to a broad spectrum of concerns.²⁸ Numerous societies and associations contributed to the establishment of new forms of predominantly male sociability as part of the cultural assets of the newly emerging bourgeois society; further, they also significantly contributed to the formation of a national identity and an “imagined community”²⁹ respectively. Particularly, the nationwide gatherings and festivals of the shooting, choral, and gymnastic associations and societies took on an explicitly national character.³⁰

Accordingly, the Federal Singing Association festivals were regarded as a decisive means of national education, national identity formation, and gender and cultural politics from their inception and throughout the nineteenth century. Johann Jacob Leuthy (1798-1855), a poet and prolific journalist, published an expansive report on the first federal festival in Zurich in 1843. He praised this festival as the “nucleus of the nation”³¹ and the “mint of the public opinion”³² and declared the event a national festival. Leuthy’s political rhetoric was far from unconventional or beyond the ken. Indeed, this position was particularly widespread in the intellectual circles of Swiss Liberals and Radicals. The liberal awakening further exemplified this during the so-called period of Regeneration after the 1830 July Revolution in France and the subsequent rhetoric and armed conflicts between the liberal and conservative Swiss Cantons. This conflict initially resulted in the 1847 civil war, called the *Sonderbundskrieg*, and eventually in the 1848 formation of a unified federal nation-state. Within this context, one must examine a newspaper’s interpretation of the 1880 Federal Singing Festival in Zurich as one of the “most idealistic folk festival[s] that we have,” crucial for maintaining the always fragile “republican harmony.”³³

* * *

27 Erne and Gull, “Verein.”

28 See Evéquoz and Camp, *Vereinswesen*, 2.

29 Anderson, *Imagined Communities*.

30 Capitani, “Eidgenössische Feste.”

31 Leuthy, *Beschreibung des ersten eidgenössischen Sängerfestes*, 106.

32 Ibid., 55.

33 “Eidg. Sängerfest in Zürich”, 1.

The entwinement of the emerging association system and national rhetoric featured in political disputes and confrontations but also had a lasting influence on music, literature, and the visual arts.³⁴ In this context, Hans Georg Nägeli's (1773-1836) achievements were just as decisive in the construction and fostering of an imagined nation as, for instance, Gottfried Keller's (1819-1890) literary output and Ferdinand Hodler's (1853-1918) contribution to the visualization of a national identity.

Although the role of singing in general and in schools, which constituted the primary focus of the theories of Nägeli and Heinrich Pestalozzi (1746-1827)—the Swiss reformer of public education—, has been studied to the same extent as the political involvement of Nägeli's music writings in nineteenth-century music education in Switzerland,³⁵ the recognition of the nation-building qualities and the citizen-making mechanisms of these initiatives have been discussed only tentatively.³⁶

The influence of Nägeli's writings and compositions as well as lasting furtherance of choral singing can hardly be overestimated. Therefore, it is no surprise that commemorations of his name and achievements pervaded the Federal Singing Festivals' speeches and toasts, as did his music and iconography. Nägeli's monument, which was erected in Zurich in 1848,³⁷ appears on the right side of the entrance card of the 1858 Zurich event (Figure 5). The card also includes the first two lines of the enormously popular song "Freut euch des Lebens" on the left. This song was an icon of the nineteenth-century choir movement and persistently considered an original composition by Nägeli. However, he composed only an arrangement, which was published in a highly successful print, that ultimately circulated all over the world in various translations.³⁸

34 For further details, see Baldassarre, "'Vater Nägeli'"; Roner, *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis*; Staehelin, *Hans Georg Nägeli*.

35 Tröhler, "Die helvetischen Schulmeister"; Tröhler, "Curriculum History"; Tröhler, "Singen als Alchemie zur menschlichen Tugend."

36 Tröhler, Popkewitz, and Labaree, *Schooling and the Making of Citizens*.

37 For further details, see Baldassarre, "'Vater Nägeli'."

38 The extremely catchy original melody of the song was composed by Isaac Hirzel (1756-1833), who incorporated musical material of a piece for the flute by Friedrich Hermann Graf (1727-1797) and a composition by Luigi Borghi (ca.1745-ca.1806). For further information on the song and its international reception, see Walter, "Miszellen zu 'Freut euch des Lebens'"; Baldassarre, "'Vater Nägeli'", 57–59.



Figure 5 Federal Singing Festival Zurich 1858, entrance card, lithograph, 9.2 x 14.4 cm, printed Orell, Füssli & Cie., Zurich. Zurich: Stadtarchiv Zürich, Männerchor Zürich, Vereinsarchiv, 7. 7.2.

Some thirty years later, at the 1880 Federal Singing Festival held again in Zurich, the painter and illustrator Johann Friedrich Boscovits (1845-1918) produced a caricature for *Nebelspalter* (a Swiss satirical magazine founded in 1875) in which a portrait of Nägeli appears (Figure 6). The center-right placement communicates his unique status as the nation's "singer-father"³⁹ owing to his enduring influence on choral singing. Nevertheless, in 1850 the acting chair of the jury of the federal festival in Lucerne, the widely esteemed Swiss composer Franz Xaver Schnyder von Wartensee (1786-1868), felt it necessary to remind the singers not to neglect the humble and healthy songs, namely, the compositions of Nägeli, and to prioritize unpretentious yet artful singing.⁴⁰ In line

39 Nägeli has been acclaimed the nation's "singer-father" in countless and not only music-related publications since the nineteenth century, see, for example: Fest-Comite, *Das Eidgenössische Sängerfest zu Zürich 1858*, 14; Sieber, *Karl Friedrich Zelter und der deutsche Männergesang*, 14; "Correspondenz-Nachrichten aus der Schweiz", 260; Zellweger, *Der Kanton Appenzell*, 187; and in Koch von Berneck's travel guide Nägeli is even honored as the "Orpheus of Switzerland" ("Orpheus der Schweiz"), Koch von Berneck, *In dreissig Tagen durch die Schweiz*, 107.

40 Address of Franz Xaver Schnyder von Wartensee on the occasion of the award ceremony, in Central-Comite Eidgenössischer Sängerverein, *Das eidgenössische Sängerfest in Luzern*, 37-40.



Figure 6 Johann Friedrich Boscovits (1845-1918), Federal Singing Festival Zurich 1880, caricature, lithograph, printer C. Knüsli Zürich, 44.2 x 59.0 cm, published in *Nebelspalter*. Zurich: Zentralbibliothek, Graphische Sammlung und Fotoarchiv, CC0 1.0.

with Nägeli's conception of the community-building power of singing, Schnyder von Wartensee claims that, of all the arts, only singing can "be grasped and mastered by an entire people."⁴¹

In 1861, Gottfried Keller published *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*, a remarkable literary portrait of the Federal Shooting Association as a vehicle of national identity and a vital instrument for preserving direct democracy in the young Swiss federal state.⁴² In the same year, he published the essay *Am Mythenstein*,⁴³ written on the occasion of the inauguration of the national monument *Schillerstein* (also known as *Mythenstein*) on October 21, 1860. This monument is a rock that rises from Lake Lucerne and that the so-called three Urkantone (the founding cantons of the Old Swiss Confederacy) endowed and dedicated to

⁴¹ Ibid., 38.

⁴² Keller, *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*.

⁴³ Keller, "Am Mythenstein."

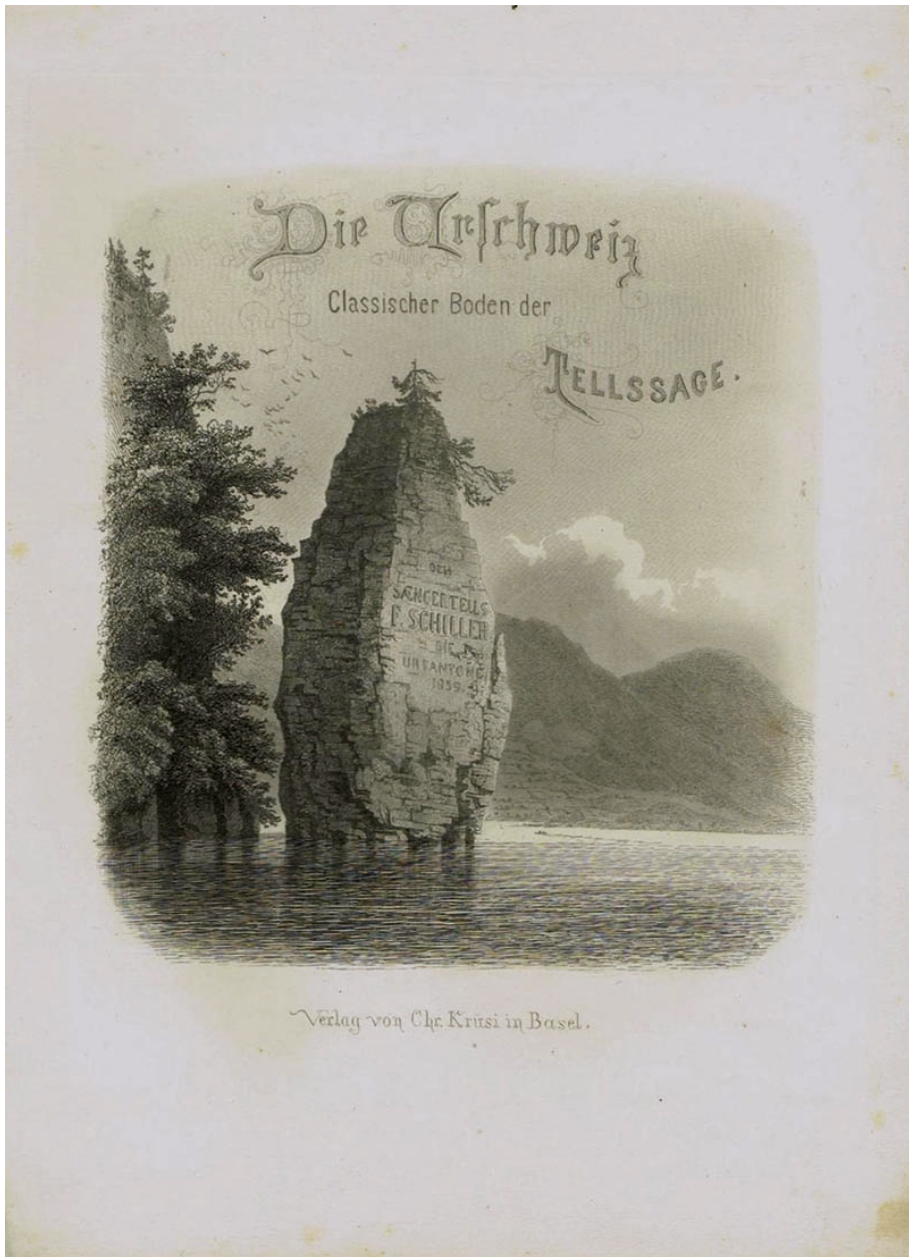


Figure 7 Kaspar Ulrich Huber (1825-1882), *Schillerdenkmal*, steel engraving, lithography, 32.0 x 23.0 cm, frontispiece of Eduard Osenbrüggen, *Die Urschweiz. Classischer Boden der Tellssage verherrlicht durch Schillers Freiheitssang*. Basel: Krüsi, 1872 (2nd ed.). Beromünster: Haus zum Dolder, library signature: D.HGs.303.

Friedrich Schiller (1759-1805) on the centenary of his birth (Figure 7). Schiller, the German poet who established the Swiss founding myth in world literature,⁴⁴ was eventually transformed and appropriated as a Swiss national poet in the mid-nineteenth century based on a rather complex reception history⁴⁵ in which also Keller played a major role.⁴⁶ Both the inauguration of the monument and the monument itself played a significant role in strengthening national identity and is part of the nineteenth-century development of a specific festive culture whose common goal was “the articulation and demonstration of a national political will.”⁴⁷

In *Am Mythenstein*, Keller creates a stunning image of a group of singing individuals transforming into a collective singing whole. The transformation process is—as Keller argues—not only an expression and mise-en-scène of a “sublime patriotic festiveness,” but also the foundation of a “national aesthetics,” which he understands as a work of art that “goes hand in hand with the people’s spirit” and simultaneously arises “out of the same.”⁴⁸ The vocal performance Keller witnessed during the inauguration ceremony triggered reflection on the specifically Swiss conditions of an “authentic” Swiss national theater festival freed of the contemporary degenerate and corrupt theater culture as assumed by Keller.⁴⁹ In *Am Mythenstein*, the singing community and its performance symbolize the imagined Swiss national and patriotic community (as much as the crowds that gather for gymnastic and shooting events).⁵⁰ In this context, it is no surprise that Keller contributed to the 1858 Federal Singing Festival in his home city of Zurich. His poem *Sängergruß auf das Eidgenössische Sängerfest in Zürich 1858* (*Singer’s greeting to the Federal Singing Festival in Zurich 1858*) (Figure 8) was set to music for male choir by Wilhelm Baumgartner (1820-1867), a Swiss cho-

44 Schiller, *Wilhelm Tell*. The drama was premiered at the Court Theater of Weimar on March 17, 1804.

45 Zeller, “Schiller-Rezeption in der Schweiz.”

46 Locher, “Das Schiller-Bild Gottfried Kellers”; Fiedler, *Konstruktion und Fiktion der Nation*, 215–16.

47 Fiedler, *Konstruktion und Fiktion der Nation*, 183.

48 Keller, “Am Mythenstein”, 344–45.

49 See Keller, “Prolog zu einer Theatereröffnung.”

50 Interestingly, Keller treats choral music in his famous and partly autobiographical novel *Der grüne Heinrich* in a remarkably similar manner. This novel was first published with Vieweg Verlag in 1855, and again in 1879 in a considerably revised version with G. J. Göschen’sche Verlagsbuchhandlung.



Figure 8 Gottfried Keller (1819-1890), Wilhelm Baumgartner (1820-1867), *Sängergruß auf das Eidgenössische Sängerfest in Zürich 1858* gedichtet von Gottfried Keller für Männerchor komponiert von Wilhelm Baumgartner. Zurich: Hug, 1858.

ral conductor, pianist, and composer who was one of Richard Wagner's closest confidants during the latter's exile in Zurich from 1849 to 1859.⁵¹ Keller's high reputation among the Federal Singing Association, probably because of his liberal and cosmopolitan patriotism, is strikingly evidenced by the Association awarding him an honorary membership at the 1862 festival in Chur. He thanked the Association with the *Becherlied* (Cup Song), which Agathon Billeter (1834-1881) set to music.⁵² Equally relevant here is Ferdinand Hodler, who uniquely shaped the image and self-image of federal Switzerland in his paintings. *Le Grütli modern* (The modern Grütli, Figure 9), 1887-1888, for instance, constitutes a striking example of nation-building imaginary. The canvas depicts the 1887 Federal Shooting Festival held in Geneva. It references one of the core mythical foundation narratives of Swiss

51 Concerning the Baumgartner–Wagner relationship, see Wagner, *Briefe an Willhelm Baumgartner*.

52 Thomann, *Der Eidgenössische Sängerverein*, 61. For more information about the 1862 Federal Singing Festival in Chur, see Cherbuliez, *Vom eidgenössischen Sängerfest in Chur 1862*.



Figure 9 Ferdinand Hodler (1853-1918), *Le Grütli modern*, 1887-1888, oil on canvas, 100.0 x 131.0 cm. Geneva: Musée d'art et d'histoire, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller (inv.-no.: 1911-0001).

nation-building, i.e., the Rütli Oath, iconographically documented since the mid-sixteenth century⁵³ in artifacts and artworks for which instance the so-called “Bundestaler” of ca. 1546 (Figure 10) by the Zurich medalist Jakob Stampfer (1505/06-1597) provides an example.⁵⁴

It is assumed (or, better, imagined) that the Rütli Oath was performed at the foundation of the Old Swiss Confederacy by the representatives of the three founding cantons Uri, Schwyz, and Unterwalden. These figures were, respectively, the legendary trio of the Confederates of Werner Stauffacher of Schwyz, Walter Fürst of Uri, and Arnold von Melchtal of Unterwalden. Depending on the source, it is believed that this event occurred in 1307 or 1291 at Rütli, a meadow above Lake Lucerne near

53 Further information about the iconography of the Rütli Oath and its political narrative(s) is provided in Maissen, “Von wackeren alten Eidgenossen und souveränen Jungfrauen”, 286–90.

54 See Hahn, *Jakob Stampfer*; Gerber, “Medaillen zur Erinnerung an Schweizer Bündnisse”, 239–40.



Figure 10 Jacob Stampfer, Bundestaler, front: Rütli Oath, ca. 1546. © https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Bundestaler_IS_obv.jpg (accessed December 23, 2021).



Figure 11 Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Die drei Eidgenossen beim Schwur auf dem Rütli*, 1779-1781, oil on canvas, 267.0 x 178.0 cm. Zurich: Kunsthaus (inv.-no.: 1989/0015).

Seelisberg.⁵⁵ The title of Hodler's canvas refers to the federal shooting festivals named "the modern Grütli" in the nineteenth century, and the painting's narrative is intended to promote a sense of national consciousness in the young federal state. In Hodler's canvas, the Rütli Oath is adapted for the modern age and renewed by the depiction of protagonists of different ages, origins, and statuses. Their handshakes in front of the official marksmen's hall present a patriotic and highly gendered act. As in Keller's novella *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*, the male individuals shown in Hodler's canvas are transformed into one part of a collective whole, symbolizing the new Swiss nation by unmistakably referring to the timeless and iconographic tradition of the solitary male trio of the first Confederates. Stampfer's medal and the famous canvas by Johann Heinrich Füssli (1741-1825) (Figure 11) also depict this scene. In Hodler's painting, the trio is transformed into a male community

⁵⁵ Kreis, *Mythos Rütli*; Sablonier, *Gründungszeit ohne Eidgenossen*.

that is establishing a new law at the border of the valid legal order quasi by a social contract, denoting the concept of “diversity in unity,” that Keller explained as follows:

How diverting it is that there is not one monotonous type of Swiss, but that there are people from Zurich and Bern, Unterwalden and Neuenburg, the Grisons and Basel, and even two kinds of Basel people; and that Appenzell has a history of its own and Geneva another! The diversity in unity that God may preserve for us is the proper school of friendship.⁵⁶

Notably, in the framework of nineteenth-century Swiss marksmen’s fairs, not only shooting but also singing played a crucial role. This significance was particularly attributable to such singing’s psychological dimension—confluence—and its directly felt bodily experience.⁵⁷

* * *

The emphasis on “diversity in unity” or imagined equality between a nation’s citizens is central to nineteenth-century Swiss association movements and emerges from the political narratives in written and visual sources. These sources reflect vital attempts to express the Old Swiss Confederacy’s complex political structure within a European environment ruled by a hierarchically determined monarchist or ecclesiastic sovereignty system. The most paradigmatic visual evidence in this respect is the new arrangement of the *Wappenkranz*, the depiction of the coats of arms for which, again, Stampfer’s “Bundestaler” constitutes an impressive example. While the thaler’s front (Figure 10) reveals—as mentioned above—the Rütli Oath, the reverse side depicts an outer circle formed by the coats of arms of the then thirteen cantons of the Old Swiss Confederacy, which encloses a smaller ring that represents the coats of arms of the allied regions and the Swiss cross in

56 “Wie kurzweilig ist es, dass es nicht einen eintönigen Schlag Schweizer, sondern dass es Zürcher und Berner, Unterwaldner und Neuenburger, Graubündner und Basler gibt, und sogar zweierlei Basler! Dass es eine Appenzeller Geschichte gibt und eine Genfer Geschichte! Diese Mannigfaltigkeit in der Einheit, welche Gott uns erhalten möge, ist die rechte Schule der Freundschaft.” Keller, *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*, 55.

57 Hettling, “Das Fähnlein der Treffsicheren”, 109.

the center (Figure 12). Crucially, the Swiss cross—which Stampfer is, presumably, the first artist to use as a political icon to symbolize the Old Confederacy⁵⁸—is not symbolic of a “central power, [...] but the unifying idea of the 13 cantons.”⁵⁹



Figure 12 Jacob Stampfer, Bundestaler, reverse: Coats of arms and Swiss cross, ca. 1546. © https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Bundestaler_IS_rev.jpg (accessed December 23, 2021).

The persistence of the idea of “diversity in unity” and the unifying power of singing in nineteenth-century Switzerland is visually evidenced by a coin commemorating the 1875 Federal Singing Festival held in Basel. On the reverse side it depicts a seated Helvetia (the national personification of Switzerland) holding a lyre with the following edge

58 See Hahn, *Jakob Stampfer*, 68. See also Marchal, “De la ‘Passion du Christ’ à la ‘Croix Suisse’.”

59 “Es [= das Schweizerkreuz] ist keine Zentralgewalt, [...] sondern gleichsam die verbindende Idee der 13 Orte.” Maissen, *Die Geburt der Republic*, 264.

inscription: “Viele Stimmen & Verstand, doch eine Liebe zum Vaterland” (“Many voices & minds, but one love for the fatherland”) (Figure 13).⁶⁰ In 1893, the medal for the festival, again held in Basel, bears the inscription “Kunst der Lieder einigt die Brüder” (“[The] art of song unites the brothers”) (Figure 14).



Figure 13 Bronze medal, 1875, Federal Singing Festival in Basel, dim: 33 mm, 14.87 g; stamped F. Schwartz, Basel. Front: Basilisk with shield; Reverse: Seated Helvetia with lyre.



Figure 14 Aluminum medal, 1893, Federal Singing Festival in Basel, dim: 33 mm, 4.39 g; stamped A. Burger.

⁶⁰ See, in this respect, Ehrismann, “Im Chor vereint für Stadt und Land.”

Johann Kaspar Zollinger (1820-1882), the State Councillor of Zurich, similarly expressed the sentiment of “diversity in unity” in a toast delivered at the 1880 Zurich Federal Singing Festival:

It is true that we speak different languages and dialects, and if one hears someone from Basel or Berne or Zurich or Schaffhausen getting excited, one could argue about which of these languages, especially in musical terms, is the most beautiful; but even whether Welsch or German, there is, nonetheless, a secret sound that sounds through, there is a field of thoughts and feelings on which we all understand each other, on which, at the same moment, the most beautiful specific feature of our fatherland is expressed: diversity in unity.⁶¹

Furthermore, it is probably no coincidence that the 1848 Federal Singing Festival took place in Bern, the so-called “federal city,” i.e., the de facto but not de jure capital city of modern Switzerland.⁶² The choice of Bern made the 1848 Federal Singing Festival a highly symbolically charged, politicized event, given that the city served as the venue for the first meeting of the constitutional commission on February 17, 1848. Then, in only 31 meetings in 51 days, the commission prepared a draft constitution for the modern Swiss federal state. The draft was presented on April 8, 1848, and—with only a few amendments—adopted by cantonal people and governmental votes on September 12, 1848. Thus, while the rest of Europe was engaged in revolutionary uprisings or “failed revolutions,”⁶³ the Old Swiss Confederacy was surviving a civil war, i.e., the above-mentioned *Sonderbundskrieg*, and being transformed into a federal nation-state with a unifying constitution.

61 “Wir reden zwar verschiedene Sprachen und Dialekte, und wenn man etwa Basler oder Berner oder Zürcher oder Schaffhauser sich ereifern hört, so könnte man darüber streiten, welche dieser Sprachen, besonders in musikalischer Beziehung, die schönste sei; aber ob sogar Welsch oder Deutsch, es gibt gleichwohl einen heimlichen Klang, der hindurchtönt, es gibt ein Feld der Gedanken und Gefühle, auf dem wir uns alle verstehen, auf dem zugleich die schönste Eigenart unseres Vaterlandes zum Ausdruck kommt: in der Mannigfaltigkeit die Einheit.” “Eidg. Sängerkongress in Zürich”, 2.

62 Schweizerische Bundeskanzlei, *Bundesstadtstatus der Stadt Bern*; Holenstein, “Die Hauptstadt existiert nicht.”

63 As Heinrich Heine put it with regard to the 1830 revolution: “Eine Revolution ist ein Unglück, aber ein noch größeres Unglück ist eine verunglückte Revolution.” (“A revolution is a misfortune, but an even greater misfortune is a failed revolution.”) Heine, *Ludwig Börne*, book 3, 74.

The 1848 Federal Singing Festival symbolized the salvaged and renewed federal brotherhood, “the settlement of the Swiss people in a new confederacy.”⁶⁴ This agenda was articulated in the event’s speeches, toasts, and music. For instance, the program of the main performance included two compositions for male choir by Felix Mendelssohn Bartholdy; these were infused with a patriotic agenda: the famous Bacchus Hymn from the incidental music *Antigone* op. 55 performed under the title “Schwur der Männer” (“Oath of the Men”), and the “Festgesang der Schweizer” (“Festive Song of the Swiss”).⁶⁵ The merging of political, patriotic, and artistic agendas at the Bern festival is particularly evident in the words of Jakob Christoph Schenkel (1820-1867), an influential politician from Schaffhausen and personification of the close relationship between male singing and liberal politics in the state and church of the period. When handing over the flag of the Federal Singing Association to the Bernese colonel and festival president Karl Friedrich Gerwer (1805-1876), Schenkel emphatically uttered:

Proclaim it loudly, thou Swiss men’s singing, this victory of light
against darkness! Out of the difficult struggle the union of the Swiss
emerges new and rejuvenated, the old rotten building collapses,
may its falling ruins cover a gloomy past forever.⁶⁶

In such a context, it is hardly surprising that even the *Marseillaise*—the epitome of Western fraternizing music—was performed, as conveyed in the report of the festival’s central committee.⁶⁷

The manifestation and affirmation of brotherhood, community, and nation were also on the agenda of the next festival in 1850 in Lucerne (Figure 15).

64 “... die Einigung des Schweizervolkes im neuen Bund.” Thomann, *Der Eidgenössische Sängerverein*, 44.

65 See Central-Comite Eidgenössischer Sängerverein, *Das Eidgenössische Sängerfest in Bern*, 37.

66 “Verkünde ihn laut, du Schweizer Männergesang, diesen Sieg des Lichtes gegen die Finsterniß! Aus dem schweren Kampfe geht der Bund der Schweizer neu und verjüngt hervor, das alte morsche Gebäude sinkt zusammen, mögen seine stürzenden Trümmer eine düstere Vergangenheit auf immer bedecken!” Quoted in Elben, *Der Volksthümliche deutsche Männergesang*, 129.

67 Trümpy, “Der Freiheitsbaum”, 121, footnote 81. Concerning the complex reception history of the *Marseillaise* as revolutionary music, national anthem, and forbidden rebellious piece of music, see Richard, *Les emblèmes de la République*, 197–224; Luxardo, *Histoire de la Marseillaise*.



Figure 15 J. Zimmermann & R. Wallis, *Festplatz, eidgenössisches Sängersfest Luzern* 1850, ca. 1850, lithography, image: 17.8 x 26.3 cm, folio: 22.2 x 33.2 cm; print: X. Meyer, Luzern. Zurich: Zentralbibliothek Zürich, *Feste Sängers- und Musikfeste 1850 Luzern I*, 1.

The choice of Lucerne as the host city is significant for the period immediately following the last Swiss civil war, the above-mentioned *Sonderbundskrieg* given that Lucerne played a crucial role in this conflict. The *Sonderbund* was founded in Lucerne on December 11, 1845, as a protective association aiming to safeguard the interests of the Catholic, rural, and conservative cantons against the increasing political influence of the Protestant, urban, and liberal forces that were striving for the unification of the Swiss Confederacy under a federal state. Indeed, the visual narrative of a propaganda poster issued from the Englin brothers' studio in Lucerne in 1845 leaves no doubt about the intentions of the *Sonderbund* (Figure 16).⁶⁸

⁶⁸ The visual narrative is accompanied by an unequivocal explanatory comment: "Sie erfüllen eine heilige Bundespflicht, welche ihnen gebietet, jeden Artikel des Bundesvertrages mit gleicher Treu & Beharrlichkeit aufrecht zu erhalten & dafür Gut und Blut, Leib und Leben herzugeben, die bundesgetreuen Kantone." ["They fulfill a sacred federal duty, which commands them to uphold every article of the federal treaty with equal fidelity & perseverance & to sacrifice good and blood, life and limb for it, the cantons loyal to the Confederation."]



Figure 16 Propaganda poster of the *Sonderbund*, lithograph, Studio Eglin Bros., Lucerne 1845. Lucerne: Zentral- und Hochschulbibliothek, Sondersammlung.

A temple-like edifice protects a stele with the coats of arms of the seven Catholic and rural cantons that had allied to defend cantonal sovereignty and the Catholic Church. Furthermore, a tiara, the Pope's crown, is depicted atop the temple, above which the Christogram glistens. In the foreground, a lion holds the federal treaty of 1815 and the broken fasces with the two important dates of the "Aargau monastery dispute," which

resulted from the 1841 abolition of monasteries in canton of Aargau that was created in 1803 with Aarau as capital city. Including the broken fasces is particularly interesting as fasces functioned, following the Skiluros parable, as a political symbol of unity and strength through united forces since the sixteenth century.⁶⁹ The reference to this parable can be found “on numerous popular representations, paintings, stained glass, stove tiles, *Neujahrsblätter* and medals”⁷⁰ well into the seventeenth century. In addition, the protective lion (generally symbolizing both Jesus Christ and monarchist sovereignty and courage)⁷¹ conveyed a conservative and counter-revolutionary image of Switzerland, which could easily be perceived as an affront or provocation in liberal circles. It is likely that the Englin poster deliberately alluded to the *Löwendenkmal* (*Lion Monument*) erected in Lucerne in 1821 on the initiative of the Swiss Guard Officer Karl Pfyffer von Altishofen (1771-1840) in commemoration of the Swiss Guards massacred during the storming of the Tuileries Palaces in Paris on August 10, 1792 (Figure 17).⁷² This monument caused significant indignation among Swiss liberal forces, leading them to disrupt its inauguration and attempt to damage it. Along with many other liberals, Ignaz Paul Vital Troxler (1780-1866), the famous and highly influential liberal Swiss politician, philosopher, and fervent champion of the Swiss federal state, regarded the monument “as the embodiment of the old monarchical order and a senseless glorification of mercenary.”⁷³

The choice of Lucerne to host the fourth Federal Singing Festival, in which 1,200 singers from 55 societies participated,⁷⁴ symbolized a form of national reconciliation understood as a “celebration of federal brotherly love.”⁷⁵ In the official request letter of the Central Committee of the Federal Singing Association to the board of Lucerne’s singing

69 Further information is provided in Maissen, “Von wackeren alten Eidgenossen und souveränen Jungfrauen”, 271–73.

70 “... auf zahlreichen populären Darstellungen, Gemälden, Scheibenrissen, Ofenkacheln, Neujahrsblättern und Medaillien ...”, *ibid.*

71 Jäckel, *Der Herrscher als Löwe*; Rubenson, “The Lion of the Tribe of Judah.”

72 Meyer and Stüssi-Lauterburg, *Der sterbende Löwe*.

73 “Gemeinsam mit vielen Liberalen sah Troxler in dem Monument bloss eine Verkörperung der alten monarchischen Ordnung und eine sinnlose Verherrlichung des Söldnerwesens.” Furrer, *Ignaz Paul Vital Troxler*, 238.

74 Thomann, *Der Eidgenössische Sängerverein*, 47.

75 *Ibid.*, 46.



Figure 17 Bertel Thorvaldsen (1770-1844), *Löwendenkmal*, 1821, sculpture carved in sandstone rock, ca. 1000.0 x 600.0 cm. Luzern, © foto: Beat Brechbühl.

association *Harmonie* (today *Luzerner Chor*), the following meaningful statement was included: “There is no more beautiful way for Lucerne to celebrate its concluded peace with the Confederation than with this festival of harmony.”⁷⁶ In addition, in the official announcement of the festival that circulated among the Swiss singing societies, not only was love for the fatherland and the imagined national brotherhood emphatically stressed, but also—in the spirit of Nägeli’s education policy—the special significance of music as a vehicle for community formation and nation-building. Consequently, “every federal singer” not only “knows that the art of music from time immemorial [...] is the most beautiful educational tool of mankind” but also “that the Swiss folk song is one of the most powerful bonding agents among the Confederates.”⁷⁷ In this spirit, the singing competition at the Lucerne Festival turned out to be an effigy of a democratic civil society and a glorification of the unified fatherland.

⁷⁶ “Schöner nicht könne Luzern seinen geschlossenen Frieden mit der Eidgenossenschaft nachfeiern, als durch dieses Fest der Harmonie.” Central-Comite Eidgenössischer Sängerverein, *Das eidgenössische Sängerfest in Luzern*, 5–6.

⁷⁷ “Jeder eidgenössische Sänger weiss, dass die Tonkunst von jeher [...] das schönste Bildungsmittel der Menschheit ist [...] dass der schweizerische Volksgesang eines der mächtigsten Bindungsmittel unter den Eidgenossen ist.” Ibid.

As outlined, the Federal Singing Festivals were, along with the Federal Marksmen's Fairs and the Federal Gymnastic Festivals, regarded as a "means of national education" and a "democratic part of the people's life."⁷⁸ In the festival's framework, singing was not intended to be part of an aesthetic education program but rather part of a sophisticated political plan to preserve the high educational standards of Pestalozzi and Nägeli. The statutes of the Federal Singing Association clearly declare that the association's prime objective is pursuing "the awakening of sublime feelings for God, freedom and the fatherland, and the unification and fraternization of the friends of art and the fatherland."⁷⁹ Conveying and performing the "genuine republican spirit"⁸⁰ was the fundamental purpose of music making, not the music's aesthetics. Consequently, an anonymous correspondent of the German *Neue Zeitschrift für Musik* felt, in a review on the 1846 festival in Schaffhausen, compelled to report on the festival's friendly and folksy elements as well as the patriotic aspects of the repertoire that the correspondent considered even more prominent than in the context of German singing festivals.⁸¹ This may explain the reluctance towards and criticism of highbrow culture that prevailed in many Swiss singing and other societies, and the promotion of "naturalness" as an expression of the people of a free country blessed by God with numerous sublime natural wonders.⁸²

* * *

78 Leuthy, *Beschreibung des ersten eidgenössischen Sängerfestes*, 17.

79 See §1, "Der Zwecke des Eidgen. Sängervereins ist Ausbildung und Veredelung des Volksgesanges, Erweckung höherer Gefühle für Gott, Freiheit und Vaterland und Vereinigung und Verbrüderung der Freunde der Kunst und des Vaterlandes." Niggli, *Geschichte des Eidgenössischen Sängervereins*, 21.

80 Weber, "Das schweizerische Musikfest zu Schaffhausen", 24.

81 "Eidgenössisches Sängerfest in Schaffhausen."

82 See Leuthy, *Beschreibung des ersten eidgenössischen Sängerfestes*, 84. The coalescence of the idea of freedom and the particularities of the Swiss natural topography also played a decisive role with respect to nation-building processes and strategies of demarcation from the neighboring countries; on this subject, see, for instance, Zimmer, "In Search of Natural Identity"; Zimmer, "Forging the Authentic Nation"; Mathieu and Leoni, *Die Alpen! Les Alpes!*

Rituals are an essential part of nation-building and community formation. They contribute significantly to the ordering of life and the world; that is, every community continuously reassures itself of its values and norms and its existence as a collective body through symbolic actions. A central ritual performed at the Federal Singing Festival, as at all federal festivals, was the delivery of the Federal Singing Association flag to a representative of the festival's host, the entry of the individual singing societies and the erection of the *Fahnenburg*.⁸³

The entry of the individual singing societies represented a highly symbolic process of transformation: the individual societies arrived with their flags and banners and gathered on an often clearly delimited fairground that they entered via a triumphal-like gate, as shown in numerous depictions (Figures 18-21). The aquatint of the 1856 Federal Singing Festival held in St. Gallen (Figure 21) illustrates the entry ceremony on July 13, 1856, and depicts marksmen and cannons on the left, spectators on the right, and the huge singing hall decorated with flags in the image's center.⁸⁴

The ritual of gathering in one place and merging into a single group symbolizes the discarding of individual identity. In this symbolic transformation, the previous motif of the hortus conclusus appears (or is updated) in a secularized form, as it is transferred from the religious context of the sixteenth century to a form of political iconography.⁸⁵ The concept of the hortus conclusus is symbolized in the fairground by the festival hall, which was, generally, clearly differentiated from the "outside" by a sconce-like construction or other means of demarcation, such as a fence.

83 Further theoretical reflections on the central rituals of festive culture in Switzerland, their reception and their continued existence in the twentieth century are provided in Schader, "Eidgenössische Verbandsfeste", particularly 360–84.

84 The cannon shooting formed a traditional part of the ceremonies. At the 1864 Festival held in Bern, 22 cannon shots were fired during the festive procession—one shot per canton (see Weibel, "Breitenwirksames musikalisches Festtum", 42). Cannon shooting was, however, not always welcomed. The Church Council of Zurich, for example, submitted in 1858 a petition to prevent disturbing cannon noise during Sunday services to which the organizers of the Singing Festival had to comply under the threat of police measures (see *Gesuch des Kirchenrates*, 14.07.1858, Staatsarchiv Zürich, MM 2.141 RRB 1858-1889).

85 See Maissen, *Die Geburt der Republic*, 259–62.



Figure 18 *Festplatz eidgenössisches Sängersfest in Bern 1848, 1848, lithograph, in Das eidgenössische Sängersfest in Bern am 13. und 14. August 1848. Bern: C.A. Jenni Vater. Aarau: Archiv Eidgenössischer Sängerverein.*

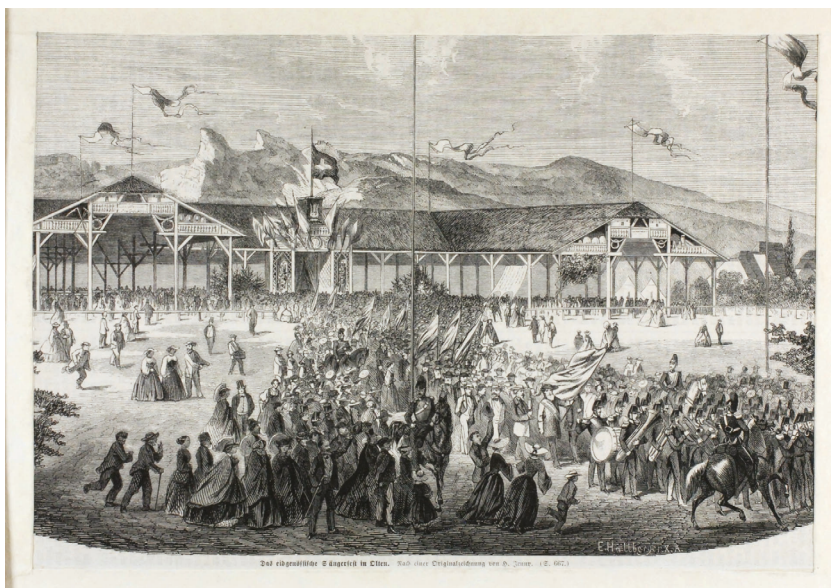


Figure 19 *Das eidgenössische Sängersfest in Olten. Die Basler mit dem Gnom Uto, 1860, newspaper image, zincography, after an original drawing by Heinrich Jenny (1824-1891), 14.9 x 13.9 cm. Solothurn: Zentralbibliothek (call-no.: a0506).*



Figure 20 Johannes Weber (1846-1912), *Der Festplatz des eidg. Sängerfestes*, 1880, wood engraving, 9.7 x 14.8 cm. Zurich: Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Zürich B1, Alte Tonhalle I., 4.



Figure 21 *Eidgenössisches Sängerfest St. Gallen*, 1856, aquatint, 14.8 x 20.8 cm. St. Gallen: Staatsarchiv.

The ritualization of “diversity in unity” was subsequently heightened by the delivery of the Federal Singing Association’s official flag from the representative of the former festival to that of the current festival (a ritual still alive today)⁸⁶ and the erection of the so-called *Fahnenburg* (Figure 22; see also Figure 1). Here, the participating societies’ flags were implanted—a performance perceived as a solemn act.

On the *Fahnenburg* was enthroned the symbol of the unified Swiss nation, either the Federal Singing Association flag or the Swiss flag—the white cross in the red field. Again, the flag with the Swiss cross represents “diversity in unity” and not the political dominance of federal institutions.

Thus, singing, masculinity, and the fatherland were inseparably connected and fused by feeling and the consciousness of a unified diversity. The leitmotifs of this unification were the fatherland and fraternity, which composed a testosterone-driven and imagined unity of men without a “libidinal bond.”⁸⁷ Interestingly enough, Max Weber considered this specific “libidolessness” of one’s action—that is, the singing within the framework of singing societies—to be one of the most significant contributors to the formation of “good citizens”:

a person, who is accustomed to let daily powerful feelings flow out of his chest through his larynx, without any relation to his actions, without the adequate reaction of this expressed powerful feeling in correspondingly powerful actions – and this is the essence of singing societies – becomes a person who, in short, very easily becomes a ‘good citizen,’ in the passive sense of the word.⁸⁸

* * *

86 This is evidenced by all reports on the 2023 Festival held in Gossau (SG). See for instance, Bolt, “Gossauer Trommelwirbel für die Fahne: Das Gesangsfest kann kommen.”

87 Hettling, “Das Fähnlein der Treffsicheren”, 103.

88 “ein Mensch, der täglich gewohnt ist, gewaltige Empfindungen aus seiner Brust durch seinen Kehlkopf herausströmen zu lassen, ohne irgendeine Beziehung zu seinem Handeln, ohne daß also die adäquate Abreaktion dieses ausgedrückten mächtigen Gefühls in entsprechend mächtigen Handlungen erfolgt – und das ist das Wesen der Gesangsvereinskunst –, das wird ein Mensch, der, kurz gesagt, sehr leicht ein ‘guter Staatsbürger’ wird, im passiven Sinne des Wortes.” Max Weber’s speech at the first German sociology congress, Frankfurt/Main, 1910, published in Weber, “Rede anlässlich des Ersten Deutschen Soziologietages”, 57.

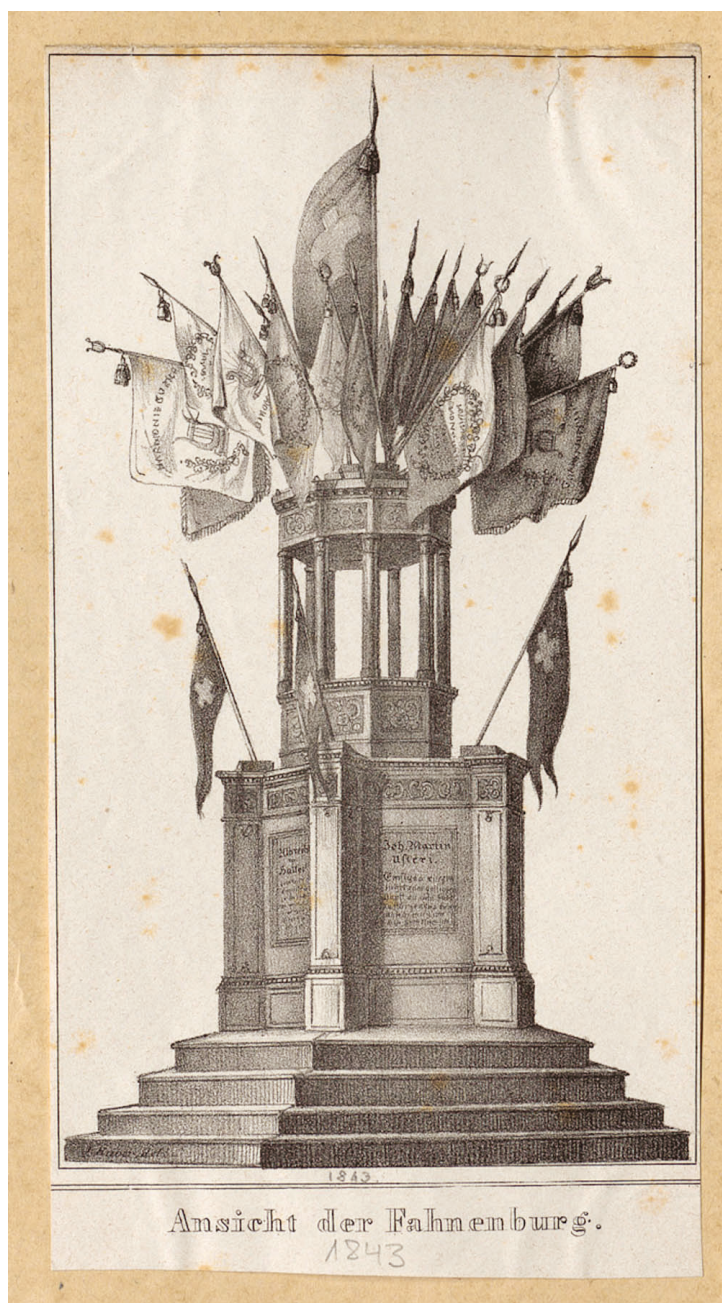


Figure 22 *View of the Fahnenburg, Federal Singing Festival Zurich 1843 ca. 1843, lithography, image: 17.6 x 10.1 cm. Zurich: Zentralbibliothek, Graphische Sammlung, Feste Sänger- und Musikfeste 1843 I, 1.*

The agency of the Federal Singing Festival remained a utopia despite the emphatic written and visual declarations of nationhood and national unity, and despite the constantly verbally and visually invoked “diversity in unity.” Indeed, the Federal Singing Festival formed an imagined nation of a masculine order, of chosen individuals, during the two or three days of the event. Only from 1868 in Solothurn were women included in the musical activities and allowed to perform an active and public singing role in the festival’s opening ceremony.⁸⁹ The primary role women were assigned was that of silent spectators or background supporters in charge of, for example, the decoration of the festive hall or the production of flags of honor for the award ceremonies and giveaways.⁹⁰ First and foremost, however, women occupied the same role as in any other federal association: as wives supporting the male members as well as mothers and educators. These roles were unambiguously documented, for instance, in the toast delivered by a certain W. Küpfer on the occasion of the Bern Festival of 1848.⁹¹ Although the Federal Singing Festival provided the framework for acquiring civic qualities and becoming a good citizen, it neither desired nor could overcome the inherent contradiction between the unifying and utopian moment and the exclusion experienced in reality. Social utopias can rarely withstand social realities. The proclaimed democratic spirit in the Swiss association system appears to have been more of an illusion of social conditions than a reflection of reality.⁹² The Federal Singing Association, including its festivals, like the nineteenth-century Swiss association culture more broadly, was a masculinized alliance characterized by male solidarity, a bastion of the political system. Swiss politics was dominated by men until well into the twentieth century “not in spite of, but precisely because of excellently

89 See Central-Comite Eidgenössischer Sängerverein, *Programm & Text zum 13. Eidgenössischen Sängerfest in Solothurn*, 15–16.

90 See, in this respect, the highly elucidating collection of poems as composed by the Basler Liedertafel for the “Damen Solothurns” (“Ladies of Solothurn”) to express the association’s gratefulness to the ladies awarding the performance of the Basler Liedertafel with their flag of honor. The collection, entitled *Den Damen Solothurns die Basler Liedertafel* (1868), is preserved in the holdings of the Eidgenössische Sängerverein in Aarau.

91 “Trinkspruch des W. Küpfer, Handelsmann in Bern”, Central-Comite Eidgenössischer Sängerverein, *Das Eidgenössische Sängerfest in Bern*, 45–47.

92 For more information on this topic, see Baldassarre, “Der bürgerliche Wertheimmel über Zürich”, 157–77.

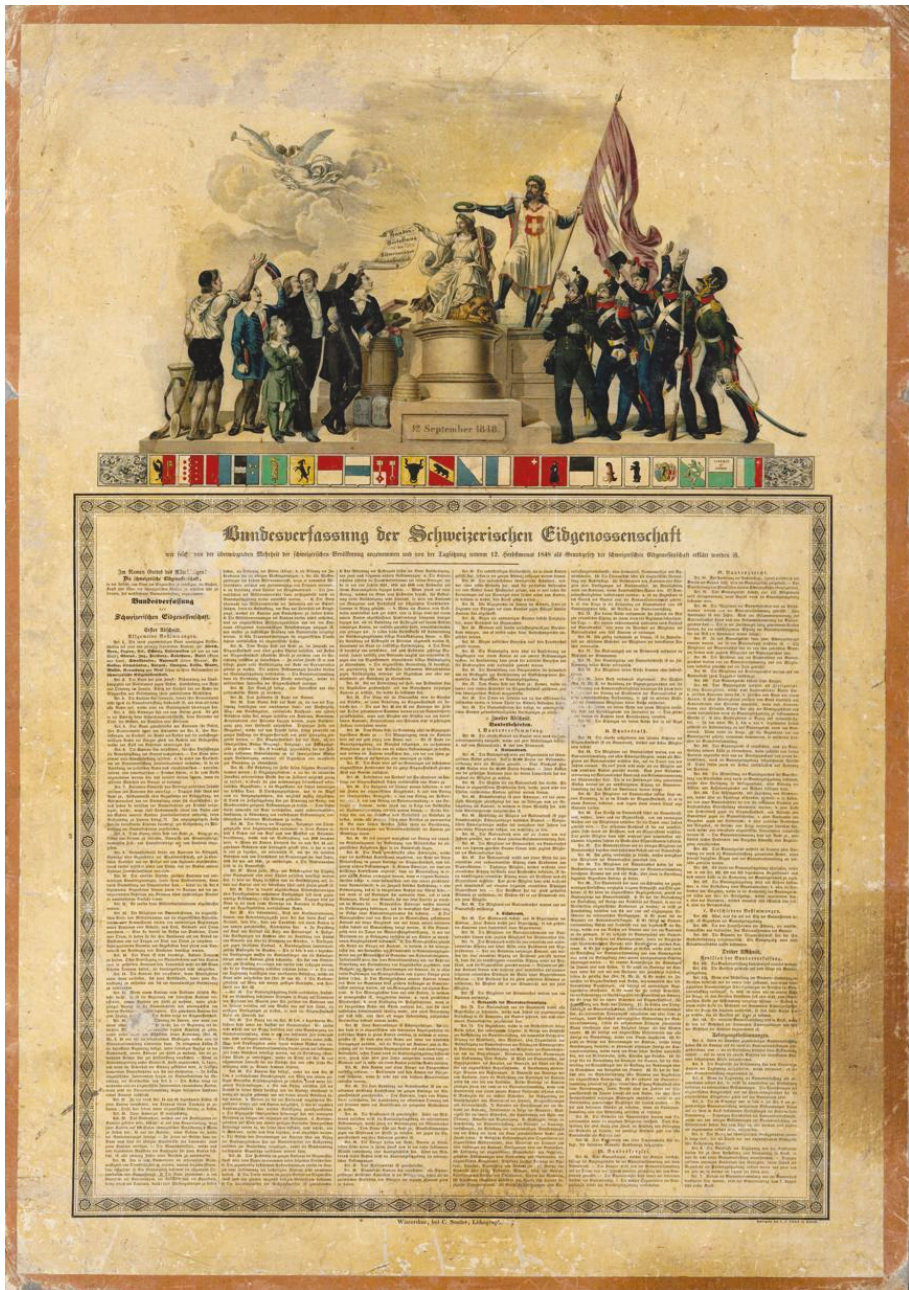


Figure 23a Commemorative sheet published on the occasion of the introduction of the Federal Constitution of September 12, 1848, lithograph: C. Studer Winterthur, print: J. J. Ulrich Zurich. Bern: Burgerbibliothek.



Figure 23b Commemorative sheet published on the occasion of the introduction of the Federal Constitution of September 12, 1848, detail, lithograph: C. Studer Winterthur, print: J. J. Ulrich Zurich. Bern: Burgerbibliothek.

developed democratic means.”⁹³ Against a backdrop so defined by socio-political concerns, it comes as no surprise that the sovereign Swiss people depicted on the commemorative sheet produced on the occasion of the introduction of the new federal constitution of 1848 consisted of male citizens only, namely, military staff on the right, and, on the left, men in middle-class or bourgeois attire (Figures 23a and 23b). Equally remarkable is the fact that the allegoric Helvetia is crowned by a man who is identifiable as a representation of the Old Swiss Confederacy,⁹⁴ whereby the Old Confederacy and the New Federal State enter, as it were, into a marriage-like relationship. Within this relationship, the female personification of Switzerland embodies the polity in its abstract manner. At the same time, the man or men, respectively, represent the concrete political and military practice within the polity. This constituted a visual topos well-known since the early Western modern period. For instance, this motif is further exemplified by an illumina-

⁹³ Blattmann and Meier, *Introduction to Männerbund und Bundesstaat*, 7.

⁹⁴ As far as the highly complex development of Helvetia as the personification of Switzerland is concerned, see Kreis, *Helvetia*; Maissen, “Von wackeren alten Eidgenossen und souveränen Jungfrauen”, 286–90; Maissen, *Die Geburt der Republic*, 253–77; Maissen, “Inventing the Sovereign Republic.”



Figure 24a Anonymous, Representation of Helvetia courted by the European powers, ca. 1612, oil on canvas, 127.5 x 195.0 cm. Schwyz: Schweizerisches Nationalmuseum, Forum Schweizer Geschichte (inv.-no.: LM-65151).



Figure 24b Anonymous, Representation of Helvetia courted by the European powers, detail, ca. 1612, oil on canvas. Schwyz: Schweizerisches Nationalmuseum, Forum Schweizer Geschichte (inv.-no.: LM-65151).

tion of 1485 showing the Doge Marco Barbarigo (1413-1486) accompanied by a female figure who holds a banner with the Lion of St Mark and personifies the Republic of Venice.⁹⁵

The abstraction of Helvetia as the personification of the Swiss state functions as the symbolical body of the state-forming idea of “diversity in unity,” in a similar way to the, visually, extremely forceful example of an oil painting by an anonymous artist (ca. 1612). This canvas shows a woman (Helvetia) courted by male figures representing the European powers of the time, as indicated by the individual coats of arms (Figure 24a). The woman herself is wearing a headwear composed of the coats of arms of the thirteen Old Swiss Confederacy’s thirteen cantons and the allied regions (Figure 24b).



Figure 25 Federal Singing Festival badges. Aarau: Archiv Eidgenössischer Sängerverein.

The value of the visual objects presented and discussed in this paper can hardly be overestimated. As “banal” objects, including the medals and badges (Figure 25), they were in everyday circulation and, thus, served as constant reminders to the citizens of their belonging to a defined yet imagined nation, particularly during the period between Federal Singing Festivals. Each citizen was reminded of their place and social role in the imagined community by essentially commonplace, yet nonetheless highly influential, objects that possessed an emotional power—paradoxically—not despite, but precisely because of, their banality.

⁹⁵ *Panegyric on Doge Marco Barbarigo*, 1485, fol. 1. London: British Library, MS Additional 21463.

Bibliography

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 2006.
- Baecque, Antoine de. "The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation." *Representations* 47 (1994): 111–43.
- Baldassarre, Antonio. "Der bürgerliche Wertehimmel über Zürich: Betrachtungen zum Musikleben und Konzertwesen im Zürich des 19. Jahrhunderts." In *Les sociétés de musique en Europe (1700-1920): Structures, pratiques musicales et sociabilités*, edited by Hans Erich Bödeker and Patrice Veit, 157–77. Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.
- . "‘Vater Nägeli’ auf der Hohen Promenade." In *Musique – Images – Instruments. Mélanges en l’honneur de Florence Gétreau*, edited by Yves Balmer, Alban Framboisier, Fabien Guilloux, and Catherine Massip, 51–77. Turnhout: Brepols, 2019.
- Billig, Michael. *Banal Nationalism*. London: Sage, 1995.
- Blattmann, Lynn, and Irène Meier, eds. Introduction to *Männerbund und Bundesstaat. Zur politischen Kultur der Schweiz*. Zurich: Orell Füssli, 1998.
- Boehm, Gottfried. "Die Wiederkehr der Bilder." In *Was ist ein Bild?*, edited by Gottfried Boehm, 11–38. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Bolt, Rita. "Gossauer Trommelwirbel für die Fahne: Das Gesangsfest kann kommen." *St. Galler Tagblatt*, May 8, 2022, online edition. <https://www.tagblatt.ch/ostschweiz/stgallen/gesangsfest-gossauer-trommelwirbel-fuer-die-fahne-das-gesangsfest-kann-kommen-ld.2287185>.
- Böning, Holger. *Der Traum von Freiheit und Gleichheit: Helvetische Revolution und Republik (1798-1803)*. Zurich: Orell Füssli, 2001.
- Butler, Judith, and Gayatri Chakravorty Spivak. *Who Sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging*. New York: Segull, 2007.
- Capitani, François de. "Eidgenössische Feste." In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, January 15, 2021. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027280/2021-01-15>.
- . "Neue Forschungen zur nationalen Festkultur." *Itinear* 13 (1992): 23–30.
- Central-Comite Eidgenössischer Sängerverein, ed. *Das Eidgenössische Sängerfest in Bern am 13. und 14. August 1848*. Bern: Jenni, 1848.
- , ed. *Das eidgenössische Sängerfest in Luzern, den 28. und 29. Juli 1850*. Luzern: Xaver Meyer, 1850.
- , ed. *Programm & Text zum 13. Eidgenössischen Sängerfest in Solothurn, den 11., 12. & 13. Juli 1868*. Solothurn: Zepfel, 1868.
- Cherbuliez, Antoine-Elisée. *Vom eidgenössischen Sängerfest in Chur 1862*. Chur: Bischofberger, 1940.
- "Correspondenz." *Neue Zeitschrift für Musik* 60, no. 33 (August 12, 1864): 290.
- "Correspondenz-Nachrichten aus der Schweiz." *Morgenblatt für gebildete Leser* 57, no. 11 (March 12, 1863): 257–60.
- "Das Eidgenössische Sängerfest." *Eidgenössische Zeitung* 14, no. 197 (July 18, 1858): 791.
- Ehrismann, Sybille. "Im Chor vereint für Stadt und Land." In *Tonarten und Klangwelten*, edited by Simon Netzle, 40–55. Zurich: Zürcher Kantonalbank, 2001.

- “Eidg. Sängerfest in Zürich.” *Neue Zürcher Zeitung* 60, no. 197 (July 15, 1880): 1–2.
- Eidgenössischer Turnverein, ed. *Festschrift zum 75-jährigen Jubiläum des Eidgenössischen Turnvereins 1832-1907*. Zurich: Juchli & Beck, 1907.
- “Eidgenössisches Sängerfest in Schaffhausen am 14ten und 15ten Juni.” *Neue Zeitschrift für Musik* 25, no. 6 (July 18, 1846): 23–24.
- Elben, Otto. *Der Volksthümliche deutsche Männergesang: Geschichte und Stellung im Leben der deutschen Nation; der deutsche Sängerbund und seine Glieder*. 2nd ed. Tübingen: Verlag der H. Laupp’schen Buchhandlung, 1887.
- Erne, Emil, and Thomas Gull. “Verein.” In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, October 3, 2014. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/025745/2014-10-03>.
- Évéquoz, Francine, and Marc-Antoine Camp. *Vereinswesen. Liste der lebendigen Traditionen in der Schweiz*. Bern: Schweizerische Eidgenossenschaft – Bundesamt für Kultur BAK, 2018.
- Fest-Comite, ed. *Das Eidgenössische Sängerfest zu Zürich 1858*. Zurich: Meyer & Zeller, 1858.
- Fiedler, Juliane. *Konstruktion und Fiktion der Nation: Literatur aus Deutschland, Österreich und der Schweiz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Metzler, 2018.
- Flint, Colin, ed. *Introduction to Geopolitics. Chapter 5: Embedding Geopolitics within National Identity*. 4th ed. London: Routledge, 2021.
- Furrer, Daniel. *Ignaz Paul Vital Troxler: der Mann mit Eigenschaften (1780-1866)*. Zurich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2010.
- Gerber, Emil. “Medaillen zur Erinnerung an Schweizer Bündnisse.” *Schweizerische numismatische Rundschau* 24, no. 3 (1925): 235–55.
- Hahn, Emil. *Jakob Stampfer, Goldschmied, medailleur, und Stempelschneider von Zürich, 1505-1579*. Zurich: Beer, 1915.
- Heine, Heinrich. *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*. Historisch-kritische Gesamtausgabe, vol. 11, edited by Helmut Koopman. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1978.
- Henzirohs, Beat. *Die eidgenössischen Schützenfeste 1824-1849*. Altdorf: Gamma, 1976.
- Hettling, Manfred. “Das Fähnlein der Treffsicheren. Die eidgenössischen Schützenfeste im 19. und 20. Jahrhundert.” In *Männerbund und Bundesstaat. Zur politischen Kultur der Schweiz*, edited by Lynn Blattmann and Irène Meier, 97–119. Zurich: Orell Füssli, 1998.
- Hildebrand, Thomas, and Albert Tanner, eds. *Im Zeichen der Revolution. Der Weg zum Schweizerischen Bundesstaat 1798-1848*. Zurich: Chronos, 1997.
- Holenstein, André. “Die Hauptstadt existiert nicht.” *UniPress (University of Bern)* 152 (2012): 16–19.
- Jäckel, Dirk. *Der Herrscher als Löwe: Ursprung und Gebrauch eines politischen Symbols im Früh- und Hochmittelalter*. Cologne etc.: Böhlau, 2006.
- Keller, Gottfried. “Am Mythenstein.” *Morgenblatt für gebildete Leser* 55, (part 1) no. 14 (April 2, 1861): 313–19, and (part 2) no. 15 (April 9, 1861): 343–48.
- . *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*. Leipzig: Bertold Auerbachs Volkskalender, 1861.
- . *Der grüne Heinrich*. Braunschweig: Vieweg Verlag, 1855 (1st ed.); Stuttgart: G. J. Göschen’sche Verlagsbuchhandlung, 1879 (considerably revised ed.).

- . “Prolog zu einer Theatereröffnung in Zürich 1864.” In *Gesammelte Werke*, edited by Walter Morgenthaler, 9:229–32. Frankfurt/Main and Zurich: Strohmfeld Verlag and Verlag Neue Zürcher Zeitung, n.d.
- Knorr-Cetina, Karin. “‘Viskurse der Physik’: Konsensbildung und visuelle Darstellung.” In *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, edited by Bettina Heintz and Jörg Huber, 305–20. Vienna: Springer, 2001.
- . “‘Viskurse’ der Physik. Wie visuelle Darstellungen ein Wissenschaftsgebiet ordnen.” In *Konstruktionen Sichtbarkeiten: Interventionen*, edited by Jörg Huber and Martin Heller, 8:245–63. Vienna: Springer, 1999.
- Koch von Berneck, Max. *In dreissig Tagen durch die Schweiz*. Zurich: Zürcher & Furrer, 1877.
- Kreis, Georg. *Helvetia - im Wandel der Zeiten: die Geschichte einer nationalen Repräsentationsfigur*. Zurich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1991.
- . *Mythos Rütli. Geschichte eines Erinnerungsortes*. Zurich: Orell Füssli, 2004.
- Landes, Joan B. *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 2018.
- Leppert, Richard. *Art and the Committed Eye. The Cultural Functions of Imagery*. Boulder, CO: Westview Press, 1996.
- Leuthy, Johann Jacob. *Beschreibung des ersten eidgenössischen Sängersfestes in Zürich den 25. und 26. Juni 1843: nebst einer Einleitung über die Stiftung, so wie den Zweck dieses Nationalfestes, und der Sammlung der dabei gehaltenen Reden und Toaste*. Zurich: J. J. Leuthy, 1843.
- Locher, Kaspar T. “Das Schiller-Bild Gottfried Kellers.” *The German Quarterly* 48, no. 3 (1975): 315–31.
- Lüthi, Alfred. “Aarau.” In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, November 25, 2016. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/001620/2016-11-25>.
- . *Geschichte der Stadt Aarau*. Aarau: Verlag Sauerländer, 1978.
- Luxardo, Hervé. *Histoire de la Marseillaise*. Paris: Plon, 1989.
- Maissen, Thomas. *Die Geburt der Republic. Staatsverständnis und Repräsentation in der frühneuzeitlichen Eidgenossenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- . “Inventing the Sovereign Republic: Imperial Structures, French Challenges, Dutch Models and the Early Modern Swiss Confederation.” In *The Republican Alternative. The Netherlands and Switzerland Compared*, edited by André Holenstein, Thomas Maissen, and Maarten Prak, 125–50. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- . “Von wackeren alten Eidgenossen und souveränen Jungfrauen: zu Datierung und Deutung der frühesten ‘Helvetia’-Darstellungen.” *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 56, no. 4 (1999): 265–302.
- Marchal, Guy Paul. “De la ‘Passion du Christ’ à la ‘Croix Suisse’: quelques réflexions sur un enseigne suisse.” *Archivum Heraldicum. Archives Héraldiques Suisses* 105, no. 1–2 (1991): 5–37.
- Mathieu, Jon, and Simona Boscani Leoni, eds. *Die Alpen! Les Alpes! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance/Pour une histoire de la perception européenne depuis la Renaissance*. Bern: Peter Lang, 2005.

- Meyer, André, and Jürg Stüssi-Lauterburg. *Der sterbende Löwe oder die Entstehung eines Denkmals in Luzern und Die Ereignisse des 10. August 1792*. Luzern: Jost Schumacher, 2019.
- Mitchell, W.J.T. "The Pictorial Turn." *ArtForum* 30, no. 7 (1992): 89–94.
- . *What Do Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Niggli, Arnold. *Geschichte des Eidgenössischen Sängervereins 1842-1892*. Basel: Wackernagel, 1893.
- Richard, Bernard. *Les emblèmes de la République*. Paris: CNRS Éditions, 2012.
- Roner, Miriam. *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis: Hans Georg Nägelis Theorie der Musik*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2020.
- Rubenson, Sven. "The Lion of the Tribe of Judah Christian Symbol and/or Imperial Title." *Journal of Ethiopian Studies* 3, no. 2 (1965): 75–85.
- Sablonier, Roger. *Gründungszeit ohne Eidgenossen. Politik und Gesellschaft in der Innerschweiz um 1300*. Baden: Hier und Jetzt Verlag, 2008.
- Schader, Basil. "Eidgenössische Verbandsfeste: Aspekte eines traditionellen Segments schweizerischer Festkultur." In *Festgenossen*, edited by Basil Schader and Walter Leimgruber, 339–97. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1993.
- Schiller, Friedrich. *Wilhelm Tell*. Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1804.
- Schmid, Peter. *1824-1999: 175 Jahre Schweizerischer Schützenverband*. Bern: Schweizerischer Schützenverband, 1999.
- Schweizerische Bundeskanzlei. *Bundesstadtstatus der Stadt Bern. Vergleichende Studie über den rechtlichen Status und die Finanzierung von Hauptstädten*. Bern: Bundeskanzlei, 2004.
- Sieber, Ludwig. *Karl Friedrich Zelter und der deutsche Männergesang*. Basel: Schweighauserische Buchdruckerei, 1862.
- Staehelin, Martin. *Hans Georg Nägeli (1773-1836): Einsichten in Leben und Werk*. Basel: Schwabe, 2023.
- Thomann, Robert. *Der Eidgenössische Sängerverein 1842-1942*. Zurich: Orell Füssli, 1942.
- Tröhler, Daniel. "Curriculum History or the Educational Construction of Europe in the Long Nineteenth Century." *European Educational Research Journal* 15, no. 3 (2016): 279–97.
- . "Die helvetischen Schulmeister und die Schulkritik um 1800." In *Volksschule um 1800: Studien im Umfeld der Helvetischen Stäpfer-Enquête 1799*, edited by Daniel Tröhler, 103–18. Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, 2014.
- . "Singen als Alchemie zur menschlichen Tugend: Pfeiffers und Nägelis 'Gesangbildungslehre' vor dem Hintergrund der pestalozzischen Methode." *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft NF* 34/35 (2017): 89–107.
- Tröhler, Daniel, Thomas S. Popkewitz, and David F. Labaree, eds. *Schooling and the Making of Citizens in the Long Nineteenth Century: Comparative Visions*. New York: Routledge, 2011.
- Trümpy, Hans. "Der Freiheitsbaum." *Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires* 57, no. 2 (1961): 103–22.
- Wagner, Richard. *Briefe an Willhelm Baumgartner, 1850-1861*. Edited by Walter Keller. Zurich: Zürcher Wagner-Verein, 1976.

- Walter, Georg. "Miszellen zu 'Freut euch des Lebens'." *Schweizerische Musikzeitung* 99, no. 7–8 (1959): 257–63.
- Weber, Carl Maria von. "Das schweizerische Musikfest zu Schaffhausen (1811)." In *Sämtliche Schriften*, edited by Georg Kaiser, 23–27. Berlin: Schuster & Loeffler, 1811.
- Weber, Max. "Rede anlässlich des Ersten Deutschen Soziologietages, 19.-22. Oktober 1910 in Frankfurt a. M." In *Schriften der deutschen Gesellschaft für Soziologie*, 1:39–62. 1. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1911.
- Weibel, Samuel. "Breitenwirksames musikalisches Festtum im Bern des 19. Jahrhunderts: Berner Musikfeste und Sängervereine als populäre Manifestationsplattformen des Bürgertums." In *Musik und Theater in der Schweiz des 19. Jahrhunderts: Das Berner Hôtel de Musique und sein Umfeld*, edited by Fabian Kolb and Klaus Pietschmann, 29–46. Bern: Peter Lang, 2015.
- Zeller, Rosmarie. "Schiller-Rezeption in der Schweiz: das Beispiel 'Wilhelm Tell' oder wie 'Wilhelm Tell' zum schweizerischen Nationaldrama wird." In *Friedrich Schiller in Europa: Konstellationen und Erscheinungsformen einer politischen und ideologischen Rezeption im europäischen Raum vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, edited by Anne Feler, Raymond Heitz, and Gilles Darras, 103–20. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2013.
- Zellweger, Jacob K(C)aspar. *Der Kanton Appenzell: Land, Volk und dessen Geschichte bis auf die Gegenwart*. Trogen: Schlüpfer, 1867.
- Zimmer, Oliver. "Forging the Authentic Nation: Alpine Landscape and Swiss National Identity." In *Modern Roots: Studies of National Identity*, edited by Alain Dieckhoff and Natividad Gutiérrez, 95–117. Aldershot: Ashgate, 2001.
- . "In Search of Natural Identity: Alpine Landscape and the Reconstruction of the Swiss Nation." *Comparative Studies in Society and History* 40, no. 4 (1998): 637–65.

Appendix

The Festivals of the Federal Singing Association, 1843-1899⁹⁶

1843, 25-26 June Zurich

80 associations, 2,100 singers

1st Prize: Sängerverein am Zürichsee; 2nd Prize: Limmattal-Gesangsverein;

3rd Prize: Linkes Ufer des Zürichsees⁹⁷

1846, 14-15 June Schaffhausen

65 associations, 1,500 singers, including four guest associations from Germany

1st Prize: Stadtsängerverein Winterthur; 2nd Prize: Sängerverein des Kreises Küssnacht; 3rd Prize: not awarded

1848, 13-15 Aug Bern

80 associations, 1,400 singers

⁹⁶ Information is based on Thomann, *Der Eidgenössische Sängerverein*, 37–101.

⁹⁷ Throughout the nineteenth century, the prizes were, in general, not awarded to individual choirs but to associations.

- 1st Prize: Sängerverein Harmonie Zürich; 2nd Prize: Sängerverein des Oberaargaus; 3rd Prize: not awarded
- 1850, 28-29 July Lucerne
 55 associations, 1,200 singers
 1st Prize: Männerchor Frohsinn St. Gallen; 2nd Prize: Stadtsängerverein Winterthur; 3rd Prize: not awarded
- 1852, 11-12 July Basel
 40 associations, 1,400 singers, and Société chorale de Strasbourg
 1st Prize: Sängerverein Harmonie Zürich; 2nd Prize: Männerchor Frohsinn St. Gallen; 3rd Prize: Berner Liedertafel
- 1854, 16-17 July Winterthur
 80 associations, over 2,500 singers
 1st Prize: Sängerverein Harmonie Zürich; 2nd Prize: Sängerverein der Stadt Zürich; 3rd Prize: not awarded
- 1856, 12-14 July St. Gallen
 55 associations, 1,700 singers, and 14 guest associations from Germany and Austria; the festival hall had a capacity of 10,000
 Folk song repertoire—1st Prize: Männerchor Concordia Wil; 2nd and 3rd Prize: not awarded
 Art song repertoire—1st Prize: Basler Liedertafel; 2nd Prize: Sängerverein Harmonie Zürich; 3rd Prize: Sängerverein der Stadt Zürich
- 1858, 17-19 July Zurich
 111 associations, 3,450 singers, and 500 participants of guest associations from Germany, Austria and France
 Folk song repertoire—no prizes awarded
 Art song repertoire—1st Prize: Berner Liedertafel; 2nd Prize: Basler Liedertafel; 3rd Prize: not awarded
- 1860, 7-9 July Olten
 48 associations, 1,400 singers (the reduction in the number of participants was probably a result of the introduction of more stringent rules concerning the competition regulations)
 Folk song repertoire—no prizes awarded
 Art song repertoire—1st Prize: Sängerverein Harmonie Zürich; 2nd Prize: Basler Liedertafel; 3rd Prize: Berner Liedertafel
- 1862, 19-21 July Chur
 47 associations, 1,800 singers
 First participation of a singing association from Italian-speaking Switzerland
 Folk song repertoire—mention of excellent performance: Liederkrantz Burgdorf, Sängerverein Horgen, Talverein Engiadina, and Männerchor Außersihl-Zürich
 Art song repertoire—1st Prize: Berner Liedertafel and Basler Liedertafel (ex aequo); 3rd Prize: not awarded

1864, 16-18 July Bern

100 associations, 3,000 singers, first participation of a choir from the Reaeto-Romanic speaking part of Switzerland

Folk song repertoire—1st Prize: Männerchor Horgen; 2nd Prize: Ligia Grischa Illanz; 3rd Prize: Liederkrantz Zürich; mention of excellency: Männerchor Altdorf

Art song repertoire—no prizes were awarded, as no choir convinced the jury

1866, 21-23 July Rapperswil

55 associations, 2,000 singers

Folk song repertoire—1st Prize: Liederkrantz Genf; 2nd Prize: Männerchor Thun; 3rd Prize: Sängerverein Horgen; 4th Prize: Bieler Liedertafel; 5th Prize: Männerchor Harmonie St. Gallen

Art song repertoire—1st Prize: Sängerverein Harmonie Zürich; 2nd Prize: Berner Liedertafel; 3rd Prize: Liedertafel Solothurn

1868, 11-13 July Solothurn

80 associations, 3,000 singers

“... more associations from French-speaking Switzerland participated than ever before”⁹⁸

Folk Song—1st Prize: Männerchor Frohsinn Glarus; 2nd Prize Männerchor Langenthal; 3rd Prize: Sängerverein Horgen

Art song repertoire—1st Prize: Basler Liedertafel; 2nd Prize: Männerchor Frohsinn St. Gallen; 3rd Preis: Männerchor Rapperswil

1870, 9-11 July Neuchâtel

54 associations, 2,800 singers

Folk song repertoire—1st Prize: Studentengesangsverein Zürich; 2nd Prize: Männerchor Außersihl-Zürich; 3rd Prize: not awarded

Art song repertoire—1st Prize: Männerchor Zürich; 2nd Prize: Chorale de La Chaux-de-Fonds; 3rd Prize: not awarded

1873, 5-7 July Lucerne

82 associations, 3,600 singers

Folk song repertoire—of the 57 participating associations, 19 were awarded the rating “excellent” and 30 the rating “good”

Art song repertoire—1st Prize: Basler Liedertafel and Männerchor Zürich (ex aequo); 3rd Prize: not awarded

1875, 10-12 July Basel

75 associations, 3,200 singers

Folk song repertoire—1st Prize: Liederkrantz Burgdorf; 2nd Prize: Männerchor Thun; 3rd Prize: not awarded

Art song repertoire—1st Prize: Männerchor Zürich and Sängerverein Harmonie Zürich (ex aequo); 3rd Prize: not awarded

1880, 10-12 July Zurich

90 associations, 3,900 singers

⁹⁸ Thomann, *Der Eidgenössische Sängerverein*, 65.

Folk song repertoire—19 of 68 choirs were awarded “excellent achievement”
Art song repertoire—8 of 14 choirs were awarded a laurel wreath without ranking

1886, 10-12 July St. Gallen

96 associations, 4,500 singers

Folk song repertoire—1st Prize: Männerchor Chur; 2nd Prize: Männerchor Richterswil; 3rd Prize: Männerchor Außersihl-Zürich

Art song repertoire—1st Prize: Männerchor Zürich; 2nd Prize: Basler Liedertafel; 3rd Prize: Berner Liedertafel

1893, 8-10 July Basel

89 associations, 4,600 singers

Given the various discussion at and after the previous festival (St. Gallen 1886), the jury was expanded to three panels and a new competition concept was introduced: 1. Easy folk song repertoire (1st category); 2. Difficult folk song repertoire (2nd category); 3. Easy art song repertoire (3rd category); 4. Difficult art song repertoire (4th category)

Awards—1st category: 1st Männerchor Frohsinn Zürich, 2nd Männerchor Pfäffikon; 2nd category: 1st Männerchor Concordia Wil, 2nd Männerchor Wiedikon-Zürich; 3rd category: 1st Bieler Liedertafel, 2nd Männerchor St. Gallen; 4th category: Männerchor Frohsinn St. Gallen

1899, 8-10 July Bern

95 associations, 6,500 singers

Awards: 1st category: 1st Männerchor Küsnacht, 2nd Sängerbund Wetzikon; 2nd category: 1st Studentengesangsverein Zürich, 2nd Sängerbund Uster; 3rd category: 1st Bieler Liedertafel, 2nd Männerchor Chur and Männerchor Luzern (ex aequo); 4th category: 1st Männerchor Zürich, 2nd Basler Liedertafel

II

Chorkomposition im Wandel der Zeit

La composition chorale au fil du temps

Der Männergesangverein soll «das Volkslied pflegen»

Zur Kritik des Deutschen Kaisers Wilhelm II. 1903 an der Entwicklung des Männerchorwesens und zu den Konsequenzen für die Amateurchorkultur insbesondere in Deutschland und in der Schweiz¹

Am 27. Januar 1895, seinem 36. Geburtstag, stiftete Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen (1859-1941), unter Hinweis auf die Bestrebungen der deutschen Männergesangvereine, «den vaterländischen Gesang zu pflegen und zu fördern», einen «Ehrenpreis» in «Form eines Kleinodes aus edlem Metall» als «Wanderpreis» für den jeweiligen Sieger bei «etwa jährlich zu veranstaltenden» «Wettstreiten deutscher Männergesangvereine». Diese «Kaiserpreissingen» fanden dann jedoch nur viermal statt: 1899 in Kassel sowie 1903, 1909 und 1913 in Frankfurt am Main.² Nachdem Wilhelm II. bereits 1899 feststellen musste, dass seinem Wunsch, keine Chorwerke mit besonderen technischen Schwierigkeiten auszuwählen und Volkslieder zu berücksichtigen, zu wenig Beachtung geschenkt worden war,³ verstärkte sich dieser Eindruck beim zweiten «Kaiserpreissingen» vom 3. bis 6. Juni 1903. Unmittelbar nach Abschluss des Wettbewerbs wandte er sich in seiner be-

¹ Ich danke Frau Prof. Dr. Cristina Urchueguía und Frau Dr. Caiti Hauck für vielfältige Unterstützung bei der Beschaffung von Quellenmaterial aus Schweizer Archiven und Bibliotheken und für die Möglichkeit, meine bisherigen chorhistorischen Studien zu Verbindungen zwischen Deutschland und der Schweiz fortzusetzen. Vgl. insbesondere Brusniak, «Kritische Anmerkungen zur Historiographie des deutschen Männergesangs im frühen 19. Jahrhundert»; ders., «Es lebe die freie Schweiz»; ders., «Auch hierin wußte die Schweiz unserm Deutschland den Weg zu zeigen».

² [Ewens], «Das Kaiserpreissingen», 373 (Wortlaut des «Allerhöchsten Erlasses» vom 27. Januar 1895) sowie 375 und 384 (zur «Kaiserpreiskette»); zum Kontext ausführlich Klenke, *Der singende «deutsche Mann»*, 157–66 sowie Müller-Oberhäuser, *Chorwettbewerbe*, 98–120.

³ Ewens, «Das Kaiserpreissingen», 379.

kannten, allerdings noch nicht umfassend untersuchten folgenreichen Rede «Das deutsche Volkslied» an die Dirigenten aller teilnehmenden Gesangsvereine und übte deutliche Kritik an der Repertoireauswahl.⁴ Er erinnerte die Chorleiter daran, dass es bei der Einrichtung dieses Gesangswettstreits seine Absicht gewesen war, dadurch den Volksge- sang und die Pflege des Volksliedes zu heben, zu stärken und in wei- te Kreise zu verbreiten. Stattdessen seien Kompositionen ausgewählt worden, die von dem «alten deutschen bekannten guten Volksliede und Volkstone wesentlich entfernt lagen».⁵ Den Chören seien zwar «kolos- sale Aufgaben» gestellt worden, die «zum Teil geradezu bewunderns- würdig gelöst» wurden, doch die Dirigenten hätten wohl auch selbst gemerkt, dass hier in der Wahl der Chorwerke «das Äußerste» erreicht wurde, was man von den Männergesangsvereinen verlangen könne, er möchte daher die Chorleiter «dringend davor warnen», «nicht etwa auf den Weg treten, es philharmonischen Chören gleichzutun».⁶ Dazu sei der Männergesangsverein nicht da, sondern dieser solle «das Volkslied pflegen» und damit «den Patriotismus stärken».⁷ Von den Kompositio- nen, die «unsern Herzen» nahe stünden, sei «merkwürdig wenig» ge- sungen worden, aber «sechs- bis siebenmal [Friedrich] Hegar [(1841- 1927)], achtmal [Karl Joseph] Brambach [(1833-1902)]», und er könne «offen gestehen», wenn man «diese Meister öfter hintereinander» höre, dann würde man «jeden Verein mit Dank und Jubel begrüßen», der nur einmal «Wer hat dich, du schöner Wald», «Ich hatt' einen Kameraden» oder «Es zogen drei Burschen» gesungen hätte.⁸ Schließlich griff Wil- helm II. eine Anregung der Preisrichter von 1899 für eine Auswahl-Lie- dersammlung auf und erklärte:

Die Wahl der Chöre werde Ich in Zukunft dadurch entsprechender zu gestalten versuchen, daß Ich eine Sammlung veranstalten wer- de sämtlicher Volkslieder, die in Deutschland, Österreich und der Schweiz geschrieben, gesungen und bekannt sind, gleichgültig, ob der Komponist bekannt ist oder nicht. Sie wird katalogisiert werden,

4 Wilhelm II., «Das deutsche Volkslied», 165-70; Ewens, «Das Kaiserpreissingen», 378-81 (zum 2. «Sängerwettstreit»), zur Rede des Kaisers, 381; Müller-Oberhäuser, *Chorwettbewerbe*, 116-17.

5 Wilhelm II., «Das deutsche Volkslied», 165.

6 Ebd., 165-66.

7 Ebd., 166, 170.

8 Ebd., 166.

und Ich werde dafür Sorge tragen, daß sie allen Vereinen billig und einfach zugänglich sein kann. Dann werden wir in der Lage sein, aus diesem Kreise Lieder zu suchen, die wir brauchen.⁹

Unterbrochen wurde die Rede Wilhelms II. zur Verlesung von «Promemoria», die die Preisrichter im Einverständnis mit ihm kurz zuvor formuliert hatten und worin in Bezug auf die freigewählten Chöre moniert wurde, dass diese «eine Art des technischen Baues» zeigten, «die den a capella-Stil [sic] des Männergesangs vollständig» verkenne, indem sie «den Stimmen Intervalle, Lagen und harmonische Kombinationen rein instrumentalischer Natur» zumute.¹⁰ Kritisiert wurde darüber hinaus «die gesuchte und gekünstelte Art, wie sie in einer Reihe der gehörten Chöre sich zeigte, die Manie, jede noch so unbedeutende Gelegenheit zu Tonmalerei auszunutzen, und das Haschen nach außergewöhnlicher Harmonie», das «geradezu als krankhafte, effekthascherische Art der Komposition» erschien.¹¹

Welche unmittelbare Wirkung der «Weckruf» des Deutschen Kaisers hervorrief, zeigt eine Initiative des Berliner Großverlegers August Scherl (1849-1921) im selben Jahr mit einem Sammlungsprojekt «moderner Volkslieder» *Im Volkston*. Ostern 1903, wenige Wochen vor dem zweiten «Kaiserpreissingen» in Frankfurt am Main, war bei Scherl als drittes Sonderheft der *Woche* eine dreißig Nummern umfassende Klavierliedersammlung *Im Volkston. Moderne Volkslieder* erschienen, an der sich auf Einladung von Joseph Joachim (1831-1921), Engelbert Humperdinck (1854-1921) und Carl Krebs (1857-1937) renommierte Komponisten, darunter Eugen d'Albert, Reinhold Becker, Wilhelm Berger, Leo Blech, Ignaz Brüll, August Bungert, Friedrich Gernsheim, Robert Kahn, Wilhelm Kienzl, Eduard Lassen, Hans Pfitzner, Carl Reinecke, Max Schillings, Georg Schumann, Ludwig Thuille und Siegfried Wagner beteiligt hatten.¹² Thomas Koschat (1845-1914) war als einziger mit dem «Männerchor im Volkston» «Unterwegs» («Hiaz bist zwanzig Jähr âlt») op. 132 im Kärntner Dialekt vertreten,¹³ Schweizer Komponisten

⁹ Ebd., 167.

¹⁰ Ebd., 168.

¹¹ Ebd.

¹² Joachim, Humperdinck und Krebs, *Im Volkston*. Vgl. hierzu und im Folgenden Brusniak, «Mörrike-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert als «Lieder im Volkston»», 119.

¹³ Scherl, *Im Volkston. I. Sammlung*, 29.

waren nicht berücksichtigt worden. Als sich bei der Uraufführung der Lieder im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzertes im Neuen Königlichen Opernhaus in Berlin herausstellte, dass doch etliche Vertonungen mehr Kunstlied- als Volksliedcharakter trugen, veranstaltete der Verlag Scherl zu Pfingsten 1903 zur «Hebung der Sangeslust im Volke» und «Wiedererweckung des Interesses für das deutsche Volkslied» ein Preisausschreiben für «Moderne Preislieder» *Im Volkston* «zur Pflege des deutschen Volksliedes».¹⁴ Mit der ungeheuren Resonanz bei in- und ausländischen Komponisten hatte niemand gerechnet, wie August Scherl in seinen Erläuterungen zum Preisausschreiben in der zweiten Sammlung 1903 vom November 1903 zugab:

Kurze Zeit nach der Veröffentlichung des Preisausschreibens wirkten verschiedene Momente zusammen, die der Durchführung unserer Idee kräftige Unterstützung liehen. Vor allem andern bedeutete der Weckruf unseres Kaisers an die zu Frankfurt a. M. um die Palme streitenden deutschen Sänger einen mächtigen Anreiz für die Belebung des deutschen Volksgesanges und war wohl hauptsächlich die Veranlassung, daß die Fülle der Einsendungen für unser Preisausschreiben – es gingen nicht weniger als 8859 Kompositionen bei uns ein – alle Erwartungen weit übertraf.¹⁵

Unter den ersten dreißig Preisträgern befanden sich nun auch der deutsch-schweizerische Komponist Peter Fassbaender (Faßbänder) (1869-1920) aus Luzern mit einer Vertonung des «Rheinweinlieds» («Wo solch ein Feuer noch gedeiht») von Georg Herwegh und Gustav Fischer aus Bern mit einem «Wiegenlied» («Eia popeia, schlaf ein») von Arthur Fitger.¹⁶ 1904 wurde noch eine dritte Sammlung mit ebenfalls dreißig ausgewählten Liedern veröffentlicht, jedoch ohne Beiträge österreichischer und schweizerischer Komponisten.¹⁷ Allerdings erschien in diesem Jahr bei Scherl auch eine 24 Nummern umfassende Ausgabe

14 Scherl, «Unser Preisausschreiben», [3]. Das instruktive Geleitwort im Namen des Preisrichterkollegiums verfasste Carl Krebs, [5]–[6], ebd.

15 Scherl, «Unser Preisausschreiben», [4].

16 Scherl, *Im Volkston. II. Sammlung*, 16 sowie 18–9.

17 Scherl, *Im Volkston. III. Sammlung*. Eine Auswahl aus den mehrmals aufgelegten drei Sammlungen *Im Volkston* (1903/1904) mit insgesamt 42 «modernen Preisliedern» gab der Verlag August Scherl noch 1925 heraus, darunter auch Fassbaenders «Rheinweinlied», 18.

für Männerchor, in die Fassbaenders «Rheinweinlied» in einer Bearbeitung des Elberfelder Musikdirektors Carl Hirsch (1858-1918) aufgenommen wurde.¹⁸

Im selben Monat, in dem August Scherl die zweite Anthologie *Im Volkston* veröffentlichte, ernannte Wilhelm II. am 23. November 1903 eine Arbeits- und eine beratende Kommission unter Vorsitz von Rochus Freiherr von Liliencron (1820-1912), wobei der beratenden Kommission auch Mitglieder aus Österreich, neben Thomas Koschat noch Adolf Kirchl (1858-1936) und Eduard Kremser (1838-1914), sowie aus der Schweiz Friedrich Hegar angehörten.¹⁹ Die Aufgaben der beiden Kommissionen waren klar definiert. Zum einen ging es um eine «Auswahl des Besten aus dem reichen Schatz an Volksliedern und volkstümlichen Texten und Gesängen, die sich in Bearbeitungen für Männergesang in den Liederbüchern und Liedersammlungen zusammengefounden» hatten, zum anderen galt es, «solche Lieder zu berücksichtigen, die zwar an sich den aufgestellten Anforderungen» entsprachen, «bisher jedoch nicht für Männergesang gesetzt wurden».²⁰ 1906 erschien bei C. F. Peters in Leipzig das *Volksliederbuch für Männerchor* in zwei Bänden mit insgesamt 610 Nummern, gefolgt 1915 von dem ebenfalls zweibändigen *Volksliederbuch für gemischten Chor* mit insgesamt 604 Nummern, wobei hier Max Friedlaender (1852-1934) die Nachfolge des verstorbenen Kommissionsvorsitzenden Liliencron übernommen hatte. Diese sogenannten «Kaiserliederbücher» stellen in der Geschichte des deutschsprachigen Chorgesangs durch die modellhafte interdisziplinäre Zusammenarbeit von Musikforschern, Germanisten, Hymnologen, Komponisten, Chorleitern, Kulturpolitikern und Verbandsfunktionären in diesen Größenordnungen sowohl für Männer- als auch für gemischte Chöre einzigartige Anthologien dar. Das editorische Langzeitprojekt wurde zwar durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen, 1922 jedoch wieder aufgenommen und erst 1930 mit der mehrteiligen Publikation *Volksliederbuch für die Jugend* mit insgesamt

18 Hirsch, «Peter Fassbaender, «Rheinweinlied (Georg Herwegh)», 12–13. (Besetzung abwechselnd: Bariton-Solo mit Klavier und Bariton-Solo mit vierstimmigem Männerchor).

19 Liliencron, «Zur Einführung», V.

20 Ebd., VI.

763 Nummern abgeschlossen.²¹ Auf die problematische Verwendung des Volkslied-Begriffs für das «Kaiserliederbuch»-Projekt war Liliencron bereits in seiner Einführung zum *Volksliederbuch für Männerchor* 1906 eingegangen und hatte mit der Wortspielerei «Volksliederbuch»/«Volkslieder-Buch»/«Volks-Liederbuch» auf unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten zum breit gefassten Repertoire hingewiesen. So sei die Sammlung für die Liedertafeln bestimmt, «deren Sänger und Hörerschaft ja keineswegs allein den Schichten der Gesellschaft» angehörten, die man sich derzeit «als eigentliche Träger und Schöpfer des Volksliedes zu denken» habe, sondern «vielmehr in einer Verbindung der verschiedenen Gesellschaftsklassen zu gemeinsamer Freude am Gesange».²² Diesen «Charakter einer ausgleichenden Verschmelzung der Gesellschaftsklassen zum gemeinsamen guten Zweck» habe zwar die Zeltersche Liedertafel noch nicht getragen, doch sei er bei seinen Nachfolgern rasch entwickelt worden. Neben das Volkslied, das eine solche Forderung von selbst erfülle, sei dann «das den Unterschied der Schichten ausgleichende Element des Volkstümlichen» getreten.²³ Dieses bestehe nicht in einer künstlichen und darum nur äußerlichen Nachahmung, sondern darin, dass die Komponisten «die charakteristischen Eigenschaften des Volksgesanges, seine Unmittelbarkeit, Wahrheit, Einfachheit, Schlichtheit, Innigkeit» ihren eigenen Schöpfungen einprägten und aus diesem Geiste heraus eine Musik schafften, «die auch schlichten Menschen der Volkskreise verständlich und ergreifend» sei.²⁴

Zwar gab es vor allem aus Kreisen des *Deutschen Sängerbundes* von Anfang an erhebliche Vorbehalte gegenüber den «Kaiserliederbüchern» und in den 1920er-Jahren unter Hinweis auf mangelnde Orientierung an den tatsächlichen Bedürfnissen der Gesangsvereine vereinzelt auch durchaus berechtigte Kritik an den *Volksliederbüchern*,²⁵ doch Fallstudien haben erkennen lassen, dass der Vorbildcharakter für andere

21 Brusniak, «Das ›Volksliederbuch für Männerchor‹ (›Kaiserliederbuch‹) als ›Volkslieder-Buch‹ und ›Volks-Liederbuch‹»; ders., «Rahvalaulukogu meeskoorile» (keisrilaulik) ja selle muusikalooline tähendus» [«Das ›Volksliederbuch für Männerchor‹ (›Kaiserliederbuch‹) und seine musikhistorische Bedeutung»]; Grosch, «Das ›Volksliederbuch für die Jugend‹».

22 Liliencron, «Zur Einführung», VII.

23 Ebd. (Sperrung original).

24 Ebd.

25 Vgl. Klenke, *Der singende ›deutsche Mann‹*, 167–68; Müngersdorf, «Besprechung von *DSB-Bundesliedersammlung Bände 1–3*», 50; Brusniak, «Keine Sammlung», 31–32.

Editionsprojekte und die Wirkungsmächtigkeit gerade dieser Sammlungen für die Entwicklung der Chorkultur verbandsübergreifend weitaus größer waren, als bisher angenommen.²⁶ Im Folgenden sollen diese musikpolitischen und -kulturellen Impulse und Spuren weiterverfolgt werden, um den Diskurs über Traditionsgebundenheit und Wandel in der Geschichte des chorischen Singens sowie über Fragen des Kulturtransfers zu befördern.

Das «Charakteristische des Männerchors», die «Liedertafelei» und das «Volkslied»

Im fünften Kapitel «Vom Charakteristischen des Männerchors» in der *Gesangbildungslehre für den Männerchor* von Michael Traugott Pfeiffer (1771-1849) und Hans Georg Nägeli (1773-1836) aus dem Jahre 1817 geht es vor allem um drei «Kunstgesetze», die sich ihrer Auffassung nach aus dem Naturgesetz der tieferen Männer- und der höheren Frauenstimme ergeben:

A. In Hinsicht auf das menschliche Organ. Die höhern Töne sprechen, in mannigfaltiger Aufeinanderfolge, auch in engern, sogar in den chromatischen Fortschreitungen leichter, und, wo es erforderlich ist, auch schneller, geschwinder an, als die tiefern.

B. In Hinsicht auf das Akustische. Die tiefern Töne der Menschenstimme sind voller, leibhafter, fetter, als die höhern, schlagen daher mit mehr Gewicht ans Ohr; es liegt darin mehr Fülle und Haltung, so wie in jenen mehr Beweglichkeit und Schwung.

C. In Hinsicht auf das Harmonische. Von höhern Tönen lassen sich ihrer mehrere successive auf eine kleinere Anzahl tiefer, weit entlegene, oder auf einen einzelnen damit forttönenden Grundton beziehen, so daß dort mehr der Fluß der Melodie hervor ragt [sic],

²⁶ Brusniak, «Keine Sammlung» basiert auf dem gleichnamigen Vortrag im Rahmen des Symposiums «Frisch gesungen...» – Zur Geschichte des Männerchorwesens im 19. und 20. Jahrhundert» an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz 2008, der Beitrag Brusniak, «Zwischen Liedertafelei und Polyphonitis» auf einem Vortrag an der Universität Mozarteum Salzburg 2018. Müller-Oberhäuser, *Chorwettbewerbe*, 116–17.

hingegen bey mehrstimmig (harmonisch) verbundenen tiefern Tönen mehr die Accordenfolge [sic] wirkt.²⁷

Aus diesen Beobachtungen folgt nach dem mutmaßlichen Hauptautor Nägeli zu A., dass «der Styl für die Männerstimme seiner Natur nach kein sehr figurierter seyn» dürfe und auch «die schnellen Fortschreitungen sparsamer vorkommen» dürften beziehungsweise «durch die Tonfolge hinlänglich leicht gemacht werden» müssten.²⁸ Nach B. sei stilistisch «alles Lastende, Schwerfällige im Gebrauch der Harmonie zu vermeiden und darauf zu achten, dass die beiden tieferen Stimmen in der «zerstreuten Harmonie», also auseinander in Quinten, Sexten oder Quarten, liegen, wodurch die Harmonie «faßlicher (anschaulicher)» werde, während es bei C. wesentlich darauf ankomme, «die Fortschreitung der Stimmen gut zu harmonisiren» und auf eine vorsichtige Dissonanzbehandlung zu achten, da «bey der Beschränkung des Tonumfangs die Intervalle der drey obern Stimmen oft in der engen Harmonie gebraucht» werden müssten, was «der Faßlichkeit dissonirender Accorde einigen Abbruch» tue.²⁹

Nägeli, der sich selbstbewusst mit Blick auf das vierstimmig, solistisch besetzte «Männer-Quartett» als Schöpfer des «Männerchors» bezeichnete,³⁰ sprach mit seinen Ausführungen gleich mehrere Problemfelder bei der Komposition für mehrstimmigen Männergesang an, wobei – abgesehen von der Textauswahl – der Umgang mit dem begrenzten Ambitus der Männerstimmen zu einer der beständigsten Herausforderungen für Männerchorkomponisten zählen sollte.³¹ Tatsächlich hatte sich schon in der Frühphase der Männergesangsbewegung rasch gezeigt, dass dem Gesamtklang eines vierstimmigen Männerchors in der Höhe und in der Tiefe klare Grenzen gesetzt waren, die auch durch fistulierende Tenöre nicht kaschiert werden konnten. Komponisten wie Carl Friedrich Zelter, Hans Georg Nägeli, Albert Methfessel, Carl Maria von Weber und Franz Schubert, die dieses Problem

27 Pfeiffer und Nägeli, *Gesangbildungslehre*, IX (Sperrungen original). Zum Forschungsstand vgl. Roner, *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis*, 34–37, 223–28.

28 Pfeiffer und Nägeli, *Gesangbildungslehre*, IX.

29 Ebd. (Sperrung original).

30 Ebd., X (Sperrung original).

31 Zu den folgenden kritischen Bemerkungen mit weiterführenden Hinweisen: Brusniak, «Zwischen «Liedertafel» und «Polyphonie»».

von Anfang an durch eine den Textvorlagen entsprechende variable Satztechnik, bei geselligen Rundgesängen und anderen Refraingeesängen durch den Wechsel von Solo und Chor, in anderen Fällen durch Stimmenreduzierung oder Chorspaltung sowie durch Kontrastierung von homophonen und kleinen polyphonen Abschnitten zu lösen versuchten, standen einer rasch wachsenden Zahl von komponierenden Dilettanten gegenüber, die ausschließlich homophone Liedbearbeitungen und Arrangements von Opernarien schrieben, bei denen der erste Tenor als Melodiestimme fungierte und die drei Unterstimmen lediglich der Harmonisierung dienten. In diesem Sinne kritisierte Eduard Krüger (1807-1885) 1839 in einem ausführlichen Beitrag «Ueber Liedertafeln» für Robert Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* «verkrüppelten, verzerrten, harmonieleeren Gesang», verwies ironisch auf «alle möglichen Solo- und Chorgesänge jedes beliebigen Inhalts aus Opern, Oratorien, Einzelliedern», die, «arrangirt auf das engste Instrument, in die Kerkermauern von 1 ¼ bis 2 Octaven eingepfercht, von fistulirenden hohen Stimmen bis zur Todesangst erschöpfend vorgetragen» würden, und beklagte sich über den unprofessionellen Umgang mit der Herausforderung der «engen Harmonie» sowie über «vervierstimmelt[e], d.h. verstümmelt[e]» Bearbeitungen.³² In solchen Auswüchsen erkannte Krüger schließlich die Gefahr einer «übertriebene[n] Liedertäfelei [sic]».³³

Als Otto Elben (1823-1899) und sein musikalischer Berater Hans Michael Schletterer (1824-1893) 1887 für die Zweitauflage der 1855 erstmals veröffentlichten Darstellung *Der volksthümliche deutsche Männergesang* aus Anlass des 25-jährigen Jubiläums des *Deutschen Sängerbundes (DSB)* den Versuch unternahmen, den «Männergesang als selbständige Kunstgattung» zu beschreiben, sahen sie sich genötigt, auch in einem Kapitel auf «Die Ueberfluthung des Männergesangs» einzugehen.³⁴ «Rettung» aus der «bodenlosen Ueberfluthung» schienen «wie früher» das Vaterlandslied und das Volkslied zu bieten.³⁵ Während «einerseits Unnatur, Geschraubtheit und Effekthascherei und andererseits die

32 Krüger, «Ueber Liedertafeln», 138–39, 142.

33 Ebd., 140. Aufschlussreich ist die Gegendarstellung von Gelbcke (1812-1892): Gelbcke, «Ueber Liedertafeln und Männergesang», 49–50, 53–54. Vgl. dazu ausführlich Synofzik, «Mendelssohn, Schumann und das Problem der Männergesangskomposition um 1840».

34 Elben, *Der volksthümliche deutsche Männergesang*, 390–468, hier 461–65.

35 Ebd., 465.

trostlose Verflachung und Liederlichkeit» «dem ernsteren Sinne jeden Kunstgenuß unmöglich» machten, klinge «da und dort und in immer reicherem Chore das Volkslied wieder an».³⁶ Ob es den Tonsetzern wieder gelingen werde, auch in ihren «volkstümlichen Liedern» den «Volkston» zu treffen, sei ungewiss, doch in einer Hinsicht waren sich Elben und Schletterer einig: «Das Volkslied muß das schlichte Kleid des Volkes tragen!»³⁷ Die Begründung für ihre Forderung lieferten sie im Kapitel «Das Volkslied. Friedrich Silcher», wo das Volkslied «gegenüber allen Ausschreitungen der Verzärtelung, der Künsteleien, der hohlen Deklamation» für den Männergesang als «eine unversieglige Quelle ewig frischen Lebens, natürlicher und gesunder Kraft» charakterisiert wird.³⁸ Auch manche Lieder volkstümlicher Dichter seien im Laufe der Zeit «wahre Volkslieder» geworden, so von Ludwig Uhland der «Gute Kamerad» («Ich hatt' einen Kameraden», 1809, Vertonung von Friedrich Silcher, 1825) oder seine Ballade «Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein» (1809), «diese mit der ganzen gesunden Naivetät [sic] der Volkspoesie übergossenen, in ihren einfachen, tief in die Seele greifenden Zügen so recht aus dem Volksleben und den Anschauungen des Volkes herausgegriffenen Lieder».³⁹ Es dürfte kaum ein Zufall sein, dass Wilhelm II. in seiner Rede 1903 neben Felix Mendelssohn Bartholdys populärer Eichendorff-Vertonung «Der Jäger Abschied» («Wer hat dich, du schöner Wald») aus dem Jahre 1841 ausgerechnet diese beiden Uhland-Lieder als Beispiele nannte.

Die «Idealisierung, ja Heroisierung des deutschen Volksliedes» war nach Rolf Wilhelm Brednich eine «typisch deutsche Erscheinung», für die es in den Nachbarländern nichts Vergleichbares gab.⁴⁰ Seit 1843 bis an den Anfang des 20. Jahrhunderts erschien in mehrfacher Auflage Gottfried August Finks (1783-1846) *Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Eine Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen mit Singweisen und Klavierbegleitung*, programmatisch eröffnet mit dem «Volkslied» «Freut

36 Ebd., 466.

37 Ebd., 467.

38 Ebd., 423.

39 Ebd., 423–24.

40 Brednich, «Versuch über Volksliedpflege», 79–80.; hierauf bezugnehmend und weiterführend Brusniak, «Keine Sammlung», 30.

euch des Lebens» von Hans Georg Nägeli.⁴¹ 1877 hatte Franz Magnus Böhme (1827-1898) bei Breitkopf & Härtel in Leipzig seine Sammlung *Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert* herausgegeben, und seit 1893/94 lag die dreibändige nationale Volkslieder-Standardausgabe *Deutscher Liederhort* von Ludwig Erk (1807-1883) und Böhme vor. 1895 war die zweite Auflage des 1863 erstmals erschienenen und für vergleichbare Ausgaben von Universitätschören Maßstäbe setzenden *Vivat Paulus! Liederbuch des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli* in Leipzig herausgekommen, von dessen 135 Sätzen 74, etwas mehr als die Hälfte, in das Volksliederbuch für Männerchor 1906 übernommen wurden.

Der «Liedertafelton» war im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr zu einem Reizthema geworden, mit dem sich Komponisten, Herausgeber von Liedersammlungen und Verleger teilweise äußerst kontrovers auseinandersetzten. Dabei ging es nicht nur um das Männergesangsrepertoire und das Gesangsvereinswesen, sondern auch um Literatur für gemischte Chöre. So sah sich der Komponist und Dirigent Kölner Männergesangsvereine sowie Redakteur der *Neuen Musikzeitung* im Tonger-Verlag August Reiser (1840-1904) noch in der zehnten Auflage seiner seit den 1870er-Jahren weit verbreiteten Sammlung *Troubadour. 166 ausgewählte Chöre und Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß* bemüht, in seiner Erläuterung der Repertoireauswahl in den beiden Abteilungen «Religiöse Gesänge» und «Gesänge vermischten Inhaltes» das bewusst breite Spektrum im zweiten Teil besonders zu begründen.⁴² Nach seinem Eindruck sollte diese Abteilung «eigentlich so recht für das heimische Bedürfnis des Sängers: für das Vereinsleben und den Konzertsaal», denn er habe geglaubt, «um dem Werke die grösstmögliche Verbreitung zu sichern, und um der Benennung Universalchor-

41 Fink, *Musikalischer Hausschatz der Deutschen*, Nr. 1, ursprünglich als Rundgesang mit Solo, zweistimmigem Chor und Klavierbegleitung, später in einem Satz von Hermann Langer (1819-1889), Leipziger Universitätsmusikdirektor und Chorleiter der *Leipziger Universitäts-Sängerschaft zu St. Pauli*. Spätere Auflagen informieren im Titel über die inzwischen erfolgte sukzessive Aufstockung des Repertoires. Vgl. die 12. Auflage von 1902: *Eine Sammlung von über 1100 Liedern und Gesängen mit Singstimmen und Klavierbegleitung*. Der *Musikalische Hausschatz* enthält von der ersten Auflage an zahlreiche Chorlieder in Originalsätzen und Bearbeitungen für unterschiedliche Besetzungen.

42 Reisers Sammlung *Troubadour* kam erst bei Tonger in Köln, danach in Carl Rühle's Musikverlag in Leipzig heraus (2. Auflage 1879, 10. Auflage ohne Erscheinungsjahr, mit Widmung an den Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preußen).

buch» gerecht zu werden, auch Chöre im sogenannten «Liedertafelton» (selbstverständlich in tadelloser Ausarbeitung) nicht ausschliessen zu dürfen», da «besonders Landvereine gerade diese Lieder mit Vorliebe» suchten, «solche nichtsdestoweniger aber auch von grössern Vereinen zur Abwechslung nicht ungern gesungen» würden.⁴³ Reisers Hinweis auf die allgemeine Beliebtheit von Chorliedern im «sogenannten «Liedertafelton»» und seine ausdrückliche Versicherung, bei der Auswahl «selbstverständlich» auf nicht zu beanstandende Ausführung in kompositionstechnischer Hinsicht geachtet zu haben, offenbart in aller Deutlichkeit, wie virulent das Thema inzwischen geworden war.

Angesichts der Tatsache, dass auch die *Volksliederbuch*-Projekte des Deutschen Kaisers nicht verhindern konnten, dass «Liedertafelei» im «Volksfestcharakter» mit «Essen, Trinken und Geselligkeit» die berechnete Frage aufwarf, ob die Gesangsvereine überhaupt noch «wirkliche Pflegestätten des deutschen Liedes» seien,⁴⁴ scheuten sich Protagonisten eines neuen, polyphonen Stils wie Erwin Lendvai (1882-1949) nicht vor polemischen Stellungnahmen.⁴⁵ Während Lendvai 1926 als «Studium für die typische Liedertafelweis [sic]» radikal «bis auf ganz geringe Ausnahmen» die gesamte A-cappella-Literatur von 1850 bis 1890 mit den Hauptvertretern Carl Loewe (1796-1869), Franz Abt (1819-1885) und Thomas Koschat empfahl,⁴⁶ setzte sich der Komponist von «Männerchor-Symphonien», Männerchordirigent und Silcher-Biograf Adolf Prümers (1877-1955) aus Herne in Westfalen im selben Jahr in der *Deutschen Sängerbundeszeitung* differenzierter mit dem «Liedertafelstil» auseinander. Seiner Auffassung nach liege in diesem Wort «eine zwiespältige Macht»: Der «moderne Sänger der Polyphonie» mache «drei Kreuze», der «dem Männerchorwesen fernstehende Vollmusiker und Aristokrat des Geistes» werde von «höllischem Grausen erfasst», der «liberal Gesinnte» gebe offen zu, dass er von Zeit zu Zeit «solch Liedchen» «gern» singe, und der «Sänger des verräucherten Bierlokales» trumpe auf: «Wir singen nur Liedertafelweisen, denn wir kennen unser Publikum!»⁴⁷ Nach Prümers liege die Wahrheit auch hier in der

43 Ebd., Vorrede, II.

44 Vgl. den Kommentar von Emil Gienke in der Niedersächsischen Sängszeitung vom 25. November 1926, zitiert bei Gatter, *Die Chorbewegung in Norddeutschland 1831 bis 2006*, 125.

45 Vgl. zum Folgenden ausführlich Brusniak, «Zwischen «Liedertafelei» und «Polyphonitis»».

46 Lendvai, «Die «Liedertafelweis»», 20.

47 Prümers, «Kostproben des Liedertafelstils», 709.

Mitte, denn es gebe «zwei Arten Liedertafelstil», den «guten» eines Kreutzer, Mendelssohn, Schumann, und den «schlechten» der «vielen Auchkomponisten und Akkordarbeiter».⁴⁸

Unter den «Kostproben des Liedertafelstils», die Adolf Prümers analysierte, findet sich auch ein Beispiel für den «Schusterfleck» aus Franz Abts Männerchorlied «Lieb' ist ein Blümelein» (Abb. 1) nach einem Text des Braunschweiger Lustspieldichters Wilhelm Floto (1812-1869), von dem Abt mehrere Lieder vertont hat:

Aus diesen Sphären reinsten Kunst soll uns eine Kostprobe (Abts „Lieb' ist ein Blümelein“) herabreißen in die sumpfige Niederung der Liedertafellei:



A-ber ein kal-ter Hauch läßt es ver-wel-ten auch

Hier haben wir Motiv und Sequenz (und das Gewinsel des Gefühls), aber diese Sequenz ist nicht tonale Sequenz, sondern eine harmonische Sequenz, weil der gesamte harmonische Apparat verschoben wird. Diese Glidarbeit trägt den Spottnamen „Schusterfleck“ oder auch mit Zungen von heute: „Pfui! Schiebung!“

Abbildung 1 Adolf Prümers, «Kostproben des Liedertafelstils», in *Deutsche Sängerbundzeitung* 18 (1926), 711.

Mit Blick auf die hohe Wertschätzung, die Franz Abt seit seiner Tätigkeit als Chordirektor am Stadttheater in Zürich, als Chormeister des Vereins *Harmonie Zürich* von 1844 bis 1852 und als Komponist des populären «Schwalben-Lieds» «Agathe» («Wenn die Schwalben heimwärts zieh'n») (1842) nach einem Text von Carl Herloßsohn (1804-1849) in der Schweiz genoss,⁴⁹ überrascht nicht, dass sich hier auch sein «Liedertafel»-Chorlied «Lieb' ist ein Blümelein» bis in das 20. Jahrhundert hinein besonderer Beliebtheit erfreute. Es findet sich in der im gesamten deutschsprachigen Raum verbreiteten *Sammlung von Volksgesängen für den Männerchor. Liederbuch für Schule, Haus und Verein* von

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Boestfleisch, *Franz Abt (1819-1885)*, 33–46; Biegel, ««Wenn die Schwalben heimwärts zieh'n»», 73.

Ignaz Heim (1818-1880), dem Nachfolger Abts als Dirigent der *Harmone Zürich*, noch in der 85. Stereotyp-Ausgabe von 1891⁵⁰ ebenso wie in der Liedersammlung *Das Rütli. Ein Liederbuch für Schweizer Sänger* des 1841 gegründeten traditionsreichen, ursprünglich katholisch-konservativen *Schweizerischen Studentenvereins* (Schw. StV) ab der zweiten Auflage 1867.⁵¹

Zwischen «Hegarstil» und «neuer Polyphonie»

Wie sehr die Rede von Wilhelm II. in Frankfurt am Main 1903 nicht allein die Sänger und Chordirigenten beschäftigte, die am «Kaiserpreissingen» teilgenommen hatten, sondern ebenso andere an der Chorkultur interessierte Kreise, zeigte sich schon in kürzester Zeit bei der Planung und Durchführung weiterer regionaler und lokaler Sängerveranstaltungen. Dies musste auch die *Würzburger Liedertafel* feststellen, die mit insgesamt 137 Sängern unter der Leitung von Max Meyer-Olbersleben (1850-1927) mit der technisch anspruchsvollen Chorkomposition «Volkers Schwanenlied» (op. 38 Nr. 3) ihres Dirigenten gegen den

50 Heim, *Sammlung von Volksgesängen für den Männerchor*, Band I, Nr. 125, 244–45. (mit dem Hinweis: «Mit Bewilligung der Verlagshandlung Conrad Glaser in Schleusingen»; Prümers' Notenbeispiel ebd., 244).

51 Schweizerischer Studentenverein, *Das Rütli*, Nr. 134, 379–81 (Prümers' Notenbeispiel ebd., 380); 36. vermehrte Auflage 1908, Nr. 143. – Die Erstausgabe von *Das Rütli* erschien 1852 in der Literarischen Anstalt St. Gallen. Eine umfassende systematische Untersuchung der verschiedenen Ausgaben könnte einen wichtigen Beitrag zum Musikkulturtransfer im süddeutschen Raum leisten, denn *Das Rütli* ist nach Urs Altermatt «als Produkt des schweizerischen Patriotismus in der Gründungszeit der modernen Schweiz von 1848 einzuordnen», wobei das Repertoire wohl eine «Entwicklung zur ›Germanisierung‹» widerspiegelt, da zahlreiche Schweizer bis zum Ersten Weltkrieg an deutschen Universitäten studierten. Freundlicher Hinweis von Herrn Prof. Dr. Urs Altermatt, Solothurn (E-Mail vom 05.11.2022). Vgl. zum Kontext Altermatt, «*Den Riesenkampf mit dieser Zeit zu wagen...*», 7–25 (Altermatt, «Historischer Aufriss 1841-1991: «Für Gott und Vaterland.»), 30 (Hanspeter Renggli, «Der Riesenkampf, das Bundeslied: vaterländisch und hymnisch», betr. P. Alberich (Alberik) Zwyssig OCist (1808-1854), Komponist des *Schweizerpsalms* «Trittst im Morgenrot daher», die heutige Schweizer Nationalhymne), zu *Das Rütli*, 24 passim, bes. 280–82, 298–99, Foto Titelblatt 242; Altermatt, «*Und keiner geh' aus unserm Bund verloren*», bes. 7–33 (Altermatt, «Von der christdemokratischen Kaderschmiede zum akademischen Gesprächsforum»), 149–63 (Samuel Niederberger, «Studentische Mobilität und grenzüberschreitende Kooperation»). Für freundliche Auskünfte zur Geschichte des Schweizerischen Studentenvereins danke ich den Herren Prof. Dr. Urs Altermatt, Fabian Henggeler, Zentralarchivar des Schweizerischen Studentenvereins und Archivar im Staatsarchiv des Kantons Zug, Dr. Hans Ruppenner, Vize-Zentralpräsident des Schw. StV und Heinz Germann, Zentralsekretär des Schw. StV.

späteren Sieger *Berliner Lehrergesangverein* angetreten war und sich nun auf das 10. *Fränkische Sängerbundesfest* in Würzburg am 23.–25. Juli 1904 vorbereitete, für das Prinz Rupprecht von Bayern (1869–1955) nach dem Vorbild des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen die Schirmherrschaft übernommen hatte. Zwar konnten für die Hauptaufführung in Würzburg keine großen Änderungen mehr vorgenommen werden, sodass auch hier Chorwerke von Friedrich Hegar («Die beiden Särge» op. 9) und Karl Joseph Brambach («Es muß doch Frühling werden») im Programm blieben, im Vordergrund standen aber bereits das Volkslied und das volkstümliche Lied.⁵² Bezeichnenderweise bemerkte ein Kritiker des Sängerbundesfestes später, dass sich offensichtlich für Massenaufführungen nur «einfacher gehaltene Werke» eigneten und «vollen Erfolg» erzielten, «während die kunstvolleren Gebilde eines Brambach, Hegar usw. doch besser für kleinere und darum beweglichere, wohlgeschulte Chöre vorbehalten» bleiben sollten.⁵³ Die schönsten Wirkungen seien mit «Das deutsche Volkslied» des Würzburger Domkapellmeisters Karl Friedrich Weinberger (1853–1908) erzielt worden.⁵⁴

Dass Friedrich Hegar dennoch in die beratende Kommission für das *Volksliederbuch für Männerchor* aufgenommen wurde, erscheint bei solchen Entwicklungen keineswegs selbstverständlich. Nachdem sich jedoch bereits 1899 kein Geringerer als der Direktor des *Königlichen Instituts für Kirchenmusik* in Berlin, Robert Radecke (1830–1911), der Komponist des populären volkstümlichen Friedrich-Rückert-Liedes «Aus der Jugendzeit» aus dem Jahre 1859,⁵⁵ in einem Empfehlungsschreiben persönlich für Hegar eingesetzt hatte, dürfte diese Protektion einer Berufung des Schweizer Komponisten förderlich gewesen sein. Der Text des aufschlussreichen Dokuments lautet:

Die Männerchöre Friedrich Hegar's zeichnen sich vor den meisten Compositionen dieser Gattung durch eine gewisse Vornehmheit aus; sie enthalten nie gewöhnliche landläufige Phrasen, mit denen sich so leicht die Gunst des großen Publikums erringen läßt, immer sind sie mit künstlerischem Ernst und Gewissenhaftigkeit geschrieben.

⁵² Brusniak, *Das große Buch*, 150.

⁵³ Ebd., 151.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Brusniak, «Keine Sammlung», 43–46.

Wenn man vielleicht auch gegen manche gewaltsame Modulation und Stimmführung Bedenken haben könnte, so müßten diese gegen die erwähnten Vorzüge durchaus zurücktreten.

Berlin den 21. December 1899.⁵⁶

Angesichts einer solchen Entwicklung diagnostizierte Hermann Hofmann (1894-1968), Kapellmeister am Stadttheater Zürich und angesehener Leiter verschiedener Männerchöre, darunter des *Männerchors Zürich* und des *Radiochors Zürich*, 1950 rückblickend für die Männerchorbewegung bereits in den 1860er-Jahren die «Gefahr der ›Versandung‹», «bevor Brahms mit dem ›Rinaldo‹, Bruch mit seinen Gesängen und Hegar mit der Chorballade kamen», sodass ein «substanzloser Anakreontismus» überhandnahm.⁵⁷ Eine ähnliche Situation habe sich dann nach dem Höhepunkt des Schaffens von Friedrich Hegar gezeigt:

Namentlich aus Deutschland kamen einesteils Erzeugnisse eines hohlen Hegar-Epigonentums, andererseits Lieder von einer tiefenden Sentimentalität. Das Bedauerliche war, daß ein großer Teil der Sänger Gefallen fand an dieser leichten Importware und sich nur schwer davon überzeugen ließ, was davon gut und was nicht gut war. Diese seichte Literatur ist mit Liedertafelei bezeichnet worden. Es ist gerade das Gegenteil von dem, was H. G. Nägeli das Organisch-Männliche und das Charakteristisch-Mannhafte nennt. Seit 1920 sind diese zweifelhaften Erzeugnisse nach und nach von den Sängerfest-Programmen in der Schweiz verschwunden, aber sozusagen an allen Festen mußten noch Einzelfälle dieser Art bis vor dem letzten Krieg in den Berichten gebrandmarkt werden.⁵⁸

56 Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Feuchtwangen, Bestand Autographensammlung Deutsches Sängermuseum, Sign. DSM 21097. – Möglicherweise spielte in diesem Zusammenhang die Tatsache eine Rolle, dass Radeckes Sohn Ernst Ludwig Sigismund Radecke (1866-1920) seit 1893 als Dirigent und Generalmusikdirektor in Winterthur wirkte.

57 Hofmann, «Der Männerchor», 326.

58 Ebd. – Hofmann bezieht sich hier auf Pfeiffer und Nägeli, *Gesangbildungslehre*, III.

Obwohl Hegar 44 Bearbeitungen für das *Volksliederbuch für Männerchor* geliefert hatte und immerhin noch 18 Arrangements unter seinem Namen im *Volksliederbuch für gemischten Chor* zu finden sind, kritisierte Hofmann den «guten Schweizer», der «kein Verhältnis zum Volkslied» gehabt habe.⁵⁹ Andererseits sieht er Friedrich Hegar bei der Suche nach neuen Wegen der Wortausdeutung in der Nachfolge von Peter Cornelius (1824-1874) und Franz Liszt (1811-1886) und hebt Hegars Vitalität und Fähigkeit hervor, «den Text, das Wort, so bildhaft, realistisch mit rein vokalen Mitteln, den ureigensten Mitteln des Männerchores, darzustellen und auszudeuten».⁶⁰ In diesem Urteil stimmt Hermann Hofmann mit dem renommierten Berliner Chorleiter Max Wiedemann (1875-1932) überein, dessen Chorwerke unter anderem auch im Musikverlag Gebrüder Hug in Zürich und Leipzig erschienen und der bereits zwei Monate nach dem Tode Friedrich Hegars am 2. Juni 1927 mit einer Gedächtnisschrift für Aufsehen sorgte.⁶¹ Auch Wiedemann nahm den Schweizer in Schutz gegenüber den «übelsten Philister[n]», die «schließlich doch von der Kraft der musikalischen Gedanken, der romantisch-balladesken Kompositionsweise, den außerordentlich wirksamen Bildern und Schilderungen der Hegarschen Gesänge mit fortgerissen» wurden.⁶² Vor Hegar habe «wohl kein Meister des Männerchorliedes den Stimmen derartig markante Aufgaben gestellt, die Tenöre in die Tiefe, die Bässe in die Höhe geführt, keiner den Klagecharakter der Stimmen so zur Geltung gebracht, wie er».⁶³ So seien «die erregenden Wirkungen auf Hörer und Sänger zu erklären, die Hegars Werke damals – und heute [1927] noch – auslösten».⁶⁴ Als Beispiel verweist Wiedemann auf die Ballade «Todtenvolk» op. 17 nach einem Text des Berner Literaturkritikers und Brahms-Freundes Joseph Victor Widmann (1842-1911), ein Werk, das «unerreicht» dastehe, wenn man «an die Steigerung und Rhythmik der Stelle: ‹und wandelte Blut in Eis›, oder ‹tappt eine Riesenfaust›, an die grausige Schilderung der allmählich erstarrenden Truppe, die atembeklemmende Wirkung der

59 Ebd. Unter den möglicherweise zu kritisierenden Bearbeitungen befindet sich auch Hegars Fassung von Johannes Brahms' «In stiller Nacht» (*Volksliederbuch für Männerchor*, Nr. 53).

60 Hofmann, «Der Männerchor», 331.

61 Wiedemann, *Friedrich Hegar*, Vorwort datiert: «Berlin 1927».

62 Ebd., 1.

63 Ebd., 1–2.

64 Ebd., 2.

verminderten Quinte, den schmerzlich quellenden Aufschrei: «O Himmel der Heimat, wie hart bist du!» denke: «Und dann der weit gespannte C-Dur-Akkord am Schlusse: «schenk' ihnen zu der ew'gen Ruh' ein sanftes Leichentuch»». (Abb. 2)⁶⁵

Ein «Heer von Komponisten» habe den «Hegarstil» vergeblich «nachzumachen versucht».⁶⁶ Kritiker, die der Meinung seien, Hegar sei ein «überwundener Standpunkt», hätten vergessen, dass er «reformatorisch wirkte, er neue, kühne Ausdrucksmöglichkeiten schuf, er den starken Auftrieb der gesanglichen und geistigen Leistungen auch unserer bescheideneren Vereine verursachte».⁶⁷ Wiedemann erinnerte in diesem Zusammenhang ausdrücklich an das letzte «Kaiserpreissingen» in Frankfurt am Main 1913, als Friedrich Hegar unter den zahlreichen unter Kennwort eingesandten Chorwerken als Preisträger hervorging und sein «Achtwochenchor» 1813 op. 41 von 42 Vereinen vorgetragen werden musste.⁶⁸

1926, ein Jahr vor der Veröffentlichung von Wiedemanns Schrift, war das erste *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes* erschienen, in dem der Männerchorkomponist und Mitglied des Musikausschusses des *Deutschen Sängerbundes* Rudolf Buck (1866-1952) in einem bemerkenswert kritischen Artikel «Über das Wesen des Männerchors» eine «Talmikunst» beschrieb, mit der der Männerchor «sowohl die musikverständigen Elemente aus seinen Kreisen verscheuchte als sich [auch] die Gunst des gebildeten Publikums verscherzte».⁶⁹ Nach dem Motto «Singst du meine Lieder, sing' ich deine Lieder, / Und so halten wir der andern Lieder nieder!» wasche eine Hand der «Musik-Industrieritter» die andere; es fehle an klaren Qualitätskriterien für «gut» und «schlecht» bei «ganz unproblematischen, an- und nachempfundenen Produkten, deren Minderwertigkeit nicht zu erkennen einzig den Männerchorkreisen vorbehalten» scheine.⁷⁰ Ebenfalls 1926 kam Bucks *Wegweiser durch die Männerchorliteratur* heraus, in dem er wie Wiedemann Friedrich Hegars historische Bedeutung als Reformator des Männerchors würdigte:

65 Ebd. Vgl. hierzu auch Klenke, *Der singende «deutsche Mann»*, 168.

66 Wiedemann, *Friedrich Hegar*, 2.

67 Ebd., 3 (Sperrungen original).

68 Ebd., 5, 12 («Sechswochen-Preischor»).

69 Buck, «Über das Wesen des Männerchors», 159.

70 Ebd., 160.

11

(♩ = 69)

schau - te die blas - se Schaar. O ! Him - mel der Hei - mat, wie hart bist
 cou - rent à la cu - rée. O ciel bo - ré - al es - tu donc le

du ! Hast dei - nen Söh - nen nur Fluch, nur
 seul Dont les en - fants soient mau - dits, mau -

Fluch ? Schenk ih - nen, schenk ih - nen zu der ew' - gen Ruh
 dits ? Ac - cor - de, ac - cor - de donc à tous des fils
 Fluch ? dits ? Ruh, der ew' - gen
 fils
 Ruh, der ew' - gen
 fils, à tous des

ein wei - ches Lei - chen - tuch, ein wei - ches Lei - chen - tuch.
 Au moins un doux lin - ceul, au moins un doux lin - ceul.

Lei - chen - tuch.
 doux lin - ceul.

G. H. 463

Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

Abbildung 2 Friedrich Hegar, Tottenvolk / Les revenants de Tydal. Ballade von Joseph Victor Widmann (Paroles françaises par Henri Warnéry) für Männerchor op. 17. Leipzig und Zürich: Gebrüder Hug, [1888], Partitur S. 11 (Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Feuchtwangen, Bestand Liederkrantz Hof B 116 – 801). Mit freundlicher Erlaubnis.

Man muß sich die Zeit vergegenwärtigen, in der Hegar die Arena betrat. Es mag Ende der 60er Jahre gewesen sein; der Abtkultus stand in üppigster Blüte; man hatte zwar Schubert, Schumann, Weber, Mendelssohn, Silcher, aber die Abt, Becker, Liebe, Mangold, Isenmann, Dregert standen in vorderster Reihe. Nach ihrer Pfeife wurde getanzt; sie konnten mit Recht von sich sagen: Der Männerchor, das sind wir!

Da kam nun ein Mann des Wegs daher, der, mit künstlerischem Ernst beschwert, Männerchöre komponierte, die gänzlich ungewohnte Anforderungen stellten. «Töricht, traun, dünkt mich dein Tun», mag er oft aus führendem Munde vernommen haben, und es mag nicht leicht für Hegar gewesen sein, in all dem Gesinge seine Stimme zur Geltung zu bringen. Haben wir Älteren es noch erlebt, daß beispielsweise das «To[d]tenvolk» für unausführbar erklärt wurde. Nur wenige Jahrzehnte sind seitdem vergangen. Heute aber erklingt, leider oft auch mit unzulänglichen Kräften, sein Ruhm allerorten.

Es ist das bleibende Verdienst unseres allverehrten Meisters, daß er die ganze Männerchorbewegung aus dem Liedertafelsumpf hochgerissen und der Welt die Ohren geöffnet hat für den eigenartigen Klang des Männergesanges, der, künstlerischen Zwecken dienstbar gemacht, innerhalb der ihm gesteckten Grenzen, als Musikinstrument, als Ausdruckskörper vollen Anspruch auf Beachtung verdient.⁷¹

Unter den insgesamt 30 Chorwerken Hegars, die Rudolf Buck auswählte, befinden sich neben den Balladen «Morgen im Walde», «Die beiden Särge», «Waldlied», «Rudolf von Werdenberg» und «To[d]tenvolk» auch zwei Bearbeitungen aus dem *Volksliederbuch für Männerchor*, zu denen Buck kleine Kommentare lieferte: «Der Umtrunk» («Frisch auf, gut Gsell, lass rummer gahn», Nr. 325) mit der Bemerkung «Dankbar, witzig» und «Liebeswerbung» («Mit Liebe bin ich umfängen», Nr. 407) mit der Charakterisierung «Fein empfunden und guter Satz».⁷²

71 Buck, *Wegweiser*, 36. – Eine biografische Skizze von Rudolf Buck mit ausdrücklichem Hinweis auf dessen *Wegweiser* bietet Ewens, *Das deutsche Sängerbuch*, 209.

72 Buck, *Wegweiser*, 36–38, hier 38. Von Ignaz Heim berücksichtigte Buck lediglich sechs Sätze. Ebd., 3–39.

Als der eigentliche «kühne Neuerer des Männerchors» wurde in den 1920er-Jahren jedoch Erwin Lendvai gefeiert, der nach Franz Joseph Ewens ungeachtet «viele[r] Widersacher», die «teils seine «Richtung», teils seine Kompositionen» ablehnten, «die Männerchorentwicklung entscheidend beeinflusst» habe.⁷³ Wie Béla Bartók, Ernő (von) Dohnányi, Emmerich Kálmán und Zoltán Kodály hatte auch Lendvai in seiner Heimatstadt Budapest bei dem Brahms-Schüler Hans (von) Koessler (1853-1926) studiert, bevor er nach dem Ende des Ersten Weltkrieges einer der führenden Chorkomponisten und -dirigenten in Deutschland sowie nach Verfolgung und Emigration von 1935 bis 1938 in der Schweiz wurde, dann aber nach seiner Flucht nach London in Vergessenheit geriet. Tatsächlich hatte sich Lendvai auch als Chorpädagoge einen Namen gemacht und 1928 bei Simrock in Berlin sechs Hefte *Der polyphone Männerchor* herausgegeben.⁷⁴ Rudolf Buck urteilte 1926 in seinem *Wegweiser* über Erwin Lendvai kenntnisreich und treffend:

Einer, der im Vordergrund des Interesses steht, überall, wo man nach Höherem strebt. Alte Madrigalkunst lebt wieder auf in seinen Chören: jede Stimme marschiert für sich allein, melodisierend ihres Weges ziehend. Das wirkt zunächst befremdend auf unsere, an derartige Ungebundenheit nicht gewöhnten Vertreter der Unterstimmen, und die Chormeister mögen bei den Sängern oft schweren Stand haben, wenn Lendvai geübt wird. Aber welch hoher erzieherischer Wert steckt in einer solchen choristischen Feinarbeit! Doch nicht alle Werke Lendvais haben ein solches Gesicht; er hat auch Chöre geschrieben, die sich mehr auf eingefahrenen Gleisen bewegen. Ein anderer wieder in leise expressionistisch getönten Chören, ist Lendvai immer interessant, oft bedeutend, und immer etwas Besonderes sagend, eigene Wege wandelnd.⁷⁵

⁷³ Ewens, *Das deutsche Sängerbuch*, 225 (Sperrungen original); Brusniak, «Erwin Lendvai», 197–206. Vgl. dazu Schröder, «Vom Niedergang des Männerchors»; Lenhof, *Erwin Lendvai*; Brusniak, «Zwischen «Liedertafel» und «Polyphonie»», mit weiterführenden Hinweisen.

⁷⁴ Lenhof, *Erwin Lendvai*, 174–84. – Auch Paul Hindemith plädierte in einem Vortrag anlässlich einer Chorleistertagung in der Berliner Musikhochschule am 18. Oktober 1927 für eine neue Auseinandersetzung mit dem polyphonen Stil. Hindemith, «Wie soll der ideale Chorsatz der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft beschaffen sein?».

⁷⁵ Buck, *Wegweiser*, 66.

Holephann

Artur von Wallpach

Das Schratlein hockt am Weidenstrauch,
und schneidet Maienpfeifen,
am Krokusfeld, am Veigelhauch,
die Flügelbübchen schweifen.

Du Amsel, Frühlingsruferin,
verkünde Schatz und Schätzchen:
schon blühn am Quellbaduher hin
Ostaras Weidenkätzchen.

Zart
molto p

TENOR I
TENOR II
BASS I
BASS II

SOLI

Das Schrat - lein hockt am Wei - den - strauch und schnei -

Zart
pp

TENOR I
TENOR II
BASS I
BASS II

CHOR

Das Schrat - lein hockt am Wei - den -
Das Schrat - lein hockt am

det Mai - en pfei - fen, lu lu lu lu
det Mai - en pfei - fen, lu lu lu lu
schnei - det Mai - en pfei - fen, lu lu lu lu
schnei - det Mai - en pfei - fen, lu lu lu lu

p

strauch, und schnei - det Mai - en pfei - fen,
hockt am Wei - den - strauch, und schnei - det Mai - en pfei - fen,
Wei - den - strauch, und schnei - det Mai - en pfei - fen,
lein hockt am Wei - den - strauch und schnei - det Mai - en pfei - fen,

30746 S

Abbildung 3 Erwin Lendvai, Neue Dichtung für Männerchor a cappella op. 19, Heft I, Nr. 3. Holephann (Artur von Wallpach). Partitur. Mainz: B. Schott's Söhne, [1921], Seite 8 (Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater, München, Sign. N1/B 111). Mit freundlicher Erlaubnis von B. Schott's Söhne und der Bibliothek der Musikhochschule München.

Von den insgesamt 25 bei Buck gelisteten und empfohlenen Werken Lendvais waren fünf bei Hug verlegt: «Säerspruch», «Erntelied», «Friedlicher Abend», «Vom Menschen» und «Deutscher Arbeiter-sang».⁷⁶ Besonders hervorgehoben sind «Glockenlied» (nach einem Text des Schweizer Literaturnobelpreisträgers Carl Spitteler, 1845-1924) wegen «rhythmische[r] Besonderheiten», «Holephan» («ver-zwick, eigenartig») (Abb. 3), «Brügge» («merkwürdig, gruselig»), «Am Ziel» («expressionistisch, experimentiert»), «Der Tod» («ernst, groß, «expressionistisch»»), «Salome» («bedeutend, «expressionistisch»») und «Sinkende Nacht» (««expressionistisch»»)).⁷⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg fand Hermann Hofmann auch kritische Worte zu Lendvais «neuer Polyphonie»:

Mit *E. Lendvai* schien nach dem ersten Weltkrieg eine neue, frische Strömung in das Männerchorwesen zu kommen. Neben guten Stücken, wie «Gethsemane» und «Jubelsang», kamen aber bei der Vielproduktion auch weniger gute Chöre heraus. Es zeigte sich namentlich in den Bearbeitungen alter Volksweisen ein Schematismus, der in der Regel in einen Leerlauf münden muß: Alles mußte polyphon oder in Variationenform gebracht werden, auch wenn die Themen sich nicht dazu eigneten, wenn sie nicht aus einer «kontrapunktischen» Epoche her stammten [sic]. Es ist daher um diesen Namen wieder sehr ruhig geworden.⁷⁸

Die Chorverbände in den 1920er-Jahren und die «Kaiserliederbücher»

Schon gegen Ende des Ersten Weltkrieges mussten die Vertreter des *Deutschen Sängerbundes* und des *Deutschen Arbeiter-Sängerbundes* zur Kenntnis nehmen, dass für die Soldaten im Felde weder das seit 1865 nach dem Vorbild der *Allgemeine[n] Liedersammlung des eidgenössischen Sängervereins* gestaltete⁷⁹ und heftweise erscheinende *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes* noch die Sammlung der 1892

⁷⁶ Ebd., 66–68.

⁷⁷ Ebd., 66–67.

⁷⁸ Hofmann, «Der Männerchor», 331 (Kursivierung original).

⁷⁹ Brusniak, ««Es lebe die freie Schweiz»», 184.

gebildeten *Liedergemeinschaft der deutschen Arbeitergesangsvereine*, aus der 1908 die Gründung des D.A.S. erfolgte, als Grundlage dienten, sondern das *Volksliederbuch für Männerchor* von 1906. 1918 kam bei C. F. Peters in Leipzig eine 91 Nummern umfassende *Feldausgabe* des «Kaiserliederbuchs» heraus, die dann noch 1940 als Vorbild für ein entsprechendes Editionsprojekt mit 142 Nummern im Zweiten Weltkrieg dienen sollte.⁸⁰ Das *Erste Deutsche Arbeiter-Sängerbundesfest* in Hannover vom 16. bis 18. Juni 1928 gab mit seiner «wohlbedachten Mischung von großen Chorwerken, Kampfliedern, Volksliedern und Kunstliedern», darunter auch Werke von Erwin Lendvai, nach eigener Auffassung «das beste Beispiel, wie eine proletarische Musikpflege beschaffen» sein sollte (Ernst Zander)⁸¹ und hinterließ einen ebenso nachhaltigen Eindruck wie der *Deutsche Sängerbund* mit dem von 200'000 Teilnehmern besuchten *10. Deutsche Sängerbundesfest* vom 19. bis 22. Juli 1928 in Wien, das im Zeichen der Franz-Schubert-Zentenarfeier und der Uraufführung von Richard Strauss' Chorwerk «Die Tageszeiten» op. 76 stand.⁸²

Mit den drei ersten *Nürnberger Sängerkirchen* 1927, 1929 und 1931 in der Weimarer Republik suchte der *Deutsche Sängerbund* zeitgenössische Komponisten für eine Erneuerung der Chorkultur zu gewinnen und gab noch 1934, in dem die «Erste Nürnberger Sängerkirche im «Dritten Reich»» stattfand, einen *Auswahlband für Männerchor* seines *Liederbuchs* heraus, dessen Repertoirezusammenstellung deutlich erkennen lässt, in welchem Dilemma der DSB steckte.⁸³ Mit diesem *Auswahlband* aus den bis 1926 erschienenen vier Einzelbänden wurde zwar eine kritische Sichtung des Repertoires mit qualitätvollen Volksliedsätzen und Chorliedern präsentiert, doch den Anschluss an die Avantgarde, etwa

80 Vgl. Kommission für das Kaiserliche Volksliederbuch, *Volksliederbuch für Männerchor*; Stein, *Chorliederbuch für die Wehrmacht*. Vgl. dazu Brusniak, ««All mein Gedanken, die ich hab'»; ders., «Das «Chorliederbuch für die Wehrmacht»».

81 Zander, «Die Bedeutung und Entwicklung unserer Volkschöre», 63.

82 Ewens, *Das deutsche Sängerbuch*, 239. Vgl. zum Kontext Eder, *Wiener Musikfeste*, 155–201.

83 Vgl. die weiterführenden Hinweise zu späteren «Sängerkirchen» des DSB und des *Deutschen Allgemeinen Sängerbundes (DAS)* bei Ewens, *Lexikon des Chores*, 240; Brusniak, *Das große Buch*, 180–92; zur vierten Nürnberger Sängerkirche 1934 vgl. ausführlich Keden, *Zwischen «Singer Mannschaft»*, 231–39.

an Erwin Lendvai, den gefeierten Komponisten beim 11. *Deutschen Sängerbundesfest* in Frankfurt am Main 1932, hatte man verpasst.⁸⁴ Auch der *Deutsche Arbeiter-Sängerbund* hatte erkannt, dass die Zeit der «Tendenzchöre» eines Gustav Adolf Uthmann (1867-1920) vorbei war.⁸⁵ Schon 1920 wurde in Kassel der Plan einer eigenen *D.-A.-S.-Lieder-sammlung* für gemischte Chöre diskutiert, 1923 dann die Einrichtung eines Künstlerischen Beirates beschlossen und nach der Inflationskrisse 1924 am 7. Januar 1925 der Beschluss gefasst, das Editionsprojekt in die Hände von Alfred Guttman (1873-1951), einem Schüler Max Friedlaenders, zu legen,⁸⁶ der bereits im folgenden Jahr eine 305 Nummern umfassende Ausgabe *Gemischte Chöre ohne Begleitung* herausbrachte, die in ihrem Anspruch an wissenschaftliche Seriosität in der Editions-technik und an Fürsorge für Praxistauglichkeit dem «Kaiserliederbuch»-Projekt *Volksliederbuch für gemischten Chor* von 1915 in nichts nachstand.⁸⁷ Im Gegenteil: In bemerkenswerter Offenheit und Ausführlichkeit berichtet Guttman über Motive, Zielsetzungen und Quellen seiner Anthologie. So habe zwar die *Liedergemeinschaft* das Fundament für die neue *D.-A.-S.-Sammlung* gelegt, doch die «Tendenzlieder» eines Uthmann seien «im Leben der Arbeiterschaft in erster Linie bei parteipolitischen und weltanschaulichen Massendemonstrationen am

84 Deutscher Sängerbund, *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes. Auswahlband*; dazu Keden, *Zwischen «Singender Mannschaft»*, 244–48. Vgl. hierzu auch die Ausgabe: Deutscher Sängerbund, *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes. Auswahlband für Männerchor*, wo wie 1934 neben Friedrich Silcher und Robert Schumann auch Felix Mendelssohn Bartholdy berücksichtigt wird und sich drei Volksliedbearbeitungen von Friedrich Hegar (ebd., 66, 115, 188) finden, die bereits in das *Volksliederbuch für Männerchor* aufgenommen worden waren. Hegar wird zudem «mit Recht als bedeutende Erscheinung des Männerchors» bezeichnet, der «außer seinen berühmt gewordenen Balladen» «eine Reihe weiterer ausgezeichnete mehr lyrischer Kompositionen» geschrieben habe (ebd., 279). – Zu den Lendvai-Aufführungen beim 11. *Sängerbundesfest* vgl. Brusniak, «Erwin Lendvai».

85 Zur Biografie Gustav Adolf Uthmanns vgl. den Nachruf von K[irch], «G. Adolf Uthmann», Porträt auf Tafel nach 16; Hellkuhl, *Empor zum Licht*, 84–88.

86 Zur Biografie Alfred Guttmanns vgl. Röhn, *Jüdische Schicksale*, 54–59. Bei Stengel und Gerigk, *Lexikon der Juden in der Musik*, 97 findet sich folgender Eintrag: «Guttman, Dr. med. Alfred, * Posen 30.7.1873, Sgr, Dgt, Komp, MSchr, künstlerischer Beirat des Deutschen Arbeitersängerbundes, in dessen Liederbücher er viele jüdische Kompositionen und Bearbeitungen einschmuggelte. – Werder (Havel).»

87 Guttman, *Gemischte Chöre*. Bemerkenswert ist gegenüber den «Kaiserliederbüchern» auch der Bilderschmuck mit zehn Kunstblättern, beginnend mit Käthe Kollwitz: «Revolutionsgesang», Lithografie, 1925 (vor 1) und endend mit Max Liebermann: «Der Gott und die Bajadere», Kreidelithographie, 1924 (vor 795).

Platze».⁸⁸ Man habe zwar eingesehen, dass Uthmann «sehr eng mit der Seele des Arbeiters verbunden» sei, andererseits wüssten auch seine «wärmsten Anhänger», dass man Uthmann «keinen Dienst» erweisen würde, «wenn man seine Chöre neben die eines Schubert, eines Hegar, eines Othegraven, eines Lendvai auf das Podium stellte».⁸⁹ Vor allem die gemischten Chöre des *Arbeiter-Sängerbundes* hätten neues Leben in eine Bewegung gebracht, «die in allzu ausschließlicher Pflege des politischen Kampfliedes und des einfachen Volksliedes zu erstarren drohte».⁹⁰ Geeignete Literatur für die Volkschöre habe man neben Ankäufen aus dem eigenen D.-A.-S.-Verlag durch den Erwerb von Einzelchören oder Beschaffung von Sammlungen erhalten, an erster Stelle die als «Kaiserliederbuch», nun als *Volksliederbuch* bezeichnete Anthologie, an der «die ersten künstlerischen und wissenschaftlichen Kräfte auf dem Gebiete der Volksliedforschung mitgearbeitet» hätten. In achtjähriger Zusammenarbeit hätten alle Instanzen, das Kulturministerium sowie alle Behörden, Sammler und Verleger mitgewirkt. Unter Leitung von Max Friedlaender sei ein «unerreichtes Meisterwerk einer Volksliedersammlung» geschaffen worden, das – wie bereits beim Vorgänger-«Kaiserliederbuch» *Volksliederbuch für Männergesang* von 1906 für die Männerchöre – über Jahrzehnte hinaus den Volkschören «Material für Chorgesang» bot.⁹¹ Allerdings habe in den «Kaiserliederbüchern» alles gefehlt, «was zur Weltanschauung des Arbeiters in Beziehung stand», zudem sei der Begriff «Volkslied» hier «sehr weit gefaßt» worden, indem auch «volkstümliche Kompositionen» und eine außerordentlich große Zahl von «patriotischen» Chören aufgenommen wurden. Im Gegensatz zum Konzept der «Kaiserliederbücher» wurden die ausgewählten Chorlieder nun nicht nach Kapiteln verschiedener Gesichtspunkte wie «Wandern und Abschied» oder «Natur» angeordnet, sondern mit Blick auf die musikgeschichtlich nicht so erfahrenen Chorleiter wurden nun die «zeitlich-zusammengehörenden Musikwerke räumlich-übersichtlich» zusammengestellt, «die aus einer einheitlichen Kunstauffassung erwachsen» seien, «insofern sich diese auf eine weltanschauliche Zusammengehörigkeit» gründeten.⁹² Das Hauptar-

88 Guttman, «Vorwort» [datiert: «Im Mai 1926»], XII.

89 Ebd. (Sperrungen original).

90 Ebd.

91 Ebd., XIII.

92 Ebd.

gument für diese Entscheidung sei die Programmgestaltung, für die «diese geschichtliche Anordnung des Stoffes viele Ausnutzungsmöglichkeiten» biete.⁹³ Nun könnten die gemischten D.-A.-S.-Chöre Konzerte geben, die einer bestimmten Kulturepoche gewidmet seien, einmal jene Welt zeigen, in der man polyphon musizierte, ein anderes Mal eine spätere Zeit wie die Romantik, «in der man auf die Melodie einen (vielleicht allzu) großen Wert legte und die anderen Stimmen zu einer Art Begleitung gestaltete, sie aber nicht im einzelnen [sic] melodisch führte».⁹⁴ Ebenso sei es nun möglich, «Stücke von seelischer Aehnlichkeit», also etwa «Liebeslust und Abschied» zusammenzustellen und über verschiedene Kulturperioden hinweg Vergleiche für das «gleiche Gefühl» mit «verschiedenen Ausdrucksformen» anzustellen.⁹⁵ Eine dritte Möglichkeit biete die Anordnung, wenn man den Wandel einer Form wie zum Beispiel der Chorballade im Laufe der Jahrhunderte zeigen wolle. Wer dann «viel alte Madrigale, die den Höhepunkt des a-cappella-Stils» darstellten, singe, werde «der mageren Musik der Liedertafel für immer entfremdet».⁹⁶

Der Künstlerische Beirat, der aus den Fachleuten Siegfried Ochs (1858-1929), Carl Thiel (1862-1939) und Alfred Guttman selbst bestand, hatte unter 1000 Titeln auszuwählen, bis eine Gesamtzahl von 305 Nummern und – mit Alternativbearbeitungen – 318 Sätzen feststand, die – eine wesentliche Neuerung gegenüber den «Kaiserliederbüchern» – den Blick auf andere europäische Länder und auf Amerika lenkte sowie eine Auswahl von «Musik unserer Zeit» (Teil VI) bot. Wie sehr sich die Perspektive vom nationalen Editionsprojekt des Deutschen Kaisers zur internationalen Musikkultur geöffnet hatte, zeigt die Tatsache, dass Alfred Guttman auch zwei Spirituals – «Somebody's knockin' at your Door» und «Deep River» – als Beispiele für «geistliche Negerlieder aus der Zeit der Sklaverei» in der Fassung des «berühmten Negerntenor[s]», des US-amerikanischen Opernsängers Roland Hayes (1887-1977), in der Bearbeitung von Leo Rosenek (1886-nach 1941) veröffentlichte.⁹⁷ Guttman hatte Hayes, der sich 1924 im Rahmen einer Konzerttournee in Berlin aufhielt, persönlich aufgesucht und sich von ihm über die

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Ebd.

96 Ebd.

97 Ebd., XXVII, zu Guttman, *Gemischte Chöre*, Nrn. 203 und 204.

Unterschiede zwischen einer missverstandenen «Negermusik» und der Musik der Sklaven aufklären lassen. Nach diesem Treffen stellte Guttman voller Begeisterung fest:

Von Hayes[...] haben wir also endlich die ersten authentischen Negerlieder bekommen, die je als Chorsatz gedruckt worden sind. [...] Vergleicht man die hier erstmalig dargebotenen Sätze mit dem, was sonst unter dem Titel Negermusik in Liedersammlungen steht, so wird man sehen, welch andere Welt sich hier auftut.⁹⁸

Nachdem Friedlaender den Kontakt zum Verlag Peters in Leipzig und der Kommission für das *Volksliederbuch für gemischten Chor* hergestellt hatte, bekam Guttman die Erlaubnis, zehn Chorsätze für seine Sammlung zu übernehmen.⁹⁹ Neben August von Othegraven (1864-1946) arbeiteten auch andere prominente Chorkomponisten der «Kaiserliederbücher» an der D.-A.-S.-Edition mit, darunter der Berliner Kirchenmusiker Karl Lütge (1875-1967), Guttmanns «alter Studienfreund».¹⁰⁰ Lütge übernahm nicht nur die Redaktionsarbeit, sondern erstellte auch das Register und erarbeitete einen umfangreichen Anmerkungsapparat, der sich von den historischen Informationen in den «Kaiserliederbüchern» dahingehend unterschied, dass «den Dirigenten, Sängern und Hörern Wege durch die äußere Erscheinung der Werke und ihre Zeitgebundenheit hindurch zum Wesen und Genuß des Kunstwerks» öffnete, «ohne jedoch beim Leser Fachkenntnisse vorauszusetzen».¹⁰¹ «Schon das Vorhandensein» des *Volksliederbuchs* bedeutete für Guttman und seine Mitarbeiter «einen unschätzbaren Vorteil», wobei vor allem als «Maßstab und Methode vorbildlich» galt: «nur das Wertvolls-

98 Ebd., XXVII (Sperrung original).

99 Ebd., XVI.

100 Ebd. – Zur Biografie Karl Lütges vgl. Kornemann, «Lütge, Karl». Kornemanns Bemerkung, «viele Spuren» habe Lütge «nicht hinterlassen» (ebd., 204), bezieht sich ausschließlich auf dessen Wirken als Kirchenmusiker (Organist und Chorleiter) an der Zwölf-Apostel-Kirche in Berlin-Schöneberg (1902-1945), wo von 1922 bis 1948 Adolf Kurtz (1891-1975), Mitglied der Bekennenden Kirche, als Pfarrer amtierte, und auf die Tatsache, dass Lütge lediglich mit einer eigenen Melodie nach älteren Vorlagen zu «Die beste Zeit im Jahr ist mein» (1917) (EG 319) hervorgetreten sei. Doch diese Würdigung wird der Bedeutung Lütges als Mitarbeiter an den «Kaiserliederbüchern», den D.A.S.-Sammlungen von 1926 und 1929 sowie dem *Volksliederbuch für die Jugend* in keiner Weise gerecht.

101 Guttman, «Vorwort», XVIII.

te in möglichst vollkommener Form!»¹⁰² Tatsächlich ging es bei der künftigen Entwicklung der Chorkultur – wie auch Hans Joachim Moser 1927 mit Blick auf das 10. *Deutsche Sängerbundesfest* in Wien im folgenden Jahr aus Sicht des *Deutschen Sängerbundes* formulierte – nicht mehr um den «ehemaligen Kampfruf ‹Silcher oder Hegar›», sondern um «Qualität oder Nichtqualität».¹⁰³

In zunehmendem Maße interessierten und engagierten sich Vertreter der musikalischen Jugendbewegung, darunter vor allem Anhänger von Fritz Jöde und Mitglieder des *Deutschen Arbeiter-Sängerbundes*, nicht nur für die Wiederentdeckung «alter Musik», sondern auch für die Stilrichtung einer «neuen Polyphonie». Dabei schenkte der D.A.S. der Kinderchorarbeit besondere Aufmerksamkeit. Walter Hänel, Initiator der «Volkschorbewegung» im Gau Chemnitz und später für die gesamte Arbeitersängerbewegung, galt als ein so begeisternder und künstlerisch verantwortungsbewusster Kinderchorleiter, dass sein Chor Ostern 1925 304 Mitglieder zählte.¹⁰⁴ Am 15. Februar 1925 sang der Chemnitzer Kinderchor Walter Reins «Maienfahrt» und Neidharts «Reigenlied» in zweistimmig polyphonen Sätzen. Werner Kaden hebt bei seinem Rückblick auf die weitere Entwicklung hervor, dass schon bald die homophonen Sätze volkstümlicher Lieder aus dem Chemnitzer Schulliederbuch zurücktraten, nachdem der Kinderchor Jödes Sammlung *Der Musikant* verbindlich eingeführt hatte. Unmissverständlich erklärte Hänel:

Hier versuchen wir für kommende bessere Zeiten vorzuarbeiten. Wir haben alte Lieder des 13., 15. und 17. Jahrhunderts ausgegraben, die zu meiner Freude unseren Kindern viel Vergnügen bereiten. [...] Wir werden über kurz oder lang von dem greulichen Liederbandstil in Deutschland abkommen. Nicht früh genug kann

102 Ebd., XVII.

103 Moser, «Zukunftsaufgaben des deutschen Männergesangwesens».

104 Kaden, «Aus der Geschichte», 282 (unter Bezug auf Walter Hänels Einleitung zum Programm «Volkstümliches A-cappella-Konzert» des Chemnitzer Volkschors am 27. März 1925). Der Artikel fußt auf der Dissertation Kadens, *Die Entwicklung der Arbeitersängerbewegung*, 202–12 (Kap. 7.2.3. Kinderchöre). Herrn Prof. Dr. Werner Kaden, Chemnitz, und Herrn Prof. Dr. Helmut Loos, Leipzig, danke ich für freundliche Unterstützung bei meinen Recherchen zu Walter Hänel. – Nach Auskunft des Stadtarchivs Chemnitz vom 13. Oktober 2022 befinden sich im Archivbestand des Vereins für Chemnitzer Geschichte Unterlagen vom Volkschor Chemnitz aus den 1920er-Jahren, darunter ein Foto, das vermutlich Walter Hänel zeigt.

unsere Jugend in dieses wiederkehrende polyphone Musizieren eingeführt werden.¹⁰⁵

Damit nahm Hänel auch Impulse auf, die 1922 und 1925 von den Teilnehmern der Beratenden Kommission, der nunmehr *Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch* unter Vorsitz von Max Friedlaender, darunter Fritz Jöde, Leo Kestenberg, Arnold Mendelssohn und Georg Schünemann, ausgingen, da sich nun wesentlich mehr Komponisten zur Mitarbeit an diesem *Volksliederbuch* fanden, die zeitgenössische musikalische Stilrichtungen vertraten. Waren es bei den «Kaiserliederbüchern» renommierte Komponisten wie Carl Reinecke, Richard Strauss und Max Reger, beteiligten sich jetzt unter anderem Paul Hindemith, Arnold Schönberg, Erwin Lendvai und beratend auch Alfred Guttman.¹⁰⁶ Unmissverständlich erklärt Friedlaender gleich zu Anfang seiner «Einführung» in Band I des *Volksliederbuch[s] für die Jugend*, dass dieses Editionsprojekt «als Fortsetzung der mit dem Volksliederbuch für Männerchor (1906) und dem Volksliederbuch für gemischten Chor (1915) begonnenen Reihe» zu sehen sei.¹⁰⁷

Als das dreibändige *Volksliederbuch für die Jugend* 1930 herauskam, lagen bereits eine Ausgabe *Jugendchöre* von 1928 und die Anthologie *Männer-Chöre ohne Begleitung* des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes aus dem Jahre 1929 vor, beide erneut «gesammelt von Alfred Guttman».¹⁰⁸ Auch in der Sammlung für Männerchöre findet sich in dem ausführlichen Vorwort Guttmans eine klare Stellungnahme zu Gustav Adolf Uthmann und dessen problematischem Umgang mit dem Volkslied, für das «ihm keine eigenen guten Sätze zur Verfügung» gestanden waren und er sich «mit der Literatur im Liedertafel-Stil aus künstlerisch unbedeutenden bürgerlichen Verlagen» begnügt hatte.¹⁰⁹ Erst das Erscheinen des «Kaiserliederbuchs» habe dann «eine wesentliche Besserung der Musikkultur für Männerchor auch in Arbeiterkreisen» herbeige-

105 Kaden, «Aus der Geschichte», 282.

106 Friedlaender, «Zur Einführung», o. S. [nach Titelblatt und Impressum, drei Seiten]; die Einführung ist datiert: «Berlin, Herbst 1929». – Zu Lendvais Mitarbeit an den beiden Bänden *Lobeda-Singebücher* für die Chöre des *Deutschnationalen Handlungsgehilfen Verbandes (D.H.V.)*, die 1931 und 1933, hg. Hannemann, unter Mitarbeit von Lendvai und Rein, herauskamen, vgl. Brusniak, «Chorgesangwesen, Volksliedpflege und Schulmusikerziehung».

107 Friedlaender, «Zur Einführung», erste Seite nach Impressum.

108 Guttman, *Männer-Chöre ohne Begleitung*.

109 Guttman, «Vorwort», in Guttman, *Männer-Chöre ohne Begleitung*, XIII–XIV.

führt.¹¹⁰ Trotz großer Schwierigkeiten, nicht zuletzt durch den Ausfall von Karl Lütge, der als Geschäftsführer der *Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch* nicht mehr zur Mitarbeit zur Verfügung stand, hatte Guttman auch diese Sammlung so angelegt, dass sie als «Ergänzungsband» des zweiten Bandes des *Volksliederbuch[s] für Männerchor* gelten konnte, der sich «vermutlich in dem Besitz sehr vieler Männerchöre» des D.A.S. befinde.¹¹¹ Aus dem ersten Band dieses «Kaiserliederbuchs» habe man erneut zehn ausgewählte Chöre unentgeltlich nachdrucken dürfen.¹¹² Bemerkenswert erscheint an dieser Stelle Guttmanns Hinweis darauf, dass die meisten Sammlungen nach Erscheinen des *Volksliederbuch[s] für Männerchor* auf dem «Kaiserliederbuch» «aufbauten» oder es «ausschlachteten», ohne «auf die Quellen zurückzugehen».¹¹³ Auch diese Ausgabe für *Männer-Chöre ohne Begleitung* steht in würdiger Nachfolge des «Kaiserliederbuchs» von 1906.¹¹⁴

Forschungsperspektiven: Leo Kestenberg (1882-1962) als Förderer der Chorkultur in der Weimarer Republik

Mit dem Namen des Musikreferenten und späteren Ministerialrates im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Leo Kestenberg ist ein Reformprozess verbunden, der vor allem im Bereich Schulmusik als sogenannte «Kestenberg-Reform» bekannt wurde und dessen Wirkungsmächtigkeit bis in die Gegenwart nachweisbar ist.¹¹⁵ Aus Sicht der aktuellen historischen Chorforschung gilt diese Einschätzung jedoch gleichermaßen für die Entwicklung des gesamten Amateurchorwesens in der Weimarer Republik seit der Publikation von Kestenbergs erster programmatischer bildungspolitischer Schrift *Musikerziehung und Musikpflege* 1921 im Leipziger Verlag Quelle & Mey-

110 Ebd., XIV.

111 Ebd., XVII.

112 Ebd.

113 Ebd., XIX.

114 Der Teil VII: Ausländische Volkslieder wird eröffnet mit Hegars Volksliedsatz «Uf em Bergli bin i gsässe» (Nr. 151) und beschlossen mit dem Männerchorsatz von «Deep River» nach der Weise von Roland Hayes in der Bearbeitung von Leo Rosenek (Nr. 184). – Zum Kontext vgl. die ausführliche Darstellung: Klenke, Lilje und Walter, *Arbeitersänger und Volksbühnen in der Weimarer Republik*, 35, 102–03, 112–13; Brusniak, «Das erwachte Bewußtsein».

115 Gruhn, *Leo Kestenberg*; ders., *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen*.

er und der folgenden *Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk* aus dem Jahre 1923.¹¹⁶ Schon als Jugendlicher hatte sich der spätere Schüler von Ferruccio Busoni und Pianist selbst im nordböhmisches Reichenberg (Liberec) in kritischen Konzertbesprechungen für eine Förderung des Laienchorgesangs eingesetzt, fungierte dann von 1914 bis 1922 als Vorsitzender des 1904 von ihm mitbegründeten bedeutenden *Berliner Volks-Chor[s]* und hielt auch bis zu seiner Emigration 1932 noch viel beachtete Vorträge über die Bedeutung des Chorgesangs in volksbildnerischer Hinsicht.¹¹⁷ Unter seinem Vorsitz wurde 1927 die *Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen* gegründet; 1928 fand in Essen der *I. Kongress für Chorgesangswesen* zum Thema *Organisationsfragen des Chorgesangswesens* statt.¹¹⁸ 1929 widmete sich die *VIII. Reichsschulmusikwoche*, die letzte der von Kestenberg initiierten acht Schul- bzw. Reichsschulmusikwochen, der Frage *Schulmusik und Chorgesang*, bevor er 1931 das über 1000 Seiten umfassende *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation* herausgab, das als eine der wichtigsten Quellen zur Chorkultur in der Weimarer Republik angesehen werden kann.¹¹⁹ Die Weitsicht des nach dem Zweiten Weltkrieg zum ersten Ehrenpräsidenten der *Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung/International Society for Music Education (ISME)* (gegr. 1953) ernannten Leo Kestenberg ist beeindruckend und kann für die künftige Entwicklung des Amateurchorwesens nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Wie Wilfried Gruhn im Vorwort zur Neuedition von *Musikerziehung und Musikpflege* zu Recht hervorhebt, boten sich für die Nachkriegspolitik «angesichts des politischen, wirtschaftlichen und sozialen Zusammenbruchs nach dem Ersten Weltkrieg» Kultur und Bildung als «Möglichkeiten einer identitätsbildenden Selbstvergewisserung» an.¹²⁰ Diese Chance nutzte Kestenberg und überzeugte den von 1921 bis 1925

116 Neu ediert in Gruhn, *Leo Kestenberg*, Band 1: *Die Hauptschriften*.

117 Vgl. vor allem Kestenberg, «Die Bedeutung des Chorgesanges».

118 Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen und Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, *Organisationsfragen des Chorgesangswesens*. Zum Kontext und Forschungsstand vgl. Brusniak, «Musikalischer Gemeinschaftsgedanke und chorsoziologische Reflexionen»; ders., «New Perspectives of Kestenberg-research»; ders., «... den Vereinen entgegenzukommen».

119 Kestenberg, *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation 1931*, dazu: Brusniak, «Leo Kestenberg und die ›erste musikalische Volkszählung‹».

120 Gruhn, «Vorwort», 16.

amtierenden Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Otto Boelitz (1876-1951), in einem Erlass vom 23. August 1924 zu erklären, der «Antrieb zur Gründung der meisten Chöre» sei «dem Geselligkeitstrieb, dem religiösen Gefühl oder dem politischen Zusammengehörigkeitsgefühl zu danken»:

Die Musik dient diesen Vereinen, die ihrem Entstehungscharakter treu geblieben sind, als das natürlichste und unmittelbarste Mittel der Aussprache, das zwanglos alle vereinigt. Das Volkslied findet – wie verschiedene Berichte ausführen – gerade in diesen Vereinen, in denen der Gesang weniger um seiner selbst willen als vielmehr als stärkster Ausdruck eines religiösen, politischen oder geselligen Einigkeitsbewußtseins gewertet wird, seine eigentliche Heimstätte. Hier wird es noch oft in seiner ursprünglichen, bescheidenen, dem Konzertsaal und seiner naturgemäßen Eitelkeit abholden Form gepflegt. Die urwüchsige, anspruchslose, elementare Freude am schönen Singen trägt in der Hauptsache zur Erhaltung des Volksliedes bei, das, wie es in einigen Berichten heißt, ein Ansporn zur Heimatliebe, Sittlichkeit, Tatenlust und Schaffensfreude ist.

Zur weiteren Förderung des heimatlichen Volksliedes werden in nächster Zeit landschaftliche Liederbücher erscheinen, die unter meiner Förderung vom Verband Deutscher Vereine für Volkskunde und von der Preußischen Volksliedkommission herausgegeben werden. Weiterhin habe ich die Kommission für das Deutsche Volksliederbuch ersucht, ein Volksliederbuch für die Jugend herauszugeben, das ebenfalls demnächst erscheinen wird.¹²¹

Als der 1925 gegründete *Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands (einschließlich Frauen- und Kirchenchöre)* anlässlich seiner Jahrestagung am 28. April 1929 in Berlin eine Festschrift herausgab, findet sich unter den Geleitworten von zwanzig hochrangigen Politikern und Kulturschaffenden, darunter Reichspräsident Paul Löbe (1875-1967), Reichsaußenminister Gustav Stresemann (1878-1929), der Präsident der Preußischen Akademie der Künste Max Liebermann

¹²¹ Der Preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin, «Erlass vom 23. August 1924».

(1847-1935), der Generalintendant der Preußischen Staatsopern Heinz Tietgen (1881-1967) und der Direktor der Berliner Hochschule für Musik Franz Schreker (1878-1934), auch Leo Kestenberg als Referent für Musik im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, dessen ausführliches, bisher unbeachtet gebliebenes Geleitwort bemerkenswerte Gedanken dieses einflussreichsten Musikpolitikers der Weimarer Republik über die Bedeutung des Chorgesangs und der Chorvereinigungen enthält:

Gegenüber der Neigung, unsere Zeit ausschließlich als eine Epoche der Wirtschaft, der Maschine, des Sports zu kennzeichnen, sie unter den Nimbus der Zahl, der nüchternen Sachlichkeit zu stellen, muß immer wieder auf die Kräfte hingewiesen werden, die eine andere Tendenz verfolgen, die in diesem chaotischen Gären, Suchen, Tasten und Ringen auch noch andere Elemente erkennen lassen. Der Chorgesang gehört neben der Jugendbewegung, der modernen Pädagogik zu den Kräften, die zutiefst eine neue Religiosität verraten. Dem Chorgesangwesen erwächst die hohe Mission, sich dieser Zusammenhänge bewußt zu werden und gemeinschaftlich mit den anderen bildungsgestaltenden Bewegungen an der Festigung und Vertiefung der ethischen Werte in unserem Volke mitzuarbeiten. Der Aufstieg, den die Chorgesangsvereine nach dem Kriege genommen haben, wird nur dann anhalten, wenn die Niederungen der Liedertafel endgültig überwunden werden und die Chöre zur Pflege des echten Volksliedes und der künstlerisch vollwertigen alten und zeitgenössischen Literatur gelangen. Diesen Weg mit allen Mitteln zu fördern und zu unterstützen, scheint mir Pflicht von Reich, Staaten und Gemeinden, aber auch einer verantwortungsbewußten Presse und Öffentlichkeit.¹²²

Beim Vergleich mit den Ausführungen Kestenbergs im Rahmen seines Vortrags auf dem *VI. Bundestag des D.A.S.* in Hamburg am 15. Juni 1926 wird deutlich, wie zielstrebig und konsequent er innerhalb weniger Jahre die Förderung des Chorgesangs in allen schulischen und außerschulischen Bereichen betrieben hat. Bereits 1926 hatte er scharf kritisiert, dass der Chorgesang «dank Hegar u.a.» einen falschen Weg

¹²² Kestenberg, «Geleitwort», 10.

eingeschlagen hatte, indem er sich durch den «kapitalistische[n] Konzertbetrieb» dazu verleiten ließ, «auf Virtuosität hinzuarbeiten», statt als «Ausdruck eines leidenschaftlichen Gemeinschaftsempfindens zu dienen».¹²³ Die «Kaiserlichen Sänger-Wettstreite» jener Zeit hätten gelehrt, «wie die Vereine mit künstlichem Nachdruck in die verkehrte Richtung hineingedrängt wurden», und gezeigt, dass «die Entartung [sic] nicht von innen kam, sondern von außen in den Chorgesang hineingepflegt» wurde.¹²⁴ Zu diesem Zeitpunkt konnte er allerdings noch nicht ahnen, dass ihn die «Zeit der sich ankündigenden Kulturwende – besser gesagt: Unkulturwende» (Leo Kestenberg) bereits 1932 zur Zwangspensionierung und 1933 zur Emigration nach Prag zwingen würde, wo er jedoch unverzüglich den Plan der Gründung einer *Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung* umzusetzen suchte.¹²⁵ Die drei von ihm organisierten internationalen Kongresse in Prag 1936, Paris 1937 sowie in Zürich, Bern und Basel 1938 zählen zu den Meilensteinen in der Geschichte der Musikpädagogik und musikalischen Bildung in Europa. Wie aktuell das geistige Vermächtnis Leo Kestenbergs für die heutige vielfältige Chorkultur ist, zeigt sein Bericht über den Schweizer Kongress:

Einen bleibenden, ungemein starken Eindruck machte auf uns der Gesangchor der Blinden, deren Heim paradoxerweise auf einem der schönsten Aussichtspunkte der Berner Alpen gelegen war. Der Dirigent des Chores – selbst ein Blinder – machte mit den Füßen für uns fast unhörbare Bewegungen, die aber die blinden Sänger mit exakter Sicherheit apperzipierten.¹²⁶

Damit hat sich der Kreis geschlossen: Es bleibt die Aufgabe einer hier nur mit wenigen Beispielen angedeuteten weiteren, wesentlich umfassenderen Untersuchung einer entscheidenden Phase in der Geschichte des chorischen Singens, die mit und um Initiativen des Deutschen Kaisers Wilhelm II. begann und über die Zeit des Nationalsozialismus und

¹²³ Kestenberg, «Die Bedeutung des Chorgesanges», 174.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Kestenberg, *Bewegte Zeiten*, 63, 80–83, hier zitiert nach Neuedition in: Gruhn, *Leo Kestenberg*, Band 1, 293, 319–32, zum ersten *Internationalen Kongress für Musikerziehung* in Prag 1936, 323–26, zum zweiten 1937 in Paris, 326–29, zum dritten 1938 in Zürich, Bern und Basel 1938, 329–31.

¹²⁶ Kestenberg, *Bewegte Zeiten* / Gruhn, *Leo Kestenberg*, Band 1, 330.

den Zweiten Weltkrieg hinweg nicht nur in beiden deutschen Staaten und in Österreich, sondern auch in der Schweiz bis in die Gegenwart nachhaltig wirkt.¹²⁷

Bibliografie

- Altermatt, Urs, Hrsg. «*Den Riesenkampf mit dieser Zeit zu wagen...*». Schweizerischer Studentenverein 1841-1991. Luzern: Maihof, 1993; Neudruck: Bern: Stämpfli, 2019.
- , Hrsg. «*Und keiner geh' aus unserm Bund verloren*». Der Schweizerische Studentenverein im Umbruch 1991-2018. Bern: Stämpfli, 2019.
- Biegel, Gerd. ««Wenn die Schwalben heimwärts zieh'n». Franz Abt und seine «Heimatsstadt Braunschweig» im 19. Jahrhundert». *Spohr Jahrbuch* 4 (2020): 71–92.
- Boestfleisch, Rainer. *Franz Abt (1819-1885). Dokumentation über Leben und Werk eines bedeutenden Braunschweiger Komponisten*. Braunschweig: Braunschweiger Männergesangsverein 1996.
- Brednich, Rolf Wilhelm. «Versuch über Volksliedpflege». *Anstöße* 2 (1985): 78–85.
- Brusniak, Friedhelm. ««All mein Gedanken, die ich hab'». Das Liebeslied aus dem Lochamer-Liederbuch als «Heimatlied»». In *Symbolon. Jahrbuch der Gesellschaft für wissenschaftliche Symbolforschung* Neue Folge Band 19 (2014): 19–31.
- . ««Auch hierin wußte die Schweiz unserm Deutschland den Weg zu zeigen». Transkulturelle Aspekte der Gesangsbildungslehre für den Männerchor von Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli». In *Laienchorgesang und kultureller Transfer. Eine Annäherung in Beispielen*, herausgegeben von Friedhelm Brusniak und Helmke Jan Keden, 24–42. Musik, Kontexte, Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln; 10. München: Allitera, 2018.
- . «Chorgesangwesen, Volksliedpflege und Schulmusikerziehung am Ende der Weimarer Republik. Anmerkungen zum Gedenkblatt «Carl Hannemann» von Carl Hannemann jun. (1997)». In *Singen als Gegenstand der Grundlagenforschung*, herausgegeben von Heiner Gembris, Rudolf-Dieter Kraemer und Georg Maas, 279–86. Musikpädagogische Forschungsberichte 1996 – Forum Musikpädagogik; 27. Augsburg: Wißner, 1997.
- . «Das «Chorliederbuch für die Wehrmacht» (1940) als «musikalische Liebesgabe ins Feld» – ein Beitrag zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des «Kaiserliederbuchs»». In *Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft* 22 (2009) [2010]: 95–111.
- . ««Das erwachte Bewußtsein». Ausgewählte Quellen zur Geschichte des deutschen Arbeitergesanges». In *125 Jahre «Eintracht» Innsbruck – 125 Jahre sozialdemokratischer Kulturarbeit in Tirol*, herausgegeben von Gabi Rothbacher, Hartmut Krones und Martin Ortner, 24–49. Bericht über das Symposium gleichen Namens vom 7. und 8. März 2008 in Innsbruck. Innsbruck: Renner-Institut, 2009.

127 Brusniak und Keden, «Deutscher Laienchorgesang im Fokus kultureller Transformationen».

- . *Das große Buch des Fränkischen Sängerbundes*. München: Schwingenstein, 1991.
- . «Das ›Volksliederbuch für Männerchor‹ (›Kaiserliederbuch‹) als ›Volkslieder-Buch‹ und ›Volks-Liederbuch‹». In *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*, herausgegeben von Walter Salmen und Giselher Schubert, 20–29. Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt am Main; 10. Mainz: Schott, 2005.
- . ««... den Vereinen entgegenzukommen und sie wirksam zu unterstützen». Leo Kestenberg (1882-1962) als Förderer des Laienchorwesens». In *in|takt. Mitteilungsblatt des Fränkischen Sängerbundes* 68 (2021), Nr. 6: 3–5.
- . «Erwin Lendvai (1882-1949), der ›kühne Neuerer des Männerchors‹». In *Glasba v dvajsetih letih 20. stoletja / Music in the twenties of the twentieth century*, herausgegeben von Primož Kuret, 197–206. [Kongressbericht] 23. slovenski glasbeni dnevi / 23rd Slovenian Music Days 2008. Ljubljana: Slovenski glasbeni dnevi, 2009.
- . «Es lebe die freie Schweiz, im Guten unser Vorbild!»: Schweizerische Impulse für die Entwicklung der Sängerbewegung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen um 1800 bis in die 1860er-Jahre». In *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge* 34/35 (2014/2015) [2017]: 147–92.
- . «Keine Sammlung, die die praktische Musikübung der Vereine widerspiegelt – zur Kritik am ›Kaiserliederbuch‹». In *Querstand. Beiträge zu Kunst und Kultur* 4 (2009): 19–48.
- . «Kritische Anmerkungen zur Historiographie des deutschen Männergesangs im frühen 19. Jahrhundert». In *Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809-1832)*, herausgegeben von Axel Fischer und Matthias Kornemann, 61–90. Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800. Studien und Dokumente; 20. Hannover: Wehrhahn, 2014.
- . «Leo Kestenberg und die ›erste musikalische >Volkszählung< – Das Jahrbuch der deutschen Musikorganisation 1931 als Quelle für die historische Chorforschung». In *Leo Kestenberg und musikalische Bildung in Europa*, herausgegeben von Damien Sagrillo, Alain Nitschké und Friedhelm Brusniak, 241–58. Würzburger Hefte zur Musikpädagogik; 8. Weikersheim: Margraf Publishers, 2016.
- . «Mörike-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert als ›Lieder im Volkston‹». In *Mörike-Rezeption im 20. Jahrhundert. Vorträge des Internationalen Kongresses zur Wirkungsgeschichte in Literatur, Musik und Bildender Kunst, 8.-11. Sept. 2004*, herausgegeben von Albrecht Bergold und Reiner Wild, 119–34. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2005.
- . «Musikalischer Gemeinschaftsgedanke und chorsoziologische Reflexionen auf dem I. Kongress für Chorgesangwesen in Essen 1928 und der VIII. Reichsschulmusikwoche in Hannover 1929». In *Choir in Focus* 2011, herausgegeben von Ursula Geisler und Karin Johansson, 132–41. Göteborg: Bo Ejeby 2011.
- . «New Perspectives of Kestenberg-research: the significance of ›Chorgesangwesen‹ in the life and work of Leo Kestenberg (1882-1962)». In *Music Education in Continuity and Breakthrough: Historical Prospects and Current References in a European Context*, edited by Jarosław Chaciński and Friedhelm Brusniak, 247–56. Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku, 2016.
- . «›Rahvalaulukogu meeskoorile‹ (›keisrilaulik‹) ja selle muusikalooline tähendus» [«Das ›Volksliederbuch für Männerchor‹ (›Kaiserliederbuch‹) und seine

- musikhistorische Bedeutung»]. In *Meeskoor ja meestelaul [Männerchor und Männergesang]*, herausgegeben von Urve Lippus, 23–38. Eesti Muusikaloo Toimetised [Beiträge zur estnischen Musikgeschichte]; 8. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia [Estnische Musik- und Theaterakademie], 2007.
- . «Zwischen «Liedertafel» und «Polyphonie»: Zum Neuanfang im Chorgesang in den 1920er Jahren». In *Gute Musik? Ästhetische Qualitäten von Musik im Unterricht*, herausgegeben von Martin Losert und Andreas Eschen, 35–56. Einwüfe. Salzburger Texte zu Musik – Kunst – Pädagogik; 10. Wien: Lit-Verlag, 2022.
- Brusniak, Friedhelm und Helmke Jan Keden. «Deutscher Laienchorgesang im Fokus kultureller Transformationen. Überlegungen zum Potential eines jungen Forschungsfeldes». In *Laienchorgesang und kultureller Transfer. Eine Annäherung in Beispielen*, herausgegeben von Friedhelm Brusniak und Helmke Jan Keden, 8–16. Musik, Kontexte, Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln; 10. München: Alitera, 2018.
- Buck, Rudolf. «Über das Wesen des Männerchors». In *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes* 1 (1926): 158–62.
- . *Wegweiser durch die Männerchorliteratur*. Dresden: Wilhelm Limpert, [1926].
- Der Preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin: «Erlass vom 23. August 1924» (U IV Nr. 12705, U III, U III A, U II. 1).
- Deutscher Sängerbund, Hrsg. *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes. Auswahlband*. Berlin: Deutscher Sängerbund, 1934.
- , Hrsg. *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes. Auswahlband für Männerchor. 100 Originalkompositionen und Volksliedsätze*. Köln: P. J. Tonger, o.J.
- Eder, Gabriele Johanna. *Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung*. Wien / Salzburg: Geyer Edition, 1991.
- Elben, Otto. *Der volkstümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation: der deutsche Sängerbund und seine Glieder*. Tübingen: H. Laupp'sche Buchhandlung, 1887; Reprint, herausgegeben von Friedhelm Brusniak und Franz Krautwurst. Wolfenbüttel: Mösel, 1991.
- Ewens, Franz Josef, Hrsg. *Das deutsche Sängerbuch. Wesen und Wirken des Deutschen Sängerbundes in Vergangenheit und Gegenwart*. Karlsruhe / Dortmund: Wilhelm Schille & Co., 1930.
- [———]. «Das Kaiserpreissingen. Aus zeitgenössischen Berichten». In *Das deutsche Sängerbuch. Wesen und Wirken des Deutschen Sängerbundes in Vergangenheit und Gegenwart*, herausgegeben von Franz Josef Ewens, 371–87. Karlsruhe / Dortmund: Wilhelm Schille & Co., 1930.
- . *Lexikon des Chorwesens*. 2. Aufl. Mönchengladbach: Deutsche Sängerezeitung, 1960.
- Fink, Gottfried August. *Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Eine Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen mit Singweisen und Klavierbegleitung*. Leipzig: Mayer und Wigand, 1843, 1902 (12. Aufl.).
- Friedlaender, Max. «Zur Einführung». In *Volksliederbuch für die Jugend, Band I. Chöre für gleiche Stimmen*, herausgegeben von Staatliche Kommission für das Volksliederbuch. O. S. Leipzig: C. F. Peters, 1930.

- Gatter, F. Thomas. *Die Chorbewegung in Norddeutschland 1831 bis 2006. Von den Vereinigten Norddeutschen Liedertafeln bis zum Chorverband Niedersachsen-Bremen*. Lilienthal: Eres, 2007.
- Gelbcke, Ferdinand Adolf. «Ueber Liedertafeln und Männergesang». In *NZfM* 7 (1840), Bd. 12: 49–50, 53–54.
- Grosch, Nils. «Das «Volksliederbuch für die Jugend». Volkslied und Moderne in der Weimarer Republik». In *Lied und populäre Kultur. Song and Popular Culture*, herausgegeben von Max Matter und Nils Grosch, 207–39. Münster: Waxmann, 2003.
- Gruhn, Wilfried, Hrsg. *Leo Kestenberg. Gesammelte Schriften*. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag, 2009 (Band 1), 2012 (2.1), 2013 (2.2), 2010 (3.1), 2012 (3.2), 2013 (4).
- . «Vorwort». In *Leo Kestenberg. Gesammelte Schriften*. Band 1, 9–19. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag, 2009.
- . *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*. Hofheim: Wolke, 2015.
- Guttmann, Alfred, Sammler. *Gemischte Chöre ohne Begleitung*. Berlin: Deutscher Arbeiter-Sängerbund, [1926].
- . Sammler. *Männer-Chöre ohne Begleitung*. Berlin: Deutscher Arbeiter-Sängerbund, 1929.
- . «Vorwort». In *Gemischte Chöre ohne Begleitung*, gesammelt von Alfred Guttmann, XI–XXXII. Berlin: Deutscher Arbeiter-Sängerbund, [1926].
- Hannemann, Carl, Hrsg., unter Mitarbeit von Erwin Lendvai und Walter Rein. *Lobeda-Singebuch*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1931 (Band 1), 1933 (Band 2).
- Heim, Ignaz. *Sammlung von Volksgesängen für den Männerchor. Liederbuch für Schule, Haus und Verein*. 85. Stereotyp-Ausgabe. Zürich: Selbstverlag der Liederbuchanstalt, 1891, Band I.
- Hellkuhl, Antoinette. *Empor zum Licht. Arbeitergesangsvereine im westfälischen Ruhrgebiet 1878-1914*. Musik im Ruhrgebiet; 1. Stuttgart / Witten: Bertold Marohl, 1983.
- Hindemith, Paul. «Wie soll der ideale Chorsatz der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft beschaffen sein?» In *Paul Hindemith. Aufsätze, Vorträge, Reden*, herausgegeben von Giselher Schubert, 25–28. Zürich / Mainz: Atlantis 1994.
- Hirsch, Carl, Bearb. «Peter Fassbaender, «Rheinweinlied (Georg Herwegh)»». In *Im Volkston. Ausgabe für Männerchor. 24 Kompositionen, ausgewählt aus den Preis-Liederheften der «Woche»*, herausgegeben von August Scherl [G.m.b.H.], 12–13. Berlin: August Scherl, 1904.
- Hofmann, Hermann. «Der Männerchor». In *Musica Aeterna. Eine Darstellung des Musikschaffens aller Zeiten und Völker unter besonderer Berücksichtigung des Musiklebens der Schweiz und desjenigen unserer Tage*, herausgegeben von Gottfried Schmid, 311–40. Zürich: Max S. Metz, 1950.
- Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen und Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, Hrsg. *Organisationsfragen des Chorgesangwesens. Vorträge des I. Kongresses für Chorgesangswesen in Essen*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1929; Reprint, herausgegeben von Friedhelm Brusniak. In *Chor – Visionen in Musik. Essener Thesen zum Chorsingen im 21. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter, 2003.

- Joachim, Joseph, Engelbert Humperdinck und Carl Krebs, Hrsg. *Im Volkston. Moderne Volkslieder komponiert für Die Woche. I. Sammlung. 3. Sonderheft der «Woche»*. Berlin: August Scherl, 1903.
- Kaden, Werner, «Aus der Geschichte der Kinderchöre des Deutschen Arbeitersängerbundes». In *Musik in der Schule* 17 (1966): 280–84.
- . *Die Entwicklung der Arbeitersängerbewegung im Gau Chemnitz des Deutschen Arbeitersängerbundes von den Anfängen bis 1933*. Zwickau: Pädagogisches Institut, 1966.
- Keden, Helmke Jan. *Zwischen «Singender Mannschaft» und «Stählerner Romantik». Die Ideologisierung des deutschen Männergesangs im «Nationalsozialismus»*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2003.
- Kestenberg, Leo. *Bewegte Zeiten. Musisch-musikalische Lebenserinnerungen*, Wolfenbüttel: Möseler, 1961 [Neuedition herausgegeben von Wilfried Gruhn, *Leo Kestenberg. Gesammelte Schriften*, Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag, 2009 (Band 1)].
- . «Die Bedeutung des Chorgesanges im Rahmen der Volksbildung. Vortrag auf dem VI. Bundestag des D.A.S. in Hamburg am 15. Juni 1926». In *Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung* 27 (1926), Nr. 8: 163–66; Wiederabdruck. In *Leo Kestenberg. Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Wilfried Gruhn, *Band 2.1. Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932)* (2012), herausgegeben von Ulrich Mahlert, 169–81, editorische Hinweise, 181–82.
- . «Geleitwort». In *Festschrift aus Anlaß der Jahrestagung des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands am Sonntag, dem 28. April 1929 in Berlin*, herausgegeben von Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands (einschließlich Frauen- und Kirchenchöre) [Verantwortlicher Schriftleiter: Werner Lieben-thal]; 10. Berlin: Reichsverband, 1929 [zugleich: *Deutscher Sang. Zeitschrift des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, Sonderheft*].
- , Hrsg. *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation 1931*. Berlin-Schöneberg: Max Hesse, 1931.
- K[irch], A[ugust]. «G. Adolf Uthmann». In *Erstes Deutsches Arbeitersängerbundesfest in Hannover am 16., 17. und 18. Juni 1928*, von August Kirch, 19–21. Hannover: Deutscher Arbeitersängerbund, 1928.
- Kirch, August. *Erstes Deutsches Arbeitersängerbundesfest in Hannover am 16., 17. und 18. Juni 1928*. Hannover: Deutscher Arbeitersängerbund, 1928.
- Klenke, Dietmar. *Der singende «deutsche Mann». Gesangvereine und deutsches Nationalbewußtsein von Napoleon bis Hitler*. Münster: Waxmann, 1998.
- Klenke, Dietmar, Peter Lilje und Franz Walter. *Arbeitersänger und Volksbühnen in der Weimarer Republik*, Teil I: Der Deutsche Arbeiter-Sängerbund, 15–248. Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Reihe: Politik- und Gesellschaftsgeschichte; 27. Bonn: J. H. W. Dietz Nachf., 1992.
- Kommission für das Kaiserliche Volksliederbuch, Hrsg. *Volksliederbuch für Männerchor. Feldausgabe*. Im Auftrage der 7. Armee ausgewählt und ergänzt von Fritz Stein. Leipzig: C. F. Peters, 1918.
- Kornemann, Helmut. «Lütge, Karl». In *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesangbuchs*, herausgegeben von Wolfgang Herbst, 203–04. Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch; 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

- Krebs, Carl, «Geleitwort». In *Im Volkston. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche. II. Sammlung*, herausgegeben von August Scherl [G.m.b.H.], [5]–[6]. 5. Sonderheft der «Woche». Berlin: August Scherl, 1903.
- Krüger, Eduard. «Ueber Liedertafeln». In *NZfM* 6 (1839), Bd. 11: 138–43.
- Lendvai, Erwin. «Die «Liedertafelweis»». In *Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Leipziger Lehrerengesangsvereins 1876-1926*, von Paul Hase, 19–21. Leipzig: Leipziger Lehrerengesangsverein, 1926; Wiederabdruck. In *Deutsche Sängerbundeszeitung* 49 (1926): 141.
- Lenhof, Horst. *Erwin Lendvai (1882-1949) und sein Beitrag zur Reform des Laienchorwesens in der Weimarer Republik*. Diss. phil. Würzburg [2016]: <https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de>.
- Liliencron, Rochus Freiherr von. «Zur Einführung». In *Volksliederbuch für Männerchor*, Partitur, Band 1, herausgegeben von Kommission für das Volksliederbuch, V–XV. Leipzig: C. F. Peters, [1906].
- Mahlert, Ulrich, Hrsg. *Leo Kestenbergs Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Wilfried Gruhn, Band 2.1: *Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900-1932)*. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag, 2012.
- Moser, Hans Joachim. «Zukunftsaufgaben des deutschen Männergesangwesens». In *Festblätter für das 10. Deutsche Sängerbundesfest*, herausgegeben von Festausschuß, 10–11. Wien: Festausschuß, 1928.
- Müller-Oberhäuser, Christoph. *Chorwettbewerbe in Deutschland zwischen 1841 und 1914. Traditionen – Praktiken – Wertdiskurse*. Archiv für Musikwissenschaft, Beiheft 86. Stuttgart: Franz Steiner, 2022.
- Müngersdorf, Theodor. «Besprechung von DSB-Bundesliedersammlung Bände 1–3». In *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes* 1 (1927): 47–51.
- Pfeiffer, Michael Traugott und Hans Georg Nägeli. *Gesangbildungslehre für den Männerchor. Beylage A zur zweyten Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule*. Zürich: H. G. Nägeli, 1817.
- Prümers, Adolf. «Kostproben des Liedertafelstils». In *Deutsche Sängerbundeszeitung* 18 (1926): 709–13.
- Reiser, August. *Troubadour. 166 ausgewählte Chöre und Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß*. 2. Aufl. Köln: Tonger, 1879.
- Röhn, Hartmut, Hrsg. *Jüdische Schicksale. Ein Gedenkbuch für die Stadt Werder (Havel) und ihre Ortsteile*. Berlin: Lukas, 2016.
- Roner, Miriam. *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis. Hans Georg Nägelis Theorie der Musik*. Archiv für Musikwissenschaft, Beiheft 84. Stuttgart: Franz Steiner, 2020.
- Scherl, August. «Unser Preisausschreiben». In *Im Volkston. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche. II. Sammlung*, herausgegeben von August Scherl [G.m.b.H.], [3]–[4]. 5. Sonderheft der «Woche». Berlin: August Scherl, 1903.
- Scherl [G.m.b.H.], August, Hrsg. *Im Volkston. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche. II. Sammlung*. Berlin: August Scherl, 1903.
- , Hrsg. *Im Volkston. Ausgabe für Männerchor. 24 Kompositionen, ausgewählt aus den Preis-Liederheften der «Woche»*. Berlin: August Scherl, 1904.
- , Hrsg. *Im Volkston. Dreißig moderne Preislieder komponiert für Die Woche. III. Sammlung*. Berlin: August Scherl, 1904.

- Schröder, Gesine. «Vom Niedergang des Männerchors: eine Hommage an Erwin Lendvai». In *Kreativität – Struktur und Emotion*, herausgegeben von Andreas C. Lehmann, Ariane Jeßulat und Christoph Wunsch, 418–28. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Schweizerischer Studentenverein, Hrsg. *Das Rütli. Ein Liederbuch für Schweizerländer. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage*. St. Gallen: J. J. Sonderegger, 1867.
- Stein, Fritz (in Verbindung mit Ernst-Lothar von Knorr), Hrsg. *Chorliederbuch für die Wehrmacht. Ausgabe für den Dienstgebrauch*. Leipzig: C. F. Peters, 1940.
- Stengel, Theo und Herbert Gerigk. *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, Berlin: Bernhard Hahnefeld, 1940; Faksimile. In *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, von Eva Weisweiler, 181–375. Köln: Dittrich, 1999.
- Synofzik, Thomas. «Mendelssohn, Schumann und das Problem der Männergesangskomposition um 1840». In *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Bernhard R. Appel, Ute Bär und Matthias Wendt, 739–66. Sinzig: Studiopunkt-Verlag, 2002.
- Wiedemann, Max. *Friedrich Hegar zum Gedächtnis*. Zürich / Leipzig: Gebr. Hug & Co., [1927].
- Wilhelm II. Deutscher Kaiser und König von Preußen. «Das deutsche Volkslied (6. Juni 1903)». In *Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1901–Ende 1905, Teil 3*, herausgegeben von Johannes Penzler, 165–70. Leipzig: Philipp Reclam (jun.), 1907.
- Zander, Ernst. «Die Bedeutung und Entwicklung unserer Volkschöre». In *Erstes Deutsches Arbeitersängerbundesfest in Hannover am 16., 17. und 18. Juni 1928*, von August Kirch, 55–63. Hannover: Deutscher Arbeitersängerbund, 1928.

Das Chorwerk von Othmar Schoeck: von der Postromantik zur Avantgarde und darüber hinaus

Die Chorwerke Schoecks und ihr Platz innerhalb seines Schaffens

Die Chorwerke des Komponisten Othmar Schoeck (1886-1957) haben bisher nur geringes Interesse gefunden. Schoeck galt zunächst als Liedkomponist, der «Schweizer Schubert», wie ihn Hans Huber einmal bezeichnet hat. In jüngerer Zeit interessierte man sich auch vermehrt für seine Opern (vor allem *Penthesilea*, die seit 1999 einen gewissen Erfolg verbuchen konnte).

Eine erste Tonaufnahme mit einigen von Schoecks Chorwerken erschien 1967 als Schallplatte bei Jecklin (also zehn Jahre nach dem Tod des Komponisten).¹ Karl Grenacher hatte mit dem Chor des Lehrerseminars Wettingen ein gemischtes Schoeck-Programm eingespielt: *Der Postillon* op. 18, dazu einige weitere Chorwerke a cappella sowie Klavierlieder. Es dauerte vierzig Jahre, bis eine weitere Aufnahme im Handel erhältlich war. 2007 initiierte die Othmar Schoeck-Gesellschaft anlässlich des fünfzigsten Todestages des Komponisten eine CD mit fast allen Chorwerken Schoecks, vor allem alle großbesetzten Werke wie *Dithyrambe* op. 22 und *Trommelschläge* op. 26 in einer erstklassigen Besetzung mit Chor und Orchester des MDR unter der Leitung von Mario Venzago.²

Das Desinteresse an Schoecks Chorwerken ist gewissermaßen ideologisch vorbereitet worden und zwar durch Schoecks ersten Biografen

1 Othmar Schoeck, *Der Postillon, op. 18, Lieder und Chorwerke* (Zürich, Jecklin, 1967); auch als CD, 1988.

2 *Othmar Schoeck, Chorwerke* (Claves, 2007). Die Aufnahme wurde als «World Premiere Recordings» angepriesen.

Hans Corrodi (1889-1972). Dieser zeichnete das Bild eines romantischen Genies: Schoeck als jugendlicher Held, der von den paradiesischen Alpen der Innerschweiz heruntersteigt in die Niederungen der Zürcher Philister, die ihm sein freigeistiges Leben als Künstler neiden. Für Corrodi war Schoecks Tätigkeit im Zürcher Chorwesen eine bloße Fronarbeit, die den jungen Komponisten an seiner künstlerischen Entfaltung gehindert hat und derer er sich am Ende des Ersten Weltkrieges so rasch wie möglich wieder entledigte.³ Die negative Beurteilung von Schoecks Chorarbeit findet sich auch noch in dem den Chorwerken gewidmeten Band der Gesamtausgabe von 2001, wo von «Fron» die Rede ist.⁴

Doch eine eingehende Untersuchung von Schoecks Chorwerken und deren Rolle für das künstlerische Schaffen des Komponisten ergibt ein nuanciertes und zuweilen gegenteiliges Bild. Die Zahl der Chorwerke innerhalb von Schoecks Œuvre ist höher, als man vielleicht annehmen könnte: Es handelt sich um 29 Kompositionen für verschiedene Besetzungen (von a cappella bis zu Großbesetzungen mit Doppelchor und Orchester), darunter sind neun Werke mit einer Opusnummer (auf insgesamt siebenzig Opuszahlen), hinzu kommen noch fünf Opern mit Chören. Es ist ebenfalls falsch anzunehmen, die Chorwerke würden sich auf jene biografische Episode beschränken, wo Schoeck «gezwungen» war, als Chordirigent zu arbeiten, also zwischen 1909 und 1918. Bereits unter seinen ersten Kompositionen ab 1901, als der Komponist gerade einmal 15 Jahre alt war, finden sich Chorwerke. Und Chorwerke finden sich auch in späteren Schaffensperioden, in den 1930er-, 1940er- und 1950er-Jahren, bis kurz vor seinem Tod im Jahr 1957.

Das Ziel dieses Beitrags ist es aufzuzeigen, dass Schoecks Chorwerke keineswegs «Gelegenheitsarbeiten» sind (schon der Begriff verdiente eine ausführliche Reflexion). Vielmehr zeugen die Chorwerke von seiner anhaltenden Beschäftigung mit den Möglichkeiten und Eigenheiten der Chormusik (dabei profitierte der Komponist von seiner täglichen Arbeit als Chorleiter). In den Chorwerken kann zudem die Entwicklung seiner musikalischen Sprache verfolgt werden und dies in einer Zeit großer stilistischer und ästhetischer Umbrüche.

³ Corrodi, *Othmar Schoeck*.

⁴ So Bernhard Billeter in *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, herausgegeben von Beat Föllmi, Band 8: *Chorwerke*, vorgelegt von Bernhard Billeter (Zürich: Hug & Co. Musikverlage, 2001), 14.

Schoeck und das Schweizer Chorwesen

Schoeck wurde 1886 in Brunnen am Vierwaldstättersee geboren.⁵ Er besuchte die Schulen in Zürich und begann, nach einem kurzen Abstecher in die Malerei, sein Musikstudium 1904 am Zürcher Konservatorium (das sich damals noch bescheiden «Musikschule» nannte). Das Institut wurde 1876 von Friedrich Hegar (1841-1927) begründet, der selber zahlreiche Chorwerke geschrieben hat und als Vater der Chorballade gilt; sein monumentales Oratorium *Manasse* op. 16 (1888) gehörte bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges zu den meistgespielten zeitgenössischen Chorwerken im deutschsprachigen Raum. Am Zürcher Konservatorium wurde Schoeck von Carl Attenhofer (1837-1914) in Chorleitung unterrichtet. Die Bedeutung von Attenhofer für das Deutschschweizer Chorwesen in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts steht außer Frage.

Während seiner Konservatoriumszeit hat Schoeck, neben 37 Liedern und zwei symphonischen Werken (darunter das spätere Opus 1, die *Serenade für kleines Orchester*), auch vier kürzere Chorstücke a cappella komponiert, die er später in sein Werkverzeichnis aufgenommen hat (wenn auch als «Werke ohne Opus»).⁶ Eines davon, 's *Seeli*, wurde vermutlich von Attenhofer im Rahmen eines Konzertes im Jahr 1905 am Konservatorium aufgeführt⁷ – es wäre in dem Falle die erste öffentliche Aufführung eines schoeckschen Chorwerkes. Die anderen drei wurden zweifellos für den Thuner Cäcilienverein geschrieben, den Schoecks Freund August Oetiker damals leitete, und von diesem Chor 1908 auch uraufgeführt.⁸

Als Schoeck 1908 von seiner Leipziger Studienzeit zurück nach Zürich kam, war es für ihn das Natürlichste, sich nach einem Chor umzusehen. «Für den Winter werde ich mich um eine kleine Stelle an einer Oper bemühen, oder noch lieber einen Chor leiten, was zu finden

⁵ Neben den älteren biografischen Werken über Schoeck (von Hans Corrodi und Werner Vogel) sind hier anzuführen: Walton, *Othmar Schoeck, Life and Works*; Föllmi, *Othmar Schoeck ou le maître du lied*.

⁶ *Agnes*, o. op. Nr. 20; 's *Seeli*, o. op. Nr. 21; *Ein Vöglein singt im Wald*, o. op. Nr. 23; *Es ist bestimmt in Gottes Rat*, o. op. Nr. 24.

⁷ Siehe Vogel, *Thematisches Verzeichnis*; Billeter, *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, Band 8, 17.

⁸ Die Aufführung fand am 28. Oktober 1908 statt.

in der Schweiz gar nicht so schwer sein wird», schrieb er seinen Eltern im letzten Brief aus Leipzig.⁹ Sein ehemaliger Lehrer Hegar vermittelte ihm den Kontakt zum «Sängerverein Harmonie Zürich». Die 1841 gegründete «Harmonie» war ein traditioneller Männerchor mit bürgerlichen Sängern.¹⁰ Der damalige Leiter, Gustav Angerer, war gesundheitlich angeschlagen. So wurde Schoeck im September 1908 als Vizedirektor gewählt. Er hatte als Chorleiter der «Harmonie» durchaus Erfolg; das Jahresschlusskonzert vom 12. Dezember wurde in der *Schweizer Musikzeitung* glänzend besprochen.¹¹

Doch als im August des folgenden Jahres Angerer verstarb, wurde die Stelle öffentlich ausgeschrieben und Anfang 1910 schließlich Joseph Castelberg, ein aus dem Bündnerland stammender Musiker, der in Zürich und Köln studiert hatte, als neuer Leiter der «Harmonie» gewählt.¹² Schoeck trat darauf von seinem Amt als Vizedirektor zurück. Es war ihm bestimmt eine Genugtuung, dass Castelberg mit der «Harmonie» so miserable Resultate erzielte, dass man sich bereits Mitte Oktober 1911 wieder von ihm trennte.¹³

Mehr Glück hatte Schoeck mit dem Männerchor Aussersihl, den unter anderem sein ehemaliger Lehrer Attenhofer geleitet hatte. Der Vereinsvorstand kontaktierte Schoeck im Januar 1909, um ihm offiziell die Leitung des Chors anzutragen – Schoeck akzeptierte unter der Bedingung, dass man ihm ein höheres Honorar gewähre.¹⁴ Am 12. Februar wurde er einstimmig als neuer Direktor gewählt.¹⁵

Das Zürcher Quartier Aussersihl hinter dem Bahnhofsgelände war seit den 1860er-Jahren stark von Einwanderung geprägt. Die Sänger des Männerchors stammten zumeist aus Arbeiterfamilien. Hier wurde weniger auf bürgerliche Korrektheit geachtet wie in der «Harmonie», was Schoeck sehr entgegenkam. Trotzdem gelang es ihm auch hier, die Sänger zu schockieren, als er an der Generalversammlung mit seiner Partnerin, mit der er in «wilder Ehe» lebte, auftauchte. Doch insgesamt war er ein außerordentlich beliebter und erfolgreicher Chor-

9 Brief vom 31. März 1908, abgedruckt in Vogel, *Euer dankbarer Sohn*, 80.

10 Siehe dazu Walder, *100 Jahre Sängerverein Harmonie Zürich*.

11 *Schweizerische Musikzeitung* 49/27 (1909), 396.

12 Walder, *100 Jahre Sängerverein Harmonie Zürich*, 37.

13 *Schweizerische Musikzeitung* 51/27 (1911), 353–54.

14 Siehe den Brief Schoecks an seine Eltern vom 28. Januar 1909, abgedruckt in Schoeck-Grüebler, *Othmar Schoeck, Post nach Brunnen*, 24–28.

15 Siehe *Schweizer Chorzeitung*, März 1982, 53.

leiter. Bereits während der ersten eineinhalb Jahre seiner Tätigkeit stieg die Mitgliederzahl des Chors um 111 auf fast zweihundert aktive Sänger an.¹⁶ Während seiner sechsjährigen Tätigkeit an der Spitze des Chors fanden über zwanzig Konzerte statt und der Chor nahm an sieben Sängerfesten und anderen Feiern teil; dabei wurden 22 verschiedene Werke mit Orchester und 87 weitere Kompositionen einstudiert und aufgeführt.

Nach der Trennung vom Chor «Harmonie» konnte Schoeck die Leitung eines weiteren Chors übernehmen. Er wurde am 1. April 1911 zum Direktor des Lehrerengesangsvereins Zürich gewählt; dieser bestand, wie der Name sagt, damals größtenteils aus Volksschullehrern. Der Chor wurde von Schoecks ehemaligen Lehrern Friedrich Hegar und später Lothar Kempfer geleitet, die ihn auch dem Vorstand empfohlen hatten. Bereits nach der ersten Probe wurde die Zusammenarbeit mit Schoeck in den höchsten Tönen gelobt, wie dem Vereinsprotokoll zu entnehmen ist: «[...] es war ein Genuß für die Sänger. Da fand man, was man gesucht hatte: Eminent musikalischen Sinn und feines Gefühl, hinreißendes Temperament und treffliche Schulung.»¹⁷ Der damals über 200 Sänger umfassende Chor wurde 1891 als Männerchor gegründet und 1921 mit dem Lehrerinnenchor zu einem gemischten Chor zusammengeführt, wobei bereits zuvor Schoeck Auftritte der beiden vereinigten Formationen veranstaltet hatte. Die Besonderheit von Schoecks künstlerischer Tätigkeit bestand darin, dass neben gemischten Programmen auch thematisch einheitliche Konzerte veranstaltet wurden, wie zum Beispiel gleich das erste Konzert im Oktober 1911 mit einem reinen Schubert-Programm.¹⁸

Schoecks Tätigkeit als Chorleiter wurde während des Ersten Weltkrieges immer schwieriger. Durch militärisch bedingte Absenzen mussten Chöre bei Konzerten oft gemeinsam auftreten. Der Aussersihler Chor stellte die Proben zeitweise sogar ganz ein, und Schoecks Salär blieb aus. Da er selber nur gerade vier Wochen einrücken musste, konnte er zahlreiche Verpflichtungen für Volkmar Andreae übernehmen, der als Offizier Militärdienst leistete. Unter schwierigen Bedingungen gingen die Konzerte weiter. Als der Industrielle und Mäzen Werner Reinhart

16 Siehe Fridöri, «Geschichte des Männerchors Aussersihl Zürich».

17 Vereinsprotokoll vom 31. Mai 1911, abgedruckt bei Vogel, *Othmar Schoeck*, 73.

18 E[rnst] I[sler], *Schweizerische Musikzeitung* 51 (1911), 337.

im April 1916 mitteilte, dass er Schoeck ein jährliches Stipendium von 3000 Franken ausrichten werde, kündigte Schoeck sofort seine Stelle beim Männerchor Aussersihl. Mit dem Lehrergesangsverein gab er noch einige Konzerte und unternahm sogar – mitten im Krieg – eine Konzertreise nach Wien.

Als der St. Galler Konzertverein ihn im Februar 1917 einstimmig zum neuen künstlerischen Leiter wählte, zögerte Schoeck nicht lange. Die Situation im Lehrergesangsverein war seit den Proben für das äußerst anspruchsvolle Werk *Trommelschläge* und dem damit zusammenhängenden Nervenzusammenbruch des Vereinspräsidenten ohnehin sehr angespannt. Im Februar 1918 gab Schoeck auch diese Chorleitung auf. Er hat später selten mehr Chöre dirigiert – so beispielsweise den Lehrergesangsverein in einem Konzert von 1931, um den erkrankten Leiter Ernst Kunz zu vertreten. In St. Gallen hat er ausschließlich Orchesterkonzerte geleitet, gelegentlich unter Hinzuziehung von Solisten, niemals jedoch mit Chören.

Es ist richtig, dass Schoeck sich gelegentlich über seine Arbeit als Chor-dirigent beklagt hat. Er konnte mit den bürgerlichen und patriotischen Traditionen der Männerchöre wenig anfangen. Die mittelmäßige musikalische Leistung der Chöre (beispielsweise die unsaubere Intonation) machte ihm zu schaffen.¹⁹ Aber trotzdem war seine Arbeit mit den Chören von großem Engagement geprägt – was sich in den positiven Reaktionen der Chormitglieder und Vorstände niederschlug. Seine Abneigung betraf deshalb mehr die regelmäßigen Verpflichtungen von Proben und Konzerten sowie letztlich die künstlerischen Grenzen der Chöre. Aber auch die Arbeit als Orchesterdirigent wurde ihm auf die Dauer lästig.

Schoecks früheste Kompositionen für Chor

Wenden wir uns als Nächstes Schoecks Chorwerken zu. Ich habe bereits zu Beginn festgehalten, dass die Gattung Chorwerke in allen Schaffensperioden Schoecks präsent ist. Es soll nun aufgezeigt werden, dass sich gerade auch innerhalb der Gattung Chorwerke die künstlerische und stilistische Entwicklung des Komponisten nachzeichnen lässt.

¹⁹ Aus Corrodis Tagebuch, zitiert nach: Walton, *Othmar Schoeck. Eine Biographie*, 76.

Abgesehen von vereinzelten frühen Chorkompositionen stammen die ersten Werke für Chor aus Schoecks Zürcher Konservatoriumszeit (1904-1907): vier Chorstücke a cappella, die alle, wenn auch erst später, veröffentlicht wurden.²⁰ Sie sind für gemischten Chor geschrieben, außer 's *Seeli* für Männerchor, von letzterem wurde die Fassung für gemischten Chor vom Thuner Musikdirektor August Oetiker angefertigt. In formaler und harmonischer Hinsicht ist das früheste Stück, 's *Seeli* (1905), das am weitesten fortgeschrittene. Im Gegensatz zu den anderen Chorwerken dieser Jahre wird der Text nicht strophisch vertont, sondern er fließt fast rezitativisch dahin; der punktierte Rhythmus durchzieht das Stück dabei wie ein roter Faden. Harmonisch gesehen schwankt das Stück zwischen der Grundtonart A-Dur und der Medianante Cis-Dur. Dieses Schwanken entspricht dem «Bodenlosen» des Seeli, in dem das neugierige Taucherli (Haubentaucher) am Ende untergeht. Schoeck ist hier nicht der Versuchung erlegen, aus dem Gedicht in Innerschweizer Mundart von Meinrad Lienert (1865-1933) ein volkstümelndes Chorstück zu machen.

Die drei übrigen, strophisch organisierten Kompositionen hingegen folgen dem traditionellen Chorstück «im Volkston» (so die Überschrift von *Ein Vöglein singt im Wald*). Allerdings zeigt der junge Schoeck auch hier, dass er nicht einfach Dutzendware für die Chorliteratur liefern will. Das Stück *Es ist bestimmt in Gottes Rat* beginnt mit einer schlichten, diatonischen Melodie (jedoch in unbequemem Des-Dur notiert). Doch am Ende, als die «saure» Moral verkündet wird, erscheint eine Abfolge von Sept- und sogar Nonakkorden in den unterschiedlichsten Umkehrungen bis über die Grenzen der Funktionsharmonik hinweg. Ohne Zweifel zeigt sich hier, dass der Student Schoeck am Konservatorium mit der Neuen Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts in Berührung gekommen ist.

Sobald Schoeck, ab 1909, als Chorleiter in größerem Maße mit den Möglichkeiten (und Grenzen) der Chöre und mit der Chorliteratur in Berührung kam, verändert sich seine Schreibweise. Das A-cappella-Stück für Männerchor *Sehnsucht* o. op. Nr. 30 (komponiert am 7. März 1909), auf einen Text von Josef von Eichendorff zeigt Schoecks souveränen

²⁰ Agnes, *Ein Vöglein singt im Wald* und *Es ist bestimmt in Gottes Rat* wurden zusammen mit *Frühling und Herbst* o. op. Nr. 31 (1912 komponiert), und 's *Liedli* o. op. Nr. 34 (1915 komponiert) veröffentlicht in *Fünf Lieder für gemischten Chor a cappella* (Zürich: Zürcher Liederbuchanstalt, 1931). Das Stück 's *Seeli* hingegen bereits 1911 bei Hug & Co. (GH 4715).

Umgang mit den Möglichkeiten des Genres – mit konventionellen, aber wirksamen Effekten (wie dem süßlichen, chromatischen Terzvorhalt in T. 23, dem absteigenden Unisono-Bassgang in T. 30-32 oder der phrygischen Schlusskadenz). Es verwundert nicht, dass diese Komposition zu den am meisten aufgeführten Chorwerken von Schoeck gehört.²¹

Die großen Chorwerke bis zum Ersten Weltkrieg

Das erste größere Werk für Chor ist *Der Postillon* für vierstimmigen Männerchor, Solotenor und kleinbesetztes Orchester. Es handelt sich hier keinesfalls um ein Gelegenheitswerk. Komponiert hat Schoeck das Chorstück im September 1909, als er an der Spitze zweier großer Männerchöre stand. Ohne Zweifel wollte er diese Plattform nutzen, um sich als Komponist weiterzubringen. Bisher war er in der Öffentlichkeit vor allem als Komponist von Liedern und einem Orchesterstück in Erscheinung getreten. Seine *Serenade* op. 1 wurde 1908 am Badener Tonkünstlerfest und 1909 in einem Abonnementskonzert der Zürcher Tonhalle mit recht gutem Erfolg gespielt. *Der Postillon* gab ihm nun Gelegenheit, drei musikalische Bereiche in einem Werk zusammenzufassen und dem Publikum vorzustellen: Chormusik, Instrumentalmusik und Sololied. In allen drei Bereichen leistet Schoeck hervorragende Arbeit. Mit Orchestermusik hatte er bereits einige Erfahrung. Er schafft es wunderbar, mit den reduzierten Mitteln eines kleinen Orchesterapparates präzise Stimmungen zu zeichnen: die liebliche Maiennacht, die dahinbrausende Postkutsche, der düstere Kirchhof. Obschon das «Posthorn» im Gedicht von Lenau eine wichtige Rolle spielt, verzichtet Schoeck ganz auf vordergründige Tonmalerei. Die vier Hörner lassen uns nicht das Posthorn hören, sondern sind vielmehr das (romantische) Symbol der nicht wiederkehrenden Vergangenheit. Das Gebet, das der Postillon seinem toten Kameraden auf dem Friedhof widmet, ist als expressives Sololied des Tenors gestaltet. Doch im Zentrum der Komposition steht der Männerchor. Wie bereits in den erwähnten A-cappella-Stücken aus der Konservatoriumszeit spielt Schoeck auch hier meisterhaft mit dem Genre. Während er zunächst einen konventionellen Chorton anschlägt, der sich durchaus «volkstümlich» gibt, verwandelt sich der

²¹ Siehe dazu Billeter, *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, Band 8, 17.

Gesang rasch in eine intensive und vielschichtige Musik, wo die Maiennacht nicht bloß «lieblich», sondern auch geheimnisvoll, ja «unheimlich» (geradezu im freudschen Sinne) wird.²² Hermann Hesse, mit dem Schoeck eng befreundet war und der extra für die Uraufführung von seinem zurückgezogenen Wohnort Gaienhofen am Bodensee nach Zürich reiste, war von der Musik tief beeindruckt und hat dem Werk später ein literarisches Denkmal gesetzt: «Ich fühlte mich bei dieser Musik zu Hause wie bei Schubert [...]».²³ Die Uraufführung kam erst am 19. März 1911 – am selben Abend in Bern und in Zürich – zustande, also eineinhalb Jahre nach der Komposition. Beteiligt war daran keiner von Schoecks eigenen Chören: In Bern dirigierte Fritz Brun die Liedertafel und in Zürich Volkmar Andreae den Zürcher Männerchor – ein weiterer Beweis für die Wichtigkeit, die der Komponist diesem Werk für seine Karriere beimaß.

Es folgen drei weitere großbesetzte Chorwerke. Kurz nach der erfolgreichen Uraufführung des *Postillon* machte sich Schoeck an die Arbeit zur Komposition *Dithyrambe* op. 22, die im März 1912 in Bern mit dem verstärkten Cäcilienverein unter Fritz Brun uraufgeführt wurde. Es ist ein monumentales Werk für zwei vierstimmige gemischte Chöre und großes Orchester (dreifaches Holz und Blech, die Hörner sogar sechsfach, dazu Orgel). Der Text stammt aus einem Brief von Goethe an Auguste zu Stolberg. Hier finden sich keine Spuren mehr des spätromantischen Klangs, der am *Postillon* noch so geschätzt wurde. Leidenschaftlich und kompromisslos zieht die Musik in einer einzigen Eruption vorbei. Die Kritiken waren überwiegend positiv, es gab aber auch Einwände. Insgesamt wurde das kurze, aber gewaltige Werk als eine subjektive Äußerung eines «leidenschaftlich erregten Menschen»²⁴ empfunden.

Das nächste große Chorwerk, *Wegelied* op. 24, ist eine eigenartige Komposition. Thematisch handelt es sich um eine Art von *Mise en abîme*: Das Chorstück besingt nämlich die Tätigkeit des Chorsingens selber.

22 Karl Heinrich David, Leiter der *Schweizerischen Musikzeitung*, hat diese spezielle Art der musikalischen Schilderung in einem Artikel von 1931 (also zwanzig Jahre nach der Uraufführung) sehr treffend dargestellt: «Der Tonsatz ist dann die Maiennacht, ein getreues Abbild des Dichters, oder vielmehr seiner Hintergründe, dessen, was unsichtbar zwischen den Zeilen steht.» *Schweizerische Musikzeitung* 71 (1931), 85–86.

23 Hesse, «Ein paar Erinnerungen an Othmar Schoeck», 73.

24 So Hans Bloesch in *Schweizerische Musikzeitung* 52 (1912), 169.

Der Text stammt aus Gottfried Kellers Novelle *Das verlorene Lachen* aus dem Jahr 1874, wo der Seldwyler Männerchor zu einem Sängerkrieg zieht. Schoeck hat im Jahr der Komposition, 1913, mit dem Lehrergesangsverein selber an einer großen Chorreise, die ihn nach Salzburg und Wien führte, teilgenommen. Die textliche *Mise en abîme* setzt sich in der Musik fort. Zunächst hören wir den flotten, patriotischen Gesang des Männerchors, der eine volkstümliche, eingängige Melodie einstimmig skandiert – eine fast übertrieben offensichtliche Parodie eines lärmenden Patriotismus. Dann aber, bei der Textzeile «noch ist bei Freien üblich ein leidenschaftlich freies Wort», verwandelt sich der Gesang in einen monumentalen wagnerschen Opernchor, der in harmonischer und satztechnischer Hinsicht an den Schlusschor aus *Die Meistersinger von Nürnberg* erinnert.

Als Schoeck das Werk komponierte (im Juli 1913), liefen die Vorbereitungen für die Schweizerische Landesausstellung auf Hochtouren. Die auf 1913 geplante Ausstellung konnte erst am 15. Mai 1914 in Bern eröffnet werden, der Weltkrieg brach sechs Wochen später aus. Der Antagonismus zwischen Frankreich und Deutschland spiegelte sich in den Feindseligkeiten zwischen Westschweiz und Deutschschweiz wider, die im Umfeld der Landesausstellung ausgetragen wurden. Schoecks *Wegelied* wurde eine Woche nach Ausstellungsbeginn in Bern uraufgeführt. «Mit diesem frohen, kerngesunden Lied, das nur ein so naiv Schaffender wie Schoeck singen konnte, hat er unserem Lande einen Festhymnus geschenkt, der sicherlich noch oft erschallen wird»,²⁵ jubelte Gian Bindi in seiner Besprechung, und auch andere Rezensenten lobten den «patriotischen Zug»²⁶ des Werkes, das sogar Pflichtstück der Kategorie III am Eidgenössischen Sängerkrieg 1922 wurde. Als Abschlussstück dieses Festes sangen es unter Schoecks Leitung alle teilnehmenden Chöre gemeinsam, insgesamt 3800 Sänger. Es mutet uns heute als eine Ironie der Geschichte an, dass gerade ein Werk, das den Patriotismus in derart plumper und offensichtlicher Weise inszeniert, so gründlich missverstanden werden konnte.

Ein Jahr nach Kriegsausbruch, im August 1915, komponierte Schoeck ein weiteres monumentales Chorwerk, das nun niemand mehr patriotisch verstehen konnte: *Trommelschläge* op. 26. Schoeck schrieb seinem

²⁵ *Schweizerische Musikzeitung* 54 (1914), 193.

²⁶ Ernst Isler, *Schweizerische Musikzeitung* 55 (1915), 450.

Freund Hermann Hesse am 24. August: «Ich habe übrigens in einem Chorstück meiner ganzen Wut über die Gegenwart Luft gemacht. Das Stück wird meiner Stellung in Zürich vielleicht den Hals brechen.»²⁷ Es ist schwer vorstellbar, dass Schoeck mit dieser Aussage auf sein gespanntes Verhältnis gegenüber dem Chorwesen anspielt.²⁸ Im Frühjahr 1915 fanden in Flandern die ersten Giftgaseinsätze statt, und im Sommer kam der Krieg in den Alpen der Schweiz auch im Süden gefährlich nahe. Der Komponist verwendete ein Gedicht von Walt Whitman, das dieser 1862 bis 1864 unter dem Eindruck des Amerikanischen Bürgerkrieges verfasst hatte. Darin sollen die Trommeln geschlagen und die Hörner geblasen werden, damit jeder aus seiner normalen Beschäftigung herausgerissen wird und sich das Entsetzliche des Krieges drastisch vor Augen führt.

Die Komposition nimmt in ihrer Radikalität einiges voraus, das Schoeck erst später in den 20er-Jahren, vor allem in der Oper *Penthesilea*, wieder einsetzen wird. Schoeck nutzt alle Mittel eines großbesetzten Orchesters: Holz dreifach besetzt, ein riesiger Blechapparat (acht Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen und Tuba), dazu Orgel sowie vielfältige Schlaginstrumente (darunter sechs Rührtrommeln). Der vierstimmige gemischte Chor (der durch Stimmteilungen bis zur Siebenstimmigkeit geht) trägt den Text fast pausenlos im Fortissimo schreiend vor, die Soprane stoßen dabei immer wieder bis zum a^2 oder sogar h^2 vor. Ungewöhnliche Gesangstechniken, wie Glissando oder Rufe, tauchen auf. Das Werk wurde bei der Uraufführung am 5. März 1916 von Publikum und Presse sehr gut aufgenommen. Doch wird in den Rezensionen klar, dass Schoeck hier eine Musik komponiert hat, die den Erwartungen, die man an ihn stellte, diametral entgegenlief. «Ein kraß realistisches Werk von unerhörter Kühnheit und brutaler Stimmungsgewalt, das als Episode im Lebenswerk eines Künstlers von großer Bedeutung sein kann, Episode aber bleiben muß»,²⁹ urteilt Ernst Isler und folgert, man könne sich diese Schärfe nur durch eine Art «Kriegspsychose» erklären.³⁰

²⁷ Postkarte aus Tarasp, aufbewahrt im Schiller-Nationalmuseum Marbach, abgedruckt in Walton, *Othmar Schoeck. Eine Biographie*, 87.

²⁸ So Billeter, *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, Band 8, 18.

²⁹ Ernst Isler in *Neue Zürcher Zeitung*, 10. März 1916.

³⁰ Ernst Isler in *Schweizerische Musikzeitung* 60 (1920), 197; auch in *Neue Zürcher Zeitung*, 4. Juni 1920.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass keines der vier großen Chorstücke, die Schoeck während seiner Zeit als Chordirigent verfasst hat, sich wirklich in die damalige Chortradition einfügen lässt, da Schoeck durch diese Arbeiten bewusst nach neuen Wegen suchte. Doch war für ihn die künstlerische Bilanz nicht sehr positiv. Sein *Postillon* wurde als «Verklärung versunkener Romantik»³¹ bezeichnet, und das *Wegelied*, das als ambivalentes, durchaus ironisches Chorstück gedacht war, geriet am Vorabend des Ersten Weltkrieges zur patriotischen Jubelhymne. Die zwei bekenntnishaften, großen Kompositionen *Dithyrambe* und *Trommelschläge* wurden zwar positiv aufgenommen, aber als Einmaliges, Außergewöhnliches angesehen, «von dem aus kein Weg in die chorische Kunst weiterführen konnte»,³² wie es Willi Schuh ausdrückte.

Die Chorwerke und Schoecks Annäherung an die Avantgarde

Es verwundert also nicht, dass Schoeck nach dem Ersten Weltkrieg zunächst nicht weiter in Richtung einer neuen Tonsprache gehen wollte. Er versuchte sich nun – nicht ohne Erfolg – als Opernkomponist. Nachdem er bereits zwischen 1911 und 1916 ein erstes Singspiel ohne Chor (*Erwin und Elmire* nach Goethe) komponiert hatte, das 1916 am Zürcher Theater uraufgeführt wurde, wandte er sich nun der Gattung der Opera buffa in der Tradition Mozarts zu. In *Don Ranudo* op. 27 (nach einem Schauspiel von Holberg), komponiert 1917 und 1918, wird der Chor in den großen Szenen als Volk eingesetzt. Doch die Chorpassagen sind überwiegend konventionell, oft im Unisono geführt, als hätte Schoeck nicht reiche Erfahrung im Schreiben von polyphoner Chormusik gemacht.

War *Don Ranudo* in Hinsicht auf Tonsprache und Dramaturgie eine durchwegs antiwagnerische Oper, steht das folgende schoecksche Bühnenwerk mehr in der Nachfolge Wagners, auch der Einfluss Richard Strauss' ist nicht zu verkennen. In der Oper *Venus* op. 32 (nach einer Novelle von Prosper Mérimée) ist der Chor wesentlich mehr am Gesche-

31 So Willi Schuh in *Schweizer Musikbuch I* (Zürich: Atlantis Musikverlag, 1939), 144.

32 Ebd.

hen beteiligt. Vor allem im zweiten Akt steht er in ständigem Dialog mit den handelnden Personen. Schoeck schreibt hier unterschiedlichste Chorpässagen, die zeigen, dass er mit der Gattung Chormusik sehr wohl vertraut ist.

Zwei Begegnungen haben Schoeck im Jahr 1923 nachhaltig erschüttert. Arthur Honegger lud ihn im Frühsommer ein, nach Paris zu kommen. Dort hörte er unter anderem *Les Noces* und *Petrouchka* von Stravinsky. Im August desselben Jahres nahm er am Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Salzburg teil. Er wollte offensichtlich das Publikum nicht allzu sehr verschrecken und ließ seine *Hafiz-Lieder* op. 33 aus den Jahren 1919 bis 1920 aufführen. Im Vergleich zu Schönbergs atonalem *Buch der hängenden Gärten* musste Schoecks Musik als rückständig und unbedeutend erscheinen. Die erste künstlerische Antwort auf die Herausforderung der Avantgarde ist Schoecks Liederzyklus *Gaselen* op. 38, der noch im Herbst 1923 entstand. Das erste Gedicht von Gottfried Keller beginnt sinnigerweise mit den Worten: «Unser ist das Los der Epigonen.»

Daraufhin nahm Schoeck ein Großprojekt in Angriff: die Oper *Penthesilea* op. 39 nach dem gleichnamigen Drama von Heinrich von Kleist. Schon mit der Wahl eines griechisch-mythologischen Stoffes ritt Schoeck ganz auf der Welle der aktuellen Moderne (man denke nur an *Elektra* von Strauss oder die Ödipus-Vertonungen von Enescu und Stravinsky). Die Komposition nahm die Jahre 1924 und 1925 in Anspruch. Die Uraufführung fand im Januar 1927 in Dresden statt. Das reservierte Echo in der deutschen Presse veranlasste Schoeck zu einer gründlichen Überarbeitung der Partitur. In dieser Fassung brachte das Zürcher Theater den Einakter im Mai 1928 zur Aufführung. In der Schweiz fielen die Reaktionen positiver aus, doch entspannte sich eine polemische Diskussion, ob das Werk dem komplexen kleistschen Drama wirklich gerecht werde.³³

Noch nie zuvor hat Schoeck den Chor derart radikal eingesetzt wie in *Penthesilea*, sowohl in Hinsicht der verwendeten vokalen Techniken als auch der Dramaturgie. Die dramatische Eingangsszene ist ganz vom Chor bestimmt. Wir hören die Amazonen zunächst als unsichtbaren Fernchor, die Sängerinnen sollen schreien und poltern. Ihr Gesang als

³³ Siehe dazu Beat Föllmi in *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, herausgegeben von Beat Föllmi, Band 14: *Penthesilea*, vorgelegt von Beat Föllmi, 15–16.

lang anhaltender Triller klingt wie ein grausiger Jodel der entfesselten Amazonen auf der Flucht. Dann stürzen die Kriegerinnen auf die Szene, verfolgt von den Griechen. Wir hören nun den vierstimmigen Chor, eine Mischung aus gehackten Staccatissimi, Glissandi und hohen, schrillen Tönen. Immer wieder taucht das grausige Kriegsgeschrei auf und untermalt in sich verdichtender Weise den Dialog zwischen Achilles und der Amazonenkönigin. Es ist nicht zu viel gesagt, dass sich gerade in der Behandlung des Chorgesangs die neue Radikalität in Schoecks *Penthesilea* am eindrucklichsten zeigt.

Rückbesinnung und Spätwerk

Nachdem Schoeck mit seinen avantgardistischen Werken letztlich gescheitert war – zu kühn in der Schweiz, zu wenig radikal im Ausland –, kommt es um 1930 zu einer stilistischen Neuorientierung. Schoeck schreibt Liederzyklen (wie die *Wandersprüche* op. 42, *Wanderung im Gebirge* op. 45 oder *Notturmo* op. 47). Sein nächstes Bühnenwerk, *Vom Fischer un syner Fru* op. 43 (nach dem Märchen der Gebrüder Grimm), das 1930 in Dresden zum ersten Mal gespielt wird, folgt der klassischen Variationsform und kommt ohne Chor aus.

In dieser Phase der Neubesinnung und stilistischen Neuorientierung entstehen auch Chorwerke. Ein besonderes Chorstück schreibt Schoeck im Herbst 1930 für die Eliteformation des Männerchors Zürich, die «Chambre XXIV» unter der Leitung von Max Graf, welche auch die Uraufführung besorgte: *Die Drei* o. op. Nr. 39. Da es hier in technischer Hinsicht keine Beschränkungen gab, konnte Schoeck ein äußerst diffiziles, dreistimmiges A-cappella-Stück (Tenor, Bass 1/2) schreiben. Das düstere Gedicht von Lenau beschreibt die Rückkehr dreier schwer verwundeter Soldaten, die auf ihren langsam dahin ziehenden Pferden verbluten. Melodie und Harmonie sind sperrig und tatsächlich nur von einem Profichor zu bewältigen. Das Lamentieren der agonierenden Soldaten findet im tiefen Register statt, während sich das grausige Geschrei der kreisenden Geier, die sich ihre Beute aufteilen, in höheren Gesangslagen abspielt.

Aus den 1930er-Jahren stammt auch das Chorwerk *Kantate* op. 49 (nach Eichendorff), das der «Chambre XXIV» gewidmet ist, die das Werk zusammen mit *Die Drei* am 1. März 1934 uraufführte. Ungewöhnlich ist

die Besetzung: Der dreistimmige Männerchor (Tenor 1/2, Bass) wird begleitet von drei Posaunen, Tuba, Klavier und viel Schlagwerk. Die Komposition schlägt einen bei Schoeck unüblichen politischen Ton an. In «Ratskollegium» peroriert der Bariton quälend lange, wie ein nicht zu stoppender Politiker auf der Rednertribüne. Aber es ist vor allem der zweite Satz, «Der neue Rattenfänger», der an die sich anbahnende Katastrophe im nationalsozialistischen Deutschland denken lässt: «des alten Plunders ist genug, / wir wollen neuen haben». Nach der packenden Darstellung des Weltgerichts endet das Stück mit dem in den frühen 30er-Jahren doch etwas biederen «Spruch»: «Magst du zu dem Alten halten / oder Altes neu gestalten, / mein's nur treu und lass Gott walten.» Die Zeile wird im Unisono gesungen, der schlichte Bläsersatz endet mit einem reinen C-Dur-Klang.

Ein weiteres Mal versuchte Schoeck, als Opernkomponist bekannt zu werden. Die Oper *Massimilla Doni* op. 50 ist eine eskapistische Inszenierung des opulenten und zugleich dekadenten Venedig des 19. Jahrhunderts. Die Rolle des Chors ist hier wieder konventionell. Der zweimal vierstimmige Doppelchor tritt im dritten und fünften Bild auf, sehr oft im Unisono. Einzig im Finale des zweiten Aktes kommt es zu einem großangelegten Tableau, bei dem auch dem Chor eine wichtige Rolle zukommt. Besonders ist allenfalls die Verwendung des Chors im sechsten Bild, wo er textlose Vokalisieren singt, um die unheimliche Nachtstimmung zu unterstreichen.³⁴ Die Vorlage dazu könnte aus Verdis *Rigoletto* stammen. Schließlich ist noch der einstimmige Kinderchor zu erwähnen, der im letzten Bild, wiederum textlos, symbolisch ankündigt, dass Massimilla schwanger geworden ist.

Uraufgeführt wurde *Massimilla Doni* am 2. März 1937 an der Sächsischen Staatsoper Dresden, die bereits auf stramm nationalsozialistischen Kurs gebracht worden war.³⁵ Schoecks Oper fügte sich thematisch und stilistisch sehr gut in das damalige Kulturprogramm ein (abgesehen davon, dass die Textvorlage von einem Franzosen stammt). Noch verheerender ist die Bilanz für die folgende, letzte Oper, *Das Schloss Dürande* op. 53. Die kurzen Choreinsätze spielen zunächst bloß eine untergeordnete Rolle: Im zweiten Akt findet sich ein zweistimmiger

³⁴ Eine kurze Passage mit Vokalisieren in den Bässen findet sich bereits im fünften Bild, T. 213–216.

³⁵ Siehe dazu Michael Baumgartner in *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, herausgegeben von Beat Föllmi, Band 16: *Massimilla Doni*, vorgelegt von Michael Baumgartner, 17–18.

ger Nonnenchor, ein recht konventioneller Satz, zunächst einstimmig, dann weitgehend in Terzen und Sexten geführt.³⁶ Der Akt endet mit einem mitreißenden Schlusschor: «Nach Paris! Nach Paris!», der in ein tänzerisches, rein diatonisches «Tralala» mündet. Im dritten Akt hat der Chor lediglich einige kurze Einsätze als revolutionäres Volk. Im letzten Akt jedoch setzt Schoeck den Chor noch einmal subtil ein. Der Jägerchor zu Anfang präsentiert sich zwar als schlichte, volkstümliche Melodie, die Orchesterbegleitung macht daraus aber eine düstere bitonale Musik, welche dunkle Schatten auf die kommende Katastrophe vorauswirft. Die heranstürmende Volksmenge am Ende der Oper singt kriegerische, «revolutionäre» Musik, die Schoeck als simple Diatonik in einfachstem Chorsatz präsentiert. Die Oper wurde am 1. April 1943 in Berlin uraufgeführt, zu einem Zeitpunkt, wo die deutsche Hauptstadt regelmäßig unter schwerem Bombardement lag.

Nach einem Herzinfarkt gab Schoeck 1944 seine öffentliche Tätigkeit auf und widmete sich nur noch der Komposition. Er war nicht nur gesundheitlich angeschlagen. Um seine Reputation in der Öffentlichkeit stand es wegen seiner opportunistischen Haltung zum nationalsozialistischen Deutschland schlecht,³⁷ seine Musik entsprach nun gar nicht mehr dem Zeitgeist. In dieser letzten Lebensphase sind noch einmal einige bedeutende Chorwerke entstanden.

Das großbesetzte Stück *Für ein Gesangfest im Frühling* op. 54 (nach einem Gedicht von Gottfried Keller) hat Schoeck für das Eidgenössische Sängerkongress 1942 geschrieben, uraufgeführt wurde es allerdings erst zwei Jahre später in Bern. Das Werk wurde als «Gegenstück zum *Wegelied*»³⁸ bezeichnet, doch dreißig Jahre und zwei Weltkriege später präsentiert sich hier der Patriotismus anders. Die Komposition fügt sich nicht mehr in die Chorliteratur ein, sondern erscheint mehr als symphonischer Chorsatz oder Opernchor. So finden sich viele Unisonostellen im Chor, und die Orchesterbegleitung erinnert sehr an Schoecks *Suite in As-Dur* op. 59, die er wenig später schreiben wird.

Das letzte große Chorwerk, wiederum nach Gottfried Keller, ist *Vision* op. 63, das in der zweiten Jahreshälfte 1949 entsteht. Es ist für Männerchor, Trompete, drei Posaunen und Schlagzeug sowie Streichorchester

36 *Das Schloss Dürande*, 2. Akt, Ziffer 14–27.

37 Siehe dazu Föllmi, «Othmar Schoeck wird aufgenordet».

38 So Billeter, *Othmar Schoeck, Sämtliche Werke*, Band 8, 29.

geschrieben. Hier ist nichts mehr von Patriotismus zu spüren, es handelt sich vielmehr um eine manchmal zarte, manchmal leidenschaftliche Hymne an die Freiheit: «Die Freiheit wandelt durch die Nacht, die bleiche, hohe Königin.»

Aus dem Jahr 1953 stammen schließlich zwei eigenartige Kompositionen für Männerchor a cappella, die Schoeck unter Opus 67 zusammenfasste. Es handelt sich um sperrige, schwierig zu singende Chorsätze. Das Gedicht *Maschinenschlacht* (von Hermann Hesse aus dem Jahr 1926) geißelt die Dominanz der seelenlosen Maschinen, die am Ende von den Menschen mit Musik und Fantasie besiegt und zerstört werden. *Gestutzte Eiche*, ebenfalls von Hesse aus dem Jahr 1919, ist ein Gedicht voller Weltschmerz, der letztlich aber von Hoffnung getragen wird. Beide Kompositionen sind zwar Chören gewidmet (dem Sängerverein «Harmonie» bzw. dem Männerchor Thun), doch handelt es sich letztlich um sehr persönliche Bekenntniswerke des alten und von der Gegenwart mehr und mehr enttäuschten Schoeck.

Schluss

Die Chorwerke begleiten Schoecks gesamte künstlerische Entwicklung, von den frühesten Jugendwerken bis zu den letzten Kompositionen. Nicht zuletzt an ihnen lässt sich Schoecks Ringen um einen persönlichen Stil und seine oft schwierigen Auseinandersetzungen mit den ästhetischen und stilistischen Veränderungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ablesen. Kaum je hat sich Schoeck den Erfordernissen der Chorliteratur und des Chorwesens vollständig unterworfen. Naiver Patriotismus und bloße Volkstümelei hat er entweder ironisch gebrochen (so im *Wegelied* von 1913) oder subtil transformiert (wie in *Vision* von 1949). Am konventionellsten sind seine Chöre allenfalls in einigen Opern, wie zum Beispiel in *Don Ranudo* oder *Massimilla Doni*. Im Einakter *Penthesilea* hingegen lässt sich gerade an den Chorpässagen die kompromisslose Radikalität seiner neuen Kompositionsweise der späten 1920er-Jahre aufzeigen.

Werke von Othmar Schoeck

Othmar Schoeck, Sämtliche Werke, herausgegeben von Beat Föllmi. Zürich: Hug & Co. Musikverlage.

Band 8: *Chorwerke*, vorgelegt von Bernhard Billeter, 2001.

Band 14: *Penthesilea*, vorgelegt von Beat Föllmi, 2014.

Band 16: *Massimilla Doni*, vorgelegt von Michael Baumgartner, 2009.

Bibliografie

Corrodi, Hans. *Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens*. Frauenfeld: Verlag Huber & Co, 1956.

Föllmi, Beat. *Othmar Schoeck ou le maître du lied*. Mélophile 27. Genf: Éditions Papillon, 2013.

———. ««Othmar Schoeck wird aufgenordet». Schoecks Flirt mit dem nationalsozialistischen Regime und die Reaktionen in der Schweiz». In *«Als Schweizer bin ich neutral». Othmar Schoecks Oper «Das Schloss Dürande» und ihr Umfeld*, herausgegeben von Thomas Gartmann und Simeon Thompson, 130–45. Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, 10. Schliengen: Edition Argus, 2018.

Fridöri, Heinrich. «Geschichte des Männerchors Aussersihl Zürich». *Schweizerische Musikzeitung* 52 (1912): 194–95.

Hesse, Hermann. «Ein paar Erinnerungen an Othmar Schoeck». In *Othmar Schoeck. Festgabe der Freunde zum 50. Geburtstag*, herausgegeben von Willi Schuh, 72–97. Erlenbach: Eugen Rentsch Verlag, 1936.

Schoeck-Grüebler, Elisabeth. *Othmar Schoeck, Post nach Brunnen, Briefe an die Familie 1908-1922*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, o. J.

Vogel, Werner. *Euer dankbarer Sohn. Othmar Schoecks Briefe an die Eltern aus Leipzig 1907/1908*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1985.

———. *Othmar Schoeck, Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten*. Zürich und Freiburg/Br: Atlantis, 1976.

———. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Othmar Schoeck*. Zürich: Atlantis Verlag, 1956.

Walder, Gobi. *100 Jahre Sängerverein Harmonie Zürich, 1841-1941. Jubiläumsschrift überreicht vom Sängerverein Harmonie Zürich*. Zürich: Aschmann & Scheller, 1941.

Walton, Chris. *Othmar Schoeck. Eine Biographie*. Zürich und Mainz: Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1994.

———. *Othmar Schoeck, Life and Works*. Eastman Studies in Music. Rochester: University of Rochester Press, 2009.

Anhang

Othmar Schoeck: Liste der Chorwerke

■ grau: Gelegenheitskomposition ■ orange: Opern mit Chören ■ blau: besondere Fälle

Titel	Besetzung	Kompositionsdatum / UA
KTV-Kantus o. op. Nr. 3	einstimmiger Chor und Klavier	1901/1902 UA: Datum unbekannt
Nun ist der selt'ne Tag erschienen, NW Nr. 8/2	SATB a cappella	1902 UA: Datum unbekannt
Gesang der Mädchen aus Johan- nes, NW Nr. 9/6	zweistimmiger Frauenchor und Klavier	Sommer 1902 UA: Datum unbekannt
Melodie für die Comment-Buch- Weihe, NW Nr. 8/1	einstimmiger Chor und Klavier	1902/1903 UA: Datum unbekannt
Agnes o. op. Nr. 20	SATB a cappella	Sommer 1905 UA: 1908
's Seeli o. op. Nr. 21	Männerchor a cappella	1905 UA: Datum unbekannt
Ein Vöglein singt im Wald o. op. Nr. 23	SATB a cappella	1906/1907 UA: 1908
Es ist bestimmt in Gottes Rat o. op. Nr. 24	SATB a cappella	1906/1907 UA: Datum unbekannt
Firnelicht, NW Nr. 8/3	Männerchor TTBB a cappella	um 1908 UA: Datum unbekannt
Sehnsucht o. op. Nr. 30	Männerchor a cappella	1909 UA: 1909
Der Postillon op. 18	Männerchor, Orchester	September 1909 UA: 1911
Dithyrambe op. 22	Doppelchor, großes Orchester	Mai bis September 1911 UA: 1912
Frühling und Herbst o. op. Nr. 33	SATB a cappella	1912 UA: 1912
Wegelied op. 24	Männerchor, Orchester	Juli 1913 UA: 1914
's Liedli o. op. Nr. 34	SATB a cappella	1915 (eine weitere Version um 1931) UA: 1917
Trommelschläge op. 26	SATB, Orchester	August 1915 UA: 1916
Don Ranudo op. 27	Oper mit Chorpässagen	1917-1918 UA: 1919

<i>Titel</i>	<i>Besetzung</i>	<i>Kompositionsdatum / UA</i>
Venus op. 32	Oper mit Chorpässagen	1919-1921 UA: 1922
Penthesilea op. 39	Oper mit Chorpässagen	1923-1925 UA: 1927
Lebendig begraben op. 40	Bariton und Orchester (Mezzo-soprane und Baritone colla parte mit den Posaunen)	1926 UA: 1927
Die Drei o. op. Nr. 39	Männerchor a cappella	September 1930 UA: 1934
Kantate op. 49	kleiner Männerchor, Solo-Bariton, Instrumente	Sommer 1933 UA: 1934
Massimilla Doni op. 50	Oper mit Chorpässagen	1934-1937 UA: 1937
Das Schloss Dürande op. 53	Oper mit Chorpässagen	1937-1941 UA: 1943
Spottkanon auf Hitler, NW Nr. 8/8	drei Stimmen a cappella	Februar 1940 UA: Datum unbekannt
Kanon o. op. Nr. 41		September 1941 UA: 1941
Spruch op. 69 Nr. 1	zweistimmiger Chor (Frauen oder Kinder) und Klavier	Oktober 1941 UA: 1941
Für ein Gesangfest im Frühling op. 54	Männerchor, Orchester	Mai 1942 UA: 1944
Nachruf o. op. Nr. 42	SAB a cappella	1943 UA: Datum unbekannt
Zimmerspruch o. op. Nr. 43	Männerchor a cappella	1947 UA: 1948
Zu einer Konfirmation [op. 62 Nr. 36]	gemischter Chor (SATB), Orgel/Harmonium	Februar/März 1948 UA: 1948
Vision op. 63	Männerchor, Posaunen, Schlagwerk, Streicher	Frühling bis Herbst 1949 UA: 1950
Maschinenschlacht op. 67a	Männerchor a cappella	Januar 1953 UA: 1954
Gestutzte Eiche op. 67b	Männerchor a cappella	Dezember 1953 UA: 1954
Einkehr op. 69 Nr. 2	zweistimmiger Chor (Frauen oder Kinder) und Klavier	Oktober 1955 UA: 1955
Studentenlied, NW Nr. 8/4	Männerchor (TTBB) a cappella	1950er Jahre UA: 1956

Chœur du peuple et théâtre populaire au Théâtre du Jorat¹

Entre son inauguration en 1908 et 1947, le Théâtre du Jorat à Mézières accueille de nombreuses créations de pièces de théâtre qui sont toutes de la plume de René Morax, son fondateur, qui souhaite concevoir un art dramatique romand et populaire.² Dans son œuvre théâtrale, la musique joue un rôle important et privilégié, tant pour des raisons esthétiques que financières, les chœurs amateurs.³ Durant cette période, treize pièces de théâtre de Morax sont créées avec des musiques de scène dues à quatre compositeurs : Gustave Doret (7),⁴ Arthur Honegger (4),⁵ Frank Martin (1)⁶ et André-François Marescotti (1)⁷ (voir tableau 1).

1 Je remercie chaleureusement Luca Zoppelli pour ses commentaires et Marianne Vincent pour sa relecture attentive. Mes sincères remerciements vont aussi à Alexandra Artner de Walter Wild Musikverlag, Inès Djendi d'Universal Music Publishing, Grégoire May des Editions musicales Henry : Labatiaz, Marie-Christine Papillon des Editions Papillon, pour l'aimable autorisation de reproduction d'extraits de partitions.

2 *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 13. Sur René Morax, voir notamment : Nicollier, *René Morax* ; Meylan, *René Morax et son temps* ; Schwab, *René Morax, un théâtre pour le peuple*.

3 *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 16–17 ; 26–27.

4 Sur Gustave Doret, voir notamment : Doret, *Temps et contretemps* ; Pellizzari, *Gustave Doret* ; Vincent, *Mythologies romandes* ; Vincent, « Quelle musique pour le théâtre du peuple ? ».

5 Sur Arthur Honegger, voir notamment : Voss, *Arthur Honegger* : « *Le Roi David* » ; Spratt, *The music of Arthur Honegger* ; Halbreich, *L'Œuvre d'Arthur Honegger* ; Danuser, « Les espaces offerts à l'imaginaire dans la musique d'oratorio en Suisse » ; Mosch, « Du « drame biblique » » ; Hines, « Arthur Honegger's Three Versions of « King David » ».

6 Sur Frank Martin, voir notamment : Koelliker, *Frank Martin* ; Martin et Piguët, *Entretiens sur la musique* ; Martin, *Frank Martin ou la réalité du rêve* ; Martin, *A propos de ... Commentaires de Frank Martin sur ses œuvres* ; Samama, « La Musique et l'Esthétique musicale de Frank Martin » ; Perroux, *Frank Martin* ; Corbellari, *Frank Martin*.

7 Sur André-François Marescotti, voir notamment : Marescotti, « Attitude du compositeur face aux tendances de la musique contemporaine » ; Goléa, *André-François Marescotti* ; Tappolet, *André-François Marescotti*.

Tableau 1 Pièces créées au Théâtre du Jorat entre 1908 et 1947

Année	Titre	Compositeur
1908	<i>Henriette</i>	Gustave Doret
1910	<i>Aliénor</i>	Gustave Doret
1912	<i>La Nuit des Quatre-Temps</i>	Gustave Doret
1914	<i>Tell</i>	Gustave Doret
1921	<i>Le Roi David</i>	Arthur Honegger
1923	<i>Davel</i>	Gustave Doret
1925	<i>Judith</i>	Arthur Honegger
1929	<i>Roméo et Juliette</i>	Frank Martin
1931	<i>La Belle de Moudon</i>	Arthur Honegger
1933	<i>La Terre et l'Eau</i>	Gustave Doret
1937	<i>La servante d'Evolène</i>	Gustave Doret
1944	<i>Charles le Téméraire</i>	Arthur Honegger
1947	<i>La lampe d'argile</i>	André-François Marescotti

Le tableau 1 ne comprend pas *La dîme*, car sa présentation à Mézières en 1908 est une reprise : la pièce avait été créée au Casino de Morges en 1901 avec une musique d'Alexandre Denéréaz. En revanche, elle inclut *La Nuit des Quatre-Temps*, même si elle a aussi été créée au Casino de Morges en 1901 avec une musique tirée d'airs populaires de la vallée de Conches écrite par Morax. En effet, l'écrivain morgien la retouche de manière assez importante en 1912 pour Mézières et demande à Doret une partition étendue. D'ailleurs, Vincent Vincent partage notre avis : « Pour cette reprise, – (c'est d'une *première* qu'il faudrait plutôt parler,) – René Morax avait refait et récrit le drame. »⁸ Notre corpus intègre aussi la traduction de *Roméo et Juliette* par Morax, créée à Mézières en 1929. Dans son avant-propos, il explique avoir suivi fidèlement Shakespeare, tout « [en abrégant] un peu le dénouement et [en supprimant] quelques répliques, et [en allégeant] quelques tirades dont le développement me semblait ralentir, pour notre époque, une action si pleine et si rapide. »⁹

⁸ Vincent, *Le Théâtre du Jorat*, 110.

⁹ Shakespeare, *Roméo et Juliette*, [5].

A l'exception de l'oratorio *Le Roi David* d'Honegger et de quelques chœurs de Doret, dont « Le peuple des bergers » de *Tell*, ces musiques sont désormais très peu connues. Seules les divergences de vues entre Doret et Honegger et les factions qui se sont développées à leur suite sont encore présentes dans certains esprits.¹⁰ Toutefois, les contraintes imposées par l'écriture pour des amateurs et le genre de la musique de scène impliquent plus de points communs stylistiques que ce que laissent penser les controverses entre Doret et Honegger, qui d'ailleurs militaient tous deux pour un art s'adressant à tous directement.¹¹ Pour cette raison, nous souhaitons dégager les éléments de longue durée des chœurs écrits pour le Théâtre du Jorat tant au niveau des sujets que des stratégies de composition. Il nous sera ainsi possible d'établir la manière dont les chœurs chantés au Théâtre du Jorat ont contribué à répandre une certaine image de la Suisse romande et à façonner la notion de musique populaire en Romandie au XX^e siècle.

Sujets des pièces

Le Théâtre du Jorat a fait l'objet de plusieurs monographies, souvent commémoratives, qui glissent généralement sur les musiques de scène.¹² La principale contribution à l'histoire musicale de la Grange Sublime est le livre de Pierre Meylan *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat* paru en 1966 et réédité en 1993, qui s'ouvre par une affirmation très forte :

Dans l'histoire de la musique en Suisse romande, la collaboration Arthur Honegger – René Morax représente, avec la collaboration Igor Stravinsky – C.F. Ramuz, un rare sommet : nos aspirations artistiques cessent d'évoluer en vase clos et communiquent avec les grands courants qui agitent les pays qui nous entourent. C'est la raison pour laquelle il nous a paru intéressant d'étudier dans quelles

10 Cf. Genoud, « Gustave Doret, critique et juge de son temps ».

11 Doret, *Lettres à ma Nièce sur la Musique en Suisse*, 70 ; Doret, « A propos de la Fête suisse des Chœrales ouvrières à Berne », [1] ; Honegger, *Ecrits*, 361.

12 *Théâtre du Jorat 75 ans d'images ; Théâtre du Jorat : 100 ans : Mézières (VD)* ; Biétry, *Le Théâtre du Jorat : Une aventure culturelle* ; voir aussi la brochure de présentation et l'article : *Le Théâtre du Jorat* ; Biétry, « Le Théâtre du Jorat : Un théâtre national ? ».

conditions elle avait pu s'épanouir en des chefs-d'œuvre comme *Le Roi David* et *Judith* et d'essayer d'entrevoir dans quelle mesure elle avait influencé le climat musical et théâtral de son époque.¹³

D'emblée, Meylan place l'histoire musicale du Théâtre du Jorat sous le signe de l'exceptionnalité, ce qui le conduit à minimiser la collaboration de Morax avec Doret pour mieux affirmer celle avec Honegger. Sa démarche ne vise pas seulement à légitimer un compositeur, mais aussi un type de sujet car *Le Roi David* et *Judith* sont les deux seuls drames bibliques de notre corpus. À l'exception de la traduction par Morax de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, il s'agit des deux seuls sujets non ancrés en Romandie ou/et dans l'histoire suisse. En effet, l'argumentation de Meylan repose sur l'opposition du régionalisme et de l'internationalisme qui culmine dans la conclusion de son ouvrage :

[L]es cinq premiers spectacles de Mézières ont tous trait à un épisode de l'histoire ou de la légende helvétique. Bien qu'ils relatent des intrigues ou des récits fort contrastés et se déroulent à des époques différentes, on ne peut s'empêcher de penser que la formule adoptée par Morax n'évita pas l'écueil d'horizons monotones. Au surplus, quatre de ces spectacles ont une partition signée par le même musicien, Gustave Doret. Le Théâtre du Jorat paraît trop le domaine privé de la collaboration Morax-Doret qui ont l'air de le considérer comme chasse gardée. [...]

Cette sorte de douce dictature dessert néanmoins ceux qui en bénéficient. Jusqu'en 1914, le Théâtre du Jorat, entreprise nationale s'il en fut parce qu'elle intéresse tout un peuple, reste néanmoins un théâtre local. Comment intéresser les étrangers, les Français surtout, à des sujets aussi « helvétiques » que *La Dîme*, *Tell*, même *Henriette* ? Il ne faut pas s'étonner si l'afflux de visiteurs d'outre Jura fut toujours réduit à sa plus simple expression. [...]

C'est pourquoi le *Roi David* est une sorte de miracle. Il eût été si facile de continuer à mijoter dans la sacro-sainte tradition. Sans lui, le Théâtre du Jorat aurait connu probablement une existence sans

13 Meylan, *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat*, 7.

heur, toute banale, il ferait figure aujourd'hui de théâtre populaire dans le meilleur sens du mot, mais qui serait probablement démodé par l'essor de nos théâtres citadins.¹⁴

Les mots employés par Meylan sont forts : « miracle » et « douce dictature ». Selon lui, les sujets bibliques permettent de cesser « d'évoluer en vase clos ». Il convient donc de rappeler que *Le Roi David* et *Judith* ne sont pas les seules pièces à présenter un conflit entre païens et chrétiens, c'est aussi le cas de *La lampe d'argile*. Certes, la pièce se déroule dans l'Avenches romaine et fait même allusion à l'actualité archéologique en mentionnant le buste en or de Marc-Aurèle découvert en 1939 : « Bénie soit la mémoire de nos grands empereurs. Le visage d'or du père de la patrie, notre illustre et bon Marc-Aurèle est moins précieux dans notre temple que le souvenir qu'il a laissé dans nos cœurs. »¹⁵ Toutefois, le choix du sujet est lié à la tragédie de la Seconde Guerre mondiale comme Morax l'a rappelé :

La Lampe d'Argile était aussi écrit sous l'influence de la grande guerre. J'avais sous les yeux la destruction de toute une génération et aussi la crainte de tous les pays d'Europe devant un changement de civilisation, qui semblait être pour elle aussi terrible que l'invasion des barbares pour l'Empire romain. Et en prenant la chute d'Aventicum devant les premières vagues de cette invasion, de cette inondation asiatique sur l'Europe, j'avais transposé l'image que donnait la réalité.¹⁶

Dès lors, *La lampe d'argile* ne peut être réduite à une simple thématique locale.

Qui plus est, le présupposé qu'un sujet régional ne peut pas parler aux grands centres musicaux, notamment Paris vers laquelle les Romands tournent alors leurs regards, est erroné. Le Théâtre du Jorat a été conçu dans la lignée du Théâtre du peuple de Bussang et des théories sur le théâtre populaire de Romain Rolland. Morax et Doret étaient en contact avec lui et, dans la seconde édition de sa somme *Le Théâtre du peuple*,

¹⁴ Ibid., 202-3.

¹⁵ Morax, *La lampe d'argile*, 16.

¹⁶ *Le Théâtre du Jorat* et René Morax, 66.

l'écrivain français définit le drame campagnard comme un « Art d'un prix inestimable : car il sauve la vie poétique des petites patries et leur individualité qui s'efface. [...] le Suisse René Morax, dans ses drames vaudois d'un vigoureux et tranquille sentiment populaire, en [a] donné l'exemple. »¹⁷ D'ailleurs, *Henriette* raconte les ravages de l'alcoolisme dans les campagnes, opposant la corruption urbaine à la naïveté campagnarde dans la plus pure tradition des thématiques abordées par le théâtre populaire français contemporain.

En outre, les critiques français se sont intéressés aux spectacles donnés au Théâtre du Jorat. On trouve, pour n'en citer que quelques-uns, des comptes rendus d'*Aliénor* dans la *Revue hebdomadaire*,¹⁸ *Le Temps*¹⁹ et *Le Figaro* ;²⁰ de *La Nuit des Quatre-Temps* dans *Le Ménestrel*²¹ et *Comœdia* ;²² de *Tell* dans *Comœdia*.²³ De plus, certaines collaborations de Morax et Doret ont été données à l'étranger, notamment *Tell* à Bruxelles lors de l'Exposition universelle en 1935 et *La servante d'Evolène* au Théâtre des Champs-Élysées en 1937 durant l'Exposition universelle.²⁴ Les drames bibliques ne sont donc pas les seuls sujets qui rencontrent l'intérêt au-delà des frontières suisses.

Enfin, il convient de souligner que Meylan développe une argumentation de l'exceptionnalité pour sauver les deux autres musiques d'Honegger pour le Théâtre du Jorat liées à des sujets locaux : *La Belle de Moudon*, ancrée dans le canton de Vaud même si sa protagoniste voyage dans toute l'Europe, et *Charles le Téméraire* dont le protagoniste est vaincu par les Confédérés. Pour *La Belle de Moudon*, Meylan souligne qu'il s'agit d'une comédie :

Ce coup d'essai [d'une comédie] fut un coup de maître. Cette fois-ci, plus d'adaptation, plus de remaniement d'une tragédie antique, d'un épisode patriotard, d'un drame religieux. C'est dans son propre

17 Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, 115. Sur Rolland et le théâtre populaire en Suisse, voir : Corbellari, « Romain Rolland et le théâtre populaire suisse ».

18 Monod, « Le théâtre populaire en Suisse et l'œuvre de M. René Morax ».

19 Delphin, « Chronique théâtrale », 1-2.

20 Descaves, « La vie hors Paris », 1.

21 Pougin, « Nouvelles diverses », 206.

22 M.P., « Un Théâtre national en Suisse », 5.

23 Fred., « « Tell » de MM. René Morax et Gustave Doret », 5.

24 Doret, *Temps et Contretemps*, 372-3 ; Lannes, « « La Servante d'Evolène » », 4 ; Milhaud, « La Chanson valaisanne », 6.

fonds que Morax prend le sujet de *La Belle de Moudon*, c'est dans sa propre expérience de Vaudois contemplant avec une ironique délectation les qualités et les travers des habitants d'une petite ville qu'il connaît bien – et se trouve comme par hasard à quelques kilomètres de Mézières – qu'il trouve la matière de cette pièce.²⁵

Quant à *Charles le Téméraire*, Meylan met en avant son antipatriotisme :

Le dramaturge [Morax] ne cachait pas son admiration pour le lion battu [Charles le Téméraire], il le montrait victime de son sang, de son destin. Il ne se faisait pas faute de rappeler qu'à cette époque les Vaudois, dont le pays faisait partie de la Savoie combattaient dans les rangs des Bourguignons contre leurs futurs alliés. D'autre part, il décrivait les bourgeois de Morges, au moment où le duc, précédant son armée en déroute, vient prendre au château des quartiers éphémères, sous un jour particulièrement défavorable. L'opportunisme était-il donc l'apanage des Vaudois ? Mais ce qui était encore plus grave, c'est que Morax était loin d'exalter l'invincibilité de nos ancêtres sur les champs de bataille. On pouvait même croire qu'il s'était mis dans la tête de faire l'apologie de l'ennemi.²⁶

La vision de Meylan est marquée par la notion d'exceptionnalité, ainsi que par l'opposition entre provincialisme et reconnaissance par les grandes puissances musicales étrangères. Elle s'appuie donc sur un réflexe regrettable qui conduit encore beaucoup de personnes à considérer la musique suisse – et plus généralement la culture suisse – comme de moindre qualité et indigne d'un intérêt académique.

Sujets des chœurs

Après ces observations sur les sujets des pièces de Morax, il convient de se pencher sur le rôle que le chœur y tient puisqu'il est généralement le principal protagoniste musical. En se demandant ce qu'il représente et quels sujets sont traités dans les numéros chantés, il sera possible

²⁵ Meylan, *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat*, 130.

²⁶ Ibid., 173–4.

de déterminer dans quelle mesure les rôles et fonctions dévolues au chœur sont identiques ou non.

Le chœur incarne généralement une communauté unie, notamment dans la prière. Il adopte différentes postures religieuses, dont celle de la pénitence et de l'imploration de la pitié divine (voir tableau 2).

Tableau 2 Chœurs à sujet religieux (pénitence et imploration de la pitié divine)

<i>Aliénor</i> ²⁷
J'ai crié vers le ciel du fond de mes ténèbres. Mon Dieu, mon Dieu ! m'avez-vous entendu ?
<i>La Nuit des Quatre Temps</i> ²⁸
Louange à Dieu, louange à sa clémence ! Maudite soit la vie ! Loué soit Dieu qui nous châtie.
<i>Le Roi David</i> ²⁹
Miséricorde, O Dieu, pitié. Selon ta grande compassion, veuille effacer ma transgression, lave-moi jusqu'au fond de mon iniquité, purifie-moi de mon péché.
<i>Dave</i> ³⁰
Seul parmi ceux qui furent mes amis, Abandonné par mes compagnons d'armes, Seul avec toi, mon Dieu, je t'obéis.
<i>Judith</i> ³¹
Pitié de nous, Seigneur, pitié de nous.

27 Morax, *Aliénor*, 93.

28 Morax, *La Nuit des Quatre-Temps*, 79.

29 Morax, *Le Roi David*, 128.

30 Morax, *Davel*, 133.

31 Morax, *Judith*, 7.

Le chœur recourt aussi aux prières d'intercession, énoncées tant par les âmes des morts dans *La servante d'Evolène* que par les chrétiens dans *La lampe d'argile* (voir tableau 3).

Tableau 3 Chœurs à sujet religieux (prières d'intercession)

<i>La servante d'Evolène</i> ³²	<i>La lampe d'argile</i> ³³
Le Chœur Où allez-vous, les âmes en peine ? Le grand vent de la nuit vous emmène Sur la glace et le roc des moraines. Les Voix Dans les pleurs, les remords, les tourments, Dans le froid, dans la nuit, dans le vent, Nous attendons l'heure du Jugement. Priez pour nous. Le Chœur Vous qui portez le linceul de neige, Que le Seigneur et la Sainte Vierge S'inclinant sur vos maux les allègent. Les Voix Au divin Maître, rien n'est caché. C'est le but que nous avions cherché En suivant le chemin du péché. Priez pour nous. Le Chœur Nous prions Dieu pour qu'il nous accorde Le repos dans sa miséricorde. Au siècle des siècles. Amen Les Voix Amen.	O sainte Légion. Sainte armée invincible Saint rempart invisible de la Religion. Chœur de sœurs et de frères Puissants intercesseurs. Soyez nos défenseurs Appuyez nos prières. O saints martyrs Intercédez pour nous. [...] O saints martyrs Intercédez pour nous. Vous avez résisté en donnant votre vie Et Dieu vous glorifie dans son Eternité. La pourpre du trophée que vous avez dressé C'est votre sang versé pour l'Eglise éprouvée. O saints martyrs Intercédez pour nous.

Le chœur incarne également un peuple – suisse à différentes époques de son histoire ou israélite – présenté comme élu et qui invoque dans ses prières la protection d'une instance divine (Dieu, Jéhovah, Jupiter), notamment face à un péril militaire (voir tableau 4).

³² Morax, *La servante d'Evolène*, 107–8.

³³ Morax, *La lampe d'argile*, 84–85.

Tableau 4 Chœurs représentant un peuple élu

<i>Tell</i>³⁴ Eternel, notre père, Nous t'offrons librement Nos cœurs et notre terre, Reçois notre serment. Nous mettons en commun Nos foyers et nos vies, Un pour tous, tous en un, Une âme, une patrie.	<i>Le Roi David</i>³⁵ Une femme du chœur Chantez, mes sœurs, chantez. Dieu n'a jamais abandonné dans la captivité ni dans l'adversité son peuple préféré l'élu, le bien-aimé Les femmes Eternel, Eternel, Viens bénir Israël.
<i>Judith</i>³⁶ Seigneur, Seigneur, Jéhovah des armées protège-la dans la vallée des épouvantements. Qu'elle remonte avec l'aurore nous apportant le rameau de la paix. Seigneur, Seigneur, nos corps sont épuisés et la mort nous assiège. Elle est la dernière espérance, Elle s'en va loin de la ville Etends ta main sur elle Etends ta main sur nous Eternel des armées.	
<i>Charles le Téméraire</i>³⁷ L'Eternel est la forteresse d'où nous viendra notre secours. Dans l'abandon, dans la détresse, sur nous Il veille nuit et jour. Si la montagne un jour s'écroule, nous résistons comme le roc. Si l'avalanche gronde et roule, nous soutiendrons debout le choc. La nation que Dieu protège est la demeure du Très-Haut.	<i>La lampe d'argile</i>³⁸ Jupiter, sois juste et secourable. La terreur du destin nous accable. Protège la cité vénérable. Protège Aventicum, ta cité. Maintiens sa liberté dans l'éclat de sa gloire. Et donne la victoire à notre bienfaiteur, le Maître, l'Empereur.

34 Morax, *Tell*, 148.

35 Morax, *Le Roi David*, 109–10.

36 Morax, *Judith*, 45.

37 Morax, *Charles le Téméraire*, 33.

38 Morax, *La lampe d'argile*, 11.

C'est aussi le cas de Davel, même si, ici, c'est le héros vaudois qui invoque, dans un chœur, la protection divine pour la postérité :

Fais de mes frères bien-aimés
Un peuple libre et romps leur chaîne.
Sois leur seul maître et guide-les
Sur le chemin où tu me mènes.
Pour toute éternité.
Amen.³⁹

Le chœur représente une communauté pieuse mais aussi paysanne. Certains chœurs accompagnent l'activité agricole dans les champs, les vignes ou les pâturages, d'autres la décrivent (voir tableau 5).

Là encore, les travaux agricoles et viticoles génèrent l'unité de la communauté, comme le proclame le chœur des faucheurs et des faucheuses dans *La servante d'Evolène* « Garçons et filles, prenez les faux et les faucilles » et « Jeunes et vieux, tous à l'ouvrage ».⁴⁰ En revanche, le pâtre est seul à veiller sur son troupeau dans *Tell*, mais sa proximité avec le ciel et sa présence dans les montagnes en font l'incarnation de la liberté et d'un cliché helvétique :

Seul, le pâtre
Sur son alpe,
Dans la neige,
Dans la grêle,
Veille sur son grand troupeau.
Crie au vent et dans le nuage,
Reste ferme contre l'orage.
La terre entière est à tes pieds.
Chante, chante, liberté !⁴¹

39 Morax, *Davel*, 151.

40 Morax, *La servante d'Evolène*, 47–48.

41 Morax, *Tell*, 27.

Tableau 5 Chœurs à sujets agricoles

<i>Henriette</i>⁴² Soleil de juin, [...] Fais scintiller comme des pierreries L'éclair des faux qui sifflent dans l'air bleu. [...] Répands ta joie, en longs flots de lumière Sur nos travaux et nos humbles douleurs.	
<i>La Nuit des Quatre-Temps</i>⁴³ Là-haut sur le glacier J'ai entendu pleurer. Qu'est-elle devenue, Si loin de son troupeau Notre brebis perdue Qui bèle après l'agneau ?	<i>Davel</i>⁴⁴ Il était une fille, une fille d'honneur. S'en allait à la vigne, à la vigne au Seigneur. Belle vigne, Belle vigne au vin.
<i>La Belle de Moudon</i>⁴⁵ Un an se passe, un autre encore – Comme on oublie en peu de temps ! Le blé verdit, le blé se dore – L'un l'a semé, l'autre le vend.	<i>La Terre et l'Eau</i>⁴⁶ Faut fumer le sol à fond, on fossoye, on racle, on bine pour que le raisin soit bon dans la vigne au vigneron. On effeuille, feuille à feuille dans la vigne au vigneron. On rabat, on coupe, on cueille les rameaux qui sont trop longs. on sulfate à pleine boille pour que le raisin soit bon dans la vigne au vigneron.

⁴² Morax, *Henriette*, 5.

⁴³ Morax, *La Nuit des Quatre-Temps*, 49.

⁴⁴ Morax, *Davel*, 11.

⁴⁵ *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 139.

⁴⁶ Morax, *La Terre et l'Eau*, 14.

Généralement, le peuple est représenté comme une communauté unie, mais Morax sépare souvent les femmes et les hommes en distinguant leurs rôles dans la société. En effet, les femmes participent aux travaux agricoles mais effectuent aussi des tâches spécifiques à la vigne comme le rappelle « Au jardin de mon père » chanté par les effeuilleuses dans *La Terre et l'Eau*.⁴⁷ Elles sont aussi présentées comme responsables du travail ménager. Dans *La Belle de Moudon*, elles font la lessive et préparent à manger pour leurs maris (voir tableau 6).

Tableau 6 Tâches « féminines » dans les chœurs de *La Belle de Moudon*

<i>La Belle de Moudon</i> ⁴⁸	<i>La Belle de Moudon</i> ⁴⁹
Avec le battoir, avec le savon, C'est nous qui lavons Les draps de Moudon Dans l'eau de la Broye. Les petites gens, les bonnes maisons, Nous les blanchissons <i>I^{er} chœur</i> : Les draps les plus blancs <i>II^e chœur</i> : Ne sont pas de soie.	Il est bientôt midi, C'est l'heure de rentrer. Nous allons préparer La soupe à nos maris, Les choux et le salé Qui ont bien mijoté Sur le feu du foyer. Suspendons au cordeau Le linge propre et beau Comme de blancs drapeaux. Comme il va bien sécher Au soleil clair et chaud.

Les chœurs de Morax chantent aussi le repos bien mérité après le travail et la quiétude de la campagne (voir tableau 7).

⁴⁷ Morax, *La Terre et l'Eau*, 18.

⁴⁸ *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 78.

⁴⁹ *Ibid.*, 89.

Tableau 7 Chœurs qui célèbrent le repos bien mérité et la quiétude de la campagne

<i>Henriette</i>⁵⁰ Petit jardin, plein d'ombre et de parfums, [...] Il fait si bon rêver sur ton vieux banc. [...] Les vieux jardins abritent le bonheur Dans le silence et la paix des dimanches. Il faut des fleurs au seuil des maisons blanches Et de la joie après le dur labeur.	<i>Tell</i>⁵¹ C'est l'heure où le soir bleu du fond de la vallée Lève sur la montagne un voile de fumée. Notre tâche est finie. [...] La cloche tour à tour est joyeuse et sévère. Elle sonne d'abord, à la pointe du jour, Cette heure du lever où les yeux sont si lourds Elle appelle au repos, elle appelle aux prières Et que l'heure soit sombre ou que l'heure soit claire Elle assigne à chacun ses devoirs, ses travaux Puis elle sonne enfin, cette heure du repos.
<i>Davel</i>⁵² Les troupeaux sont aux champs. La récolte est rentrée, Et les feuilles au vent Au premier froid seront tombées. Vous voici, longues nuits Dans la chambre fermée, Un grand feu d'herbes luit Dans le brouillard et la fumée. Les beaux jours vont finir Et les travaux s'achèvent. Mais l'hiver peut venir, Le vin fermente et le blé lève.	<i>La Belle de Moudon</i>⁵³ C'est l'heure où tout repose. Dans l'ombre des jardins Monte un parfum de roses, D'œillets et de jasmins. Devant la porte on cause, Au frais entre voisins. Paix des petites villes, Dans la belle saison Que la vie est tranquille Dans la vieille maison.

50 Morax, *Henriette*, 24.

51 Morax, *Tell*, 53.

52 Morax, *Davel*, 32.

53 *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 101.

Le chœur proclame également son amour de la patrie et de ses héros à d'autres moments que dans ses prières (voir tableau 8).

Tableau 8 Chœurs qui proclament l'amour de la patrie

<i>Aliénor</i> ⁵⁴	<i>Davel</i> ⁵⁵
Heureux celui qui revoit sa patrie Et son clocher debout sur l'horizon ; Il sent jaillir une source tarie, C'est un captif au sortir de prison.	Gloire à ton nom dans le Pays de Vaud Gloire à Davel, gloire au héros Tombé pour la Patire [sic] Gloire à Davel !

Le peuple suisse est représenté comme guerrier et se battant pour sa liberté. Il est frappant de constater que les images convoquées par Morax sont similaires dans *Tell* et *Charles le Téméraire*, à commencer par le taureau indomptable, qui figure d'ailleurs sur les armoiries d'Uri (voir tableau 9).

Tableau 9 Images du taureau dans les chœurs

<i>Tell</i> ⁵⁶	<i>Charles le Téméraire</i> ⁵⁷
Non, non, jamais ! Nous, courber le genou Devant la lance, nous ! Sommes-nous leurs valets ? Non, non, jamais ! L'étranger construit l'étable de pierre Il tresse un licol à la liberté. Le jeune taureau qui peut le bâter ? Qui l'attelle au joug pour herser la terre ? Ha, ha, ha, ha ! Qui tient son jarret pour mettre l'entrave ? Qui peut lui passer la boucle au naseau ? Ses dents broieront comme le roseau Le frein dégouttant de sang et de bave.	Les taons ont réveillé le taureau sur l'alpage. Dressé sur un rocher, il pousse un cri sauvage. Debout, tous mes bergers. Revêtez vos sarraux, aiguisez vos couteaux ! C'est à vous de venger mon honneur qu'on outrage. Houhé, houhé ! Nous avons délié le taureau fou de rage. Dans le champ labouré il fait un grand ravage.

54 Morax, *Aliénor*, 75.

55 Morax, *Davel*, 155.

56 Morax, *Tell*, 92.

57 Morax, *Charles le Téméraire*, 45.

Le peuple suisse est aussi présenté comme un peuple de bergers combattant et pieux, une image qui apparaît tant dans *Tell* que dans *Charles le Téméraire* (voir tableau 10).

Tableau 10 Chœurs représentant un peuple de bergers combattant et pieux

<i>Tell</i> ⁵⁸
Le peuple des bergers Est libre sur sa terre, Le péril l'a forgé Pour la paix, pour la guerre Nul ne peut le soumettre Par l'épée ou par l'or. Il n'a pas d'autre maître Que son Dieu juste et fort.
<i>Charles le Téméraire</i> ⁵⁹
Il est venu le jour de la colère où le Seigneur accomplit ses décrets. Il a frappé le cœur du Téméraire, humiliant l'orgueil qui le bravait. Il a brisé la force de l'armée, Il a vaincu les troupes d'étrangers. Il a levé sa main comme une épée en bénissant son peuple de bergers. [...] O Seigneur Dieu que le méchant bafoue, Vous êtes juste et bon, ô Tout-Puissant. Daignez bénir ce peuple qui vous loue et vous consacre un cœur reconnaissant. Ainsi soit-il.

⁵⁸ Morax, *Tell*, 165.

⁵⁹ Morax, *Charles le Téméraire*, 87.

Dans *Tell*, « Le peuple des bergers » est un chant de victoire qui laisse une place importante à Dieu. Il en va de même pour l'Eternel dans *Le Roi David* et dans *Judith* (voir tableau 11).

Tableau 11 Chœurs de victoire évoquant Dieu

<i>Le Roi David</i> ⁶⁰	<i>Judith</i> ⁶¹
Vive David vainqueur des Philistins. L'Eternel l'a choisi ; l'Eternel le soutient. Saül tua ses mille et David ses dix mille.	Comme le jour d'été Met en fuite la nuit, L'Eternel s'est levé Et l'ennemi s'enfuit. [...] La colombe sauvage A des ailes d'argent Et l'or de son plumage Brille au soleil levant. Regarde avec envie, Montagne de Basan, La cité qu'il a choisie L'Eternel tout puissant.

Nous avons déjà cité quelques exemples de chansons liées à la vie quotidienne. Il nous faut maintenant préciser qu'elles entrent dans la catégorie des chansons populaires. En effet, le peuple chez Morax est dépeint comme chanteur, notamment lors d'événements communautaires comme le mariage de Catherine et Antonin dans *La servante d'Evolène*. Morax inclut aussi souvent des chœurs d'enfants qui parfois effectuent des rondes en chantant, comme dans *Aliénor* (voir tableau 12).

60 Morax, *Le Roi David*, 34.

61 Morax, *Judith*, 107.

Tableau 12 Chansons populaires

<i>Aliénor</i> ⁶²	<i>Davel</i> ⁶³
Madame Marie A mis son chapeau De roses fleuries Et son beau manteau Plein de broderies. Ave Maria Plena Gratia, Regina Coeli.	Jean, petit Jean, prends ta serpette Pour couper les échalas.
<i>La Belle de Moudon</i> ⁶⁴	
C'est le fils au tabellion Qui suit tous les cotillons. Mais ce bon conservateur Qui sait bien prendre les cœurs Ne sait pas les conserver. Dans les bois on l'a trouvé Tout penaud et l'œil poché.	
<i>La Belle de Moudon</i> ⁶⁵	<i>La servante d'Evolène</i> ⁶⁶
L'as-tu vue, La Criblette, la Criblette, L'as-tu vue, Qui guignait chez le voisin. Elle est faite, La Criblette, la Criblette, Elle est faite, De malice et de venin.	Allons danser la polka Sur un air de clarinette. C'est un plaisir bien honnête. Allons danser la polka Sur un air d'harmonica.

⁶² Morax, *Aliénor*, 36.

⁶³ Morax, *Davel*, 90.

⁶⁴ *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 136.

⁶⁵ *Ibid.*, 151.

⁶⁶ Morax, *La servante d'Evolène*, 90.

Enfin, une catégorie particulière de chansons populaires est récurrente dans les pièces de Morax : celles des chansons à boire ou de louanges à Bacchus suivant les contextes (voir tableau 13).

Tableau 13 Chansons à boire

<i>Aliénor</i>⁶⁷ Mieux vaut vin blanc que sang de guerre, Mieux vaut vin clair que l'hydromel Mieux vaut vin blanc que noire bière. Plus doré que le miel. Du sang rouge et du vin. Du vin !	<i>Davel</i>⁶⁸ A la santé de Noé, Patriarche digne, Le premier qui a planté Sur terre la vigne !
<i>La Terre et l'Eau</i>⁶⁹ Je ne bois jamais d'eau claire. C'est mauvais pour la santé. Cette vie est trop sévère sans le vin et la gaité. [...] Si tu as la langue épaisse ne prends pas de l'eau d'Henniez mais un bon demi d'Epesses trois décis de vieux Riex. Pour avoir le cœur en liesse, goûte l'Aigle ou le Corsier.	<i>La lampe d'argile</i>⁷⁰ Bacchus, Bacchus, dieu généreux, donne l'amour à la jeunesse, donne l'oubli au malheureux, donne au vieillard la sainte ivresse.

Le chœur chez Morax incarne donc généralement un peuple paysan, vigneron ou berger, qui exprime sa foi et son patriotisme pour lesquels il est prêt à se battre. On reconnaît ici sans peine l'idéologie de l'Etat paysan qui a promu – en lien avec l'émergence de la conscience nationale au XIX^e siècle, mais surtout durant la première moitié du XX^e

67 Morax, *Aliénor*, 89.

68 Doret, *Davel*, 20.

69 Morax, *La Terre et l'Eau*, 74–75.

70 Morax, *La lampe d'argile*, 56.

siècle – la figure idéalisée du paysan et du berger pieux et apte à la défense nationale.⁷¹

Significativement, la seule pièce dans laquelle les interventions du chœur ne répondent pas à cette description est *Roméo et Juliette* dont Morax n'est pas l'auteur, mais le traducteur. Il s'agit aussi de la pièce dans laquelle le chœur tient le plus petit rôle : il chante cinq numéros, dans lesquels Morax reprend sa fonction shakespearienne de commentateur de l'action. Les deux ajouts par rapport à Shakespeare (bourrée chantée durant le bal chez les Capulet et chœur des pleureuses à la fin du quatrième acte lorsque Juliette est soi-disant morte) correspondent à des fonctions traditionnelles de la musique de scène. D'ailleurs, le programme officiel expliquait :

Cet accompagnement musical, indispensable au drame, puisqu'il est, en plusieurs scènes, prescrit par l'auteur lui-même, ne doit pourtant pas prendre le pas sur le dialogue et l'action. Cette considération a incité le traducteur et le compositeur à réduire l'orchestre à un groupe de quelques instruments jouant en solo et à choisir un chœur peu nombreux. Ce sont les ménétriers engagés par Capulet pour son bal, qui accompagneront le chœur dans les strophes lyriques et qui souligneront quelques scènes de brefs morceaux de musique de chambre. De la sorte, l'orchestre ne constitue plus un monde à part : c'est un groupe d'acteurs chargés de la partie musicale. Nous les verrons paraître sur la scène avec leurs instruments et prendre part à l'action.⁷²

Dans les autres pièces de théâtre, Morax assigne un rôle très idéologisé au chœur. Toutefois, il convient de préciser que chaque opus ne contient pas nécessairement toutes ces fonctions. Dans *Henriette*, les interventions du chœur sont pastorales ou moralisatrices. Dans *La Terre et l'Eau*, le chœur entonne uniquement des chansons liées à ses activités dans la vigne ou au vin. Dans *Judith*, ce sont les aspects religieux et militaire qui prédominent. Dans *La servante d'Evolène*, le chœur prie, chante dans les champs ou dans un mariage, mais ne manifeste pas son patriotisme. Dans *La lampe d'argile*, l'aspect agricole n'est pas présent,

71 Capitani, « Bergers, peuple des » ; Della Casa et al., « Paysannerie » ; Jorio, « Défense spirituelle ».

72 *Roméo et Juliette*, [12].

à l'exception d'un chœur à Bacchus. En outre, les chœurs remplissent parfois d'autres fonctions, principalement liées à l'association topique de la musique et du surnaturel. Dans *La Nuit des Quatre-Temps*, il incarne les âmes des pécheurs retenues dans le glacier d'Aletsch qui en sortent pour une procession. Dans *La Belle de Moudon*, « il semble que toute la forêt chante et prenne une forme humaine » dans un divertissement d'insectes et de fleurs.⁷³

L'opposition entre pièces régionales et bibliques ne se solde donc pas par des différences criantes dans les sujets des chœurs. Dans *Le Roi David*, qui a été présenté par Meylan comme un tournant dans l'histoire du Théâtre du Jorat, l'écrasante majorité des chœurs sont des psaumes et des cantiques.⁷⁴ Les Israélites sont représentés comme le peuple élu et remportent des victoires militaires. En outre, le chœur incarne la totalité du peuple israélite dans la « Danse devant l'Arche », même si seuls les prêtres et les guerriers chantent, car lors du mélodrame initial Nathan déclame :

Et voici les bergers amenant leurs troupeaux, les moissonneurs qui apportent leur blé, les vigneron, le bon vin de leur vigne et tous les artisans ont travaillé pour Dieu. Les femmes ont tissé de beaux tapis de laine et les petits enfants sèment sur les chemins des feuilles et des fleurs en riant de bonheur.⁷⁵

Les professions représentées sont identiques à celles apparaissant dans les autres pièces de Morax (bergers, moissonneurs, vigneron, artisans, tisserandes). Enfin, un acte – degré dans la terminologie de Morax – est consacré à David berger qui chante « L'Eternel est mon berger » (contralto solo). *Le Roi David* peut donc être considéré, plutôt qu'un tournant radical, comme une modification de la présentation de l'idéologie de l'Etat paysan : ses valeurs sont conservées mais placées dans un autre lieu. Et ce, malgré le fait que Morax a mis en exergue l'influence de son voyage en Inde dans le choix de ce sujet :

⁷³ *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 121.

⁷⁴ Meylan, *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat*, 202–3.

⁷⁵ Morax, *Le Roi David*, 110–1.

[...] je voulais faire une œuvre qui rappelle à la fois la guerre et l'Orient. Et c'est ainsi que j'ai choisi dans la Bible ce drame si beau, écrit, je le crois par David lui-même dans les Chroniques et dans les Rois, c'est-à-dire *La Vie du Roi David*.⁷⁶

Toutefois, comme l'a remarqué Nicollier : « En 1919, déjà, *Des Faits*, chaîne de nouvelles et morceaux édités par les *Cahiers vaudois*, prouvaient bien que le voyageur ébloui par les Indes, restait attaché à la vie comme aux origines de son pays. »⁷⁷ A notre avis, cela se constate aussi, à un niveau métaphorique, dans *Le Roi David*. Cette opinion est partagée par Theo Hirsbrunner qui s'est aussi interrogé, mais en d'autres termes, sur la composante national(ist)e du *Roi David* : « Wie weit Morax zwischen David und Goliath einerseits und der kleinen Schweiz umgeben von Großmächten andererseits eine Parallele herstellen wollte, ist nicht ganz klar. »⁷⁸

Enfin, il convient de souligner que les sujets des chœurs sont les mêmes quelle que soit leur fonction dans la narration. En effet, Morax ne limite pas les interventions du chœur à des situations intra-diégétiques (prières, chants de travail, de guerre ou de victoire, chansons à boire ou populaires chantées par les personnages dans la diégèse). Il lui confie aussi un rôle de commentateur de l'action à la manière de la tragédie grecque.⁷⁹ Ces interventions extra-diégétiques ont régulièrement lieu au début des actes ou des scènes devant un rideau baissé de manière à permettre un changement de décor. Elles commentent l'action et créent l'ambiance de la scène à venir. Les fonctions du chœur dans la narration sont donc très variées. Toutefois, toutes ses interventions relèvent du même niveau de langage et convoquent des types d'images identiques.

⁷⁶ *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 46.

⁷⁷ Nicollier, *René Morax*, 68.

⁷⁸ Hirsbrunner, « Musik und Theater als nationale Selbstbestätigung », 743. Hirsbrunner lit aussi *Judith* et *Charles le Téméraire* de cette manière : « *Judith* (1925) ist wieder ein Drama um Unterdrückung und Befreiung eines kleinen, tapferen Volkes [...]. *Charles le Téméraire* schließlich entstand 1944 in engem Zusammenhang mit dem kriegerischen Ereignissen. Der Herzog von Burgund stellte am Ende des Mittelalters die größte Bedrohung für die Eidgenossenschaft dar. Hochkultiviert und reich, Herrscher auch in Flandern und Brabant, stand er aber in größtem Gegensatz zu den Bauern der Urschweiz. Diesen Kontrast galt es nun herauszuarbeiten, um das Einfache, Ehrliche und Bodenständige siegen zu sehen. Die Schweiz konnte gegen das Ende des Zweiten Weltkrieges ihren Mythos wieder aufleben lassen, indem sie sich als im wesentlichen bäuerlich geprägt darstellte »; *Ibid.*, 744.

⁷⁹ *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, 26.

En effet, le chœur recourt dans ses commentaires à des métaphores liées au monde agricole ou aux travaux manuels (voir tableau 14).

Tableau 14 Métaphores liées au monde agricole ou aux travaux manuels

<i>Henriette</i> ⁸⁰	
Les noirs soucis, rossignols de murailles, Sont de retour sur la vieille maison. Ils ont pillé le bon grain des semailles Et tout l'espoir de la belle saison. Ils sont nombreux comme les feuilles mortes Et plus serrés que les épis de blé. Mais à quoi bon fermer toutes les portes ? Rien ne pourra les empêcher d'entrer.	
<i>Aliénor</i> ⁸¹	<i>La servante d'Evolène</i> ⁸²
La navette du temps Tisse la robe des années De fils d'or et d'argent Et de laines fanées.	Dans la prairie l'herbe a fleuri. Elle a mûri, elle est flétrie. Et voici l'heure où le faucheur fauche la fleur. Rien ne demeure. Pas un seul être n'est épargné. Pourquoi pleurer ? C'est Dieu le maître.

Le chœur adopte aussi parfois un ton moralisateur ou se réfère à la religion, comme l'évocation des trois vertus théologiques dans *Tell* (voir tableau 15).

80 Morax, *Henriette*, 61.

81 Morax, *Aliénor*, 31.

82 Morax, *La servante d'Evolène*, 13.

Tableau 15 Chœurs au ton moralisateur ou religieux

<i>Tell</i> ⁸³
C'est la Foi, c'est l'Amour, c'est la belle Espérance Qui montrent le chemin de longue patience. La petite Espérance en chantant va devant Et le sentier s'éclaire à son rire d'enfant. L'Amour cueille la rose avec l'ortie amère, Et la Foi qui se tait reste un peu en arrière. Ce sont les guides sûrs qui veillent sur le seuil.
<i>La lampe d'argile</i> ⁸⁴
Telle est la fin de toute grande peine, le silence et l'oubli. Mais au-delà de toute vie humaine, il y a l'Infini.

Ces exemples de chœurs extra-diégétiques montrent que Morax ne se sert pas de l'idéologie de l'Etat paysan, ainsi que de sa continuation dans la défense spirituelle dans les années 1930 et 1940, uniquement à des fins de caractérisation des personnages.⁸⁵ Cette rhétorique infuse bien l'entier de ses drames et donc de ses chœurs. Toutefois, il convient de souligner que Morax n'invente rien, mais développe une tradition. Déjà en 1833, le conseil d'Etat vaudois envoyait le 28 mai une lettre à Jean-Bernard Kaupert pour le remercier de son action en faveur du chant choral et de sa diffusion dans toutes les classes sociales : « la musique prend sous votre direction une destination plus noble et plus relevée, vous savez en faire un moyen précieux d'éducation religieuse et politique, un moyen de graver dans le cœur de notre jeunesse les grandes vérités religieuses, l'amour de la patrie, et toutes les vertus sociales. »⁸⁶

⁸³ Morax, *Tell*, 74.

⁸⁴ Morax, *La lampe d'argile*, 110.

⁸⁵ Sur la dimension identitaire de la politique culturelle suisse, voir notamment : Mäusli, « La musique suisse » ; Milani, « Made in Switzerland » ; Milani, « Le modèle helvétique de diplomatie culturelle ».

⁸⁶ Cité par Burdet, *Les origines du chant choral*, 133–4.

Caractéristiques musicales

Au-delà de la question des sujets, Meylan commente à propos du *Roi David* : « A cette métamorphose attachante correspond un style musical qui paraît totalement nouveau aux habitués de Mézières. »⁸⁷ Il serait naturellement ridicule de nier les différences stylistiques entre Doret, Honegger, Martin et Marescotti. Toutefois, la critique s'est concentrée sur les divergences négligeant de rappeler que leurs chœurs présentent un certain nombre de points communs, liés aux exigences combinées de la musique de scène et des interprètes amateurs.

Réplique: *Les Ames*: Voici la vallée de la désolation.

The image shows a musical score for two voices, Soprano and Alto, in a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'p' (piano). The Soprano part begins with a melodic line and includes three 'Ah!' exclamations. The Alto part follows with a similar melodic line and also includes three 'Ah!' exclamations. The score is written on two systems of staves, with the Soprano on the top staff and the Alto on the bottom staff. The key signature has one flat (B-flat).

Illustration 1 Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *La servante d'Evolène*, « Seules nous sommes ! » (Lausanne : Ed. Fœtisch, [1937]), 33. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

Le genre de la musique de scène demande que les paroles soient compréhensibles. Dès lors, le syllabisme est presque exclusivement employé dans les chœurs. Les quelques mélismes des partitions apparaissent généralement sur des exclamations plaintives, comme « ah » dans « Seules nous sommes ! » dans *La servante d'Evolène* (voir illustration 1) ou « a » dans « Lamentations de Guilboa » dans *Le Roi David* et dans « Lamentations » dans *Judith* ou encore « hélas » dans le troisième acte de *La Nuit*

⁸⁷ Meylan, René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat, 203.

des *Quatre-Temps*. Quelques exclamations de joie figurent sur « a » dans « Cantique de la victoire » dans *Judith* ou « Il est venu le jour de la colère » dans *Charles le Téméraire*. Les mélismes sur « a » contribuent également à créer une atmosphère surnaturelle dans « Ombre et silence » et « Voix de la Forêt » dans *La Belle de Moudon* (voir illustration 2). Ils interviennent aussi dans des incantations (« ho »/« ha ») dans « Cantique de la bataille » dans *Judith*. Enfin, *Le Roi David* comprend deux longs mélismes sur « alleluia » (« La Danse devant l'arche », « La mort de David » ; voir illustration 3). Il arrive également que le chœur accompagne un soliste sur « a » comme dans « Le chant de l'arolle » dans *La servante d'Evolène* ou sur « ohé ! Ho ! » dans « Je m'en vais au petit jour » dans *Henriette* (voir illustration 4). Ces quelques exemples sont des emplois topiques de l'écriture mélismatique et ce sont, à l'exception de « hélas » et « alleluia », des interjections ne mettant pas la compréhension des mots en péril.

122 **G** Chœur

Dors, Pe - ti - te bel - le, dors. - Les es - prits sont de - hors A - - -

Dors, dors, - - - dors, - - - dors, - - - ils dan - sent sur la

A - - - A - - - A - - - A - - -

Illustration 2 Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *La Belle de Moudon* : Chœurs 9 et 10, « Voix de la Forêt » (Drize : Ed. Papillon, 1995), 17. Avec l'aimable autorisation des Editions Papillon ©.

L'homorythmie domine car elle rend le texte intelligible et simplifie l'exécution. Toutefois, les quatre compositeurs recourent aussi à l'écriture imitative, notamment dans « Chanson de Moïse » dans *Davel*, le Prologue de *Roméo et Juliette*, « Chanson des adolescentes » dans *La lampe d'argile* (voir illustration 5) et pour les deux « alleluia » du *Roi David* (« La Danse devant l'arche », « La mort de David » ; voir illustration 3), exploitant dans ce cas les connotations religieuses du procédé imitatif.

Illustration 3 Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « La mort de David » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 91. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.

La compréhension du texte passe aussi par le recours à un ambitus restreint pour chaque voix, mais cette caractéristique est principalement due au travail avec des choristes amateurs. On peut signaler de rares exceptions, comme les contre-uts dans « Cantique de victoire » dans *Judith* et dans « Apothéose de Davel » dans *Davel* (voir illustration 6) mais un *ossia* est proposé dans les deux cas.

The image displays a musical score for the song "Je m'en vais au petit jour" by Gustave Doret, with lyrics by René Morax. The score is written for voice and piano. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system includes the lyrics: "Je m'en vais au pe - tit jour Pour cueil - lir la fleur d'a - Ses pé - ta - les sont moins bleus Que la fleur de tes grands Dans les prés, je cueille aus - si L'an - co - lie et le sou -". The second system includes the lyrics: "mour Ils m'ont dit: el - le est fleu - ri - e Tout là - bas dans la prai - yeux Mais les lar - mes de la plui - e Ne l'ont pas en - cor flé - ci Pour t'en faire u - ne cou - ron - ne Tu l'au - ras si tu me". The score includes dynamic markings such as *mf semplice*, *pp*, and *dim.*.

Illustration 4 Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Henriette*, « Je m'en vais au petit jour » (Mézières : Ed. du Théâtre du Jorat, [1908]), 5. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

S. A - ven - ti - a
Nous tap - por - tons

Bon - ne dé - es - se
cet - te guir - lan - de

A. A - ven - ti - a
Nous tap - por - tons

Bon - ne dé -
cet - te guir -

qui tiens les clés
ces lourds é - pis

de la ci - té
et ces oi - seaux.

es - se qui tiens les clés
lan - de ces lourds é - pis

de la ci - té
et ces oi - seaux.

Illustration 5 André-François Marescotti (musique) – René Morax (paroles), *La lampe d'argile*, « Chanson des adolescentes » (Genève : Ed. Henn, 1947), 16. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

Gloi - ret
Gloi -

rel
Gloire à

allargando

Illustration 6 Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Davel*, « Apo théose de Davel » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1923), 60. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

L'intelligibilité des paroles est aussi facilitée car les quatre compositeurs soulignent par leur musique la sémantique des textes en recourant à des *topoi* qui en permettent une compréhension immédiate, comme les rythmes pointés militaires du « Chœur des soldats » (voir illustration 7) dans *La lampe d'argile*, le choral « Seigneur, écoute mon bon droit » dans *Davel* ou des références néo-baroques dans « Loué soit le Seigneur » dans *Le Roi David* (voir illustration 8). De plus, ils exploitent des procédés iconiques, dont la ligne mélodique ascendante sur « Elevez le regard vers la montagne » dans l'introduction de *Tell* (voir illustration 9) et un rythme iambique dans le « Chœur de la diligence » évoquant ses cahots.

En outre, le nombre de voix employé est significatif. Certains chœurs *a cappella* sont écrits à une voix, chantant à l'unisson ou à l'octave, ce

Illustration 7 André-François Marescotti (musique) – René Morax (paroles), *La lampe d'argile*, « Chœur des soldats » (Genève : Ed. Henn, 1947), 62. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

qui simplifie grandement la tâche des interprètes. Parmi les chœurs mixtes à une voix figurent notamment « De mon cœur jaillit un cantique » dans *Le Roi David*, « A mon retour de brève absence » dans *Roméo et Juliette*, « Au jardin de mon père » dans *La Terre et l'Eau*, « La Polka d'Evolène » dans *La servante d'Evolène* et « C'est toi, Seigneur que je désire » dans *La lampe d'argile*. On trouve également des chœurs de femmes à une voix, comme « C'est l'heure où le soir bleu » dans *Tell* et « Les troupes sont aux champs » dans *Davel* ; un chœur d'hommes à une voix, « Charlot le Téméraire va partir pour la guerre » dans *Charles le Téméraire* (voir illustration 10) et des chœurs d'enfants à une voix, comme « Jean, p'tit Jean » dans *Davel*.

The image shows a musical score for a choir and piano. The title is "Rythmique. (♩ = 84)." and the tempo is "f marcato". The score is in 2/4 time. The choir part is written in a single staff with a treble clef. The piano part is written in two staves (treble and bass) with a common key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in French and are written below the choir staff. The score consists of four systems of music. The first system starts with a piano introduction marked "col 8^{va} ad lib." and "f". The lyrics for the first system are: "Lou-é soit le Seigneur plein de gloi-re, Le Dieu vivant, l'au-teur de ma". The second system has lyrics: "gloi - re, Par qui je vois mes ou-tras vengés, Par qui sous moi les peu-ples sont ran-". The third system has lyrics: "gés. Quand les plus grands contre moi se sou-lè-vent, Au-dessus d'eux ses fortes mains m'é-lè-vent, Des or-gueil-". The fourth system has lyrics: "leux il confond le dessein Que pour me perdre ils cou-vaient dans leur sein." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with triplets.

Illustration 8 Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « Loué soit le Seigneur » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 85. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.

De plus, un des registres du quatuor vocal chante fréquemment une ou plusieurs phrases seul, comme dans les scènes X et XI de *La Nuit des Quatre-Temps* (soprano, basse), « La danse devant l'arche » dans *Le Roi David* (soprano, contralto, basse), « Cantique de victoire » dans *Judith* (soprano, contralto, ténor, basse), « Et maintenant le vieux désir est au cercueil » dans *Roméo et Juliette* (ténor, basse) et « Que le plaisir est de brève durée » dans *La lampe d'argile* (soprano ; voir illustration 11). Enfin, dans « Sentinelles ? Veillez ! » dans *Aliénor*, les voix sont spatialisées et chantent toujours à l'unisson l'une après l'autre, ce qui facilite la réalisation de la spatialisation.

The image shows a musical score for the introduction of the opera *Tell*. The score is written for voice and piano. It is in 3/4 time and marked "Lento." The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics "Fai-tes si-len-ces ! H-le-vez le re-Hol-di-o, gard vers la mon-tagne ou l'o-ra-ge s'a-van-ces!". The piano accompaniment features a prominent bass line with a "cresc. poco a poco" marking. The score is from the 1914 edition by F  tisch Frères.

Illustration 9 Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Tell*, « Introduction » (Lausanne : F  tisch Frères, 1914), 7. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz   .

Il arrive aussi souvent, généralement en lien avec un texte qui sépare les activités présentées comme féminines et masculines, que les sopranos et altos ou les ténors et les basses chantent seuls à l'unisson ou à l'octave pendant une ou plusieurs phrases. Les deux groupes, féminin et masculin, chantent seuls notamment dans « Pleure bas, pauvre enfant » dans *Henriette* (voir illustration 12), dans l'introduction d'*Aliénor* et « Silence de la nuit » dans *Tell*. Des passages à l'unisson ou à l'octave se trouvent aussi seulement pour les femmes dans « Que le plaisir est de brève durée » dans *La lampe d'argile* et seulement pour les hommes dans « Miséricorde, o Dieu, pitié » dans *Le Roi David* et « Victoire au

Tempo di Marcia

Hommes

Char - lot le Té - mé - rai - re va par - tir pour la
 Char - lot le Té - mé - rai - re est re - ve - nu de

4

guer - re. Il fait son - ner le ban, il fait le - ver ban -
 guer - re pauvre et nu comme A - dam! il em - porte au der -

8

niè - re dans son pa - ys fla - mand. Tous les plus grands i -
 riè - re u - ne plu - me de paon. Il a cour - bé la

12

vro - gnes de Naples et de Mi - lan, de Sa - voie et Bour -
 tê - te, il a fui comme un rat, son ar - mée en dé -

16

go - gne se sont mis sur les rangs.
 fai - te est no - yée à Mo - rat.

Illustration 10 Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Charles le Téméraire*, « Charlot le Téméraire va partir pour la guerre » (Drize : Ed. Papillon, 1997), 21. Avec l'aimable autorisation des Editions Papillon ©.

Duc » dans *Charles le Téméraire*. Ce couplage des voix par genre n'est pas le seul à se produire : les compositeurs recourent aussi à l'association traditionnelle des sopranos et des ténors, ainsi que des altos (contraltos chez Honegger) et des basses chantant à l'octave, notamment dans « Je t'aimerai, Seigneur, d'un amour tendre » dans *Le Roi David* (voir illustration 13) et dans « Et maintenant le vieux désir est au cercueil » dans *Roméo et Juliette*. Bien évidemment, ces couplages se produisent aussi simultanément générant ainsi une écriture à deux voix doublées à l'octave. Il convient de rappeler que les chœurs mixtes sont exploités au Théâtre du Jorat alors qu'ils sont encore problématiques pour les Chanteurs vaudois jusque vers 1925, qui privilégiaient les chœurs d'hommes sous l'influence de Nägeli et de ses Männerchöre.⁸⁸

Sopr. Solo
S.

tour-ment du pé - ché .
ta bouche et tes yeux .

O fleur d'a-mour
Il é - tein-dra

poco rall. - - -
(a tempo)

mg. *p espr.* *mf* *p*

S.
- hier en - co - re a - do - ré - e , Es - tu ce foin que
- au fond de - tes pru - nel - les , Le feu mor - tel des

mf *f*

Illustration 11 André-François Marescotti (musique) – René Morax (paroles), *La lampe d'argile*, « Que le plaisir est de brève durée » (Genève : Ed. Henn, 1947), 44. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

⁸⁸ Burdet, *Les origines du chant choral*, 187.

Tempo I. *pp* *Poco*

Pleu-re bas, pauvre en-fant Nac-cu-se - pas ton sort.

pp *mf* Le

più animato.

L'au-tom-ne mû-ri-

mf

soc de la dou-leur doit la-bou-rer son â-me,

tranquillo *pp*

-ra le fruit a - près la fleur. Nous croy-ons é-ter-

pp

Pleu - - re bas,

Poco più animato.

pas le sort. De l'au-be de la

sort, pleu - re bas

vie, au soir de no-tre mort Souf-frir et pardon-

-ner, c'est le lot de la fem-me.

Illustration 12 Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Henriette*, « Pleure bas, pauvre enfant » (Mézières : Ed. du Théâtre du Jorat, [1908]), 15–6. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

En outre, l'écriture à une voix chantant à l'unisson ou/et à l'octave apparaît souvent au début de la pièce afin de faciliter l'entrée des choristes, comme dans « Soleil de Juin, Soleil divin ! » dans *Henriette*. Dans ce cas, le passage à une voix est long mais évolue jusqu'à cinq voix pour souligner le texte par des dissonances (« L'éclair des faux qui sifflent dans l'air bleu » ; voir illustration 14). Ce procédé est extrêmement employé dans notre corpus : on le trouve notamment dans l'introduction de *Tell*, le prologue de *Roméo et Juliette* et « La nation que Dieu protège » dans *Charles le Téméraire*. En outre, il ne se produit pas uniquement au début des chœurs mais aussi au cours de la pièce, parfois sans avoir été exploité dans la phrase initiale.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system includes two vocal staves (Soprano and Alto/Tenor) and a piano accompaniment. The vocal parts enter with the lyrics 'Je t'ai-me-rai, Sei-gneur, d'un a-mour ten-dre, Toi dont le bras me sut si bien dé-'. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a more active line in the left hand. The second system continues the vocal parts with the lyrics 'fen-dre. Dieu fut tou-jours mon fort, mon pro-tec-teur, ma-'. The piano accompaniment continues with similar harmonic structures. The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

Illustration 13 Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « Je t'aimerai, Seigneur, d'un amour tendre » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 82. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.

Avec élan, mais largement.

Sopranos.
Altos.

Ténors.
Basses.

So-leil de Juin, So-leil di - vin!

(bien soutenu)

lè - ve sur nos prai - ries Ton oeil pai - sible et ton ri - re de

feu. Fais ——— scin - til - ler com - me des pier - re - ri - es L'é -

- clair des faux qui sif - flent dans l'air bleu. — So-leil di -

bleu. So-leil di -

Illustration 14 Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Henriette*, « Soleil de Juin, Soleil divin ! » (Mézières : Ed. du Théâtre du Jorat, [1908]), 3. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

Les compositeurs recourent donc à une série de procédés pour multiplier les passages à une ou deux voix, ce qui facilite grandement la tâche des chanteurs. Ce traitement simple est souvent complexifié par des numéros avec un ou des solistes, dans lesquels le chœur les accompagne ou intervient en alternance, comme dans « Le plaisir meurt » dans *Henriette* (voir illustration 15), les « Lamentations de Guilboa »

Andante.

Sopranos.
Altos.

Ténors.
Basses.

Le plaisir meurt Comme le son des cloches

pp

Leplai-

Soprano Solo.

A - près l'amour vient l'heure des re-proches et des re-

-sir meurt.

- mords

Le plaisir meurt - Com-me le son des

Illustration 15 Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Henriette*, « Le plaisir meurt » (Mézières : Ed. du Théâtre du Jorat, [1908]), 11. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

dans *Le Roi David*, « Elle était jeune » dans *Roméo et Juliette*, « Danse de Galatée » de *La lampe d'argile*. Il arrive alors que le chœur reprenne la ligne vocale du soliste, ce qui lui permet d'avoir entendu les notes avant d'entrer, comme dans la « Chanson d'Ephraïm » dans *Le Roi David* (voir illustration 16) et « Elle était jeune » dans *Roméo et Juliette*.

Gai et vif. $\text{♩} = 72.$ *mf*

Soprano Solo. 0 fo-rêt d'E-phra-ïm, où tour-nent les cor-

Femmes. Contralti.

Tambourin etc.

PIANO. Gai et vif. $\text{♩} = 72.$

beaux, Ils ont cueilli ton

fruit qui pen-dait aux ra-meaux.

Illustration 16 Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « Chanson d'Ephraïm » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 74. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.

Un autre procédé est couramment employé pour faciliter la tâche des choristes : lorsqu'ils sont accompagnés par des instruments (souvent dans un effectif réduit pour des questions financières) des doublures les soutiennent, comme dans le troisième acte de *La Nuit des Quatre-Temps*, « La danse devant l'Arche » et « La mort de David » dans *Le Roi David* (voir illustration 17), le prologue de *Roméo et Juliette* et la « Danse de Galatée » dans *La lampe d'argile*.

The image displays a musical score for the scene 'La mort de David' from the opera *Le Roi David* by Arthur Honegger, with lyrics by René Morax. The score is written for Soprano and Contralto, Tenors and Basses, and Piano. The vocal parts are in French, and the piano accompaniment is in G major. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal parts entering with the lyrics 'vi - e. David: L'esprit de Dieu parle par moi... etc...' and 'Dieu te dit un jour vien - dra où u - ne fleur -'. The piano accompaniment is marked *pp* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal parts with the lyrics 'Al - le - lui - a, Al - le - lui - a,' and 'Al - le - lui - a, Al - le - lui - a,'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Illustration 17 Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « La mort de David » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 88. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.

Les compositeurs recourent aussi à l'écriture strophique pour simplifier la tâche des choristes, notamment dans « La navette du temps » dans *Aliénor* (voir illustration 18), « Il était une fille » dans *Davel*, « A mon retour de brève absence » dans *Roméo et Juliette*, « Chante captif dans les rets de l'Aimé » dans *Charles le Téméraire* et « Que le plaisir est de brève durée » dans *La lampe d'argile*. L'écriture strophique est bien évidemment liée à l'idée de chant populaire. Toutefois, elle n'est pas dévolue uniquement aux chansons intra-diégétiques, ce qui dénote une volonté d'écrire simplement.

Moderato semplice

**SOPRANOS
ALTOS**

1 La na - vet - te du temps Tis - se la ro - be des an -
2 De - puis plus de trois ans, Je tords le fil de blan - che
3 Dans les bois, dans les prés, Les pri - me - vè - res sont fleu -
4 Mais s'il plaît au Sei - gneur, Le Mai fe - ra nei - ger la

**TÉNORS
BASSES**

P

Più lento

L'oi - seau chante là - haut! Ti - li - di - li -

**S
A**

- né - es. Hô!

- lai - ne Pour l'a - mi que j'at - tends De la ter - re loin -

- ri - es Et leurs doux yeux do - rés, Pleins de lar - mes, sou -

- nei - ge, Nos ver - gers sont en fleurs, Le Sei - gneur les pro -

**T
B**

pp

Hô!

Illustration 18 Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *Aliénor*, « La navette du temps » (Paris : Rouart, Lerolle & Cie, 1910), 13. Avec l'aimable autorisation des Editions Salabert/Rouart Cie Sarl ©.

Calme

Ombre et si - len - ce, om - bre de la fo - rêt Sous les sa - pins, les

Ombre et si - len - ce, om - bre de la fo - rêt Sous les sa - pins, les

Ombre et si - len - ce, om - bre de la fo - rêt Sous les sa - pins, les

Ombre et si - len - ce, om - bre de la fo - rêt Sous les sa - pins, les

liè - tres et les chê - nes. Le ciel é - cou - te et la ter - re se tait. - -

liè - tres et les chê - nes. Le ciel é - cou - te et la ter - re se tait. - -

liè - tres et les chê - nes. Le ciel é - cou - te et la ter - re se tait. - -

liè - tres et les chê - nes. Le ciel é - cou - te et la ter - re se tait. - -

- Dans le tail - lis - - chu - chote u - ne fon - tai - ne.

- Dans le tail - lis - - chu - chote u - ne fon - tai - ne.

- Dans le tail - lis - - chu - chote u - ne fon - tai - ne.

- Dans le tail - lis - - chu - chote u - ne fon - tai - ne.

Illustration 19 Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *La Belle de Moudon : Chœurs 9 et 10, « Ombre et silence »* (Drize : Ed. Papillon, 1995), 5–6. Avec l’aimable autorisation des Editions Papillon ©.

Lourd. $\text{♩} = 40$ ($\text{♩} = 104$)

Soprano.
Alto.
Ténor.
Basse.

PIANO.

mf
Mi-sé-ri-corde, o Dieu, pi-tié se-lon ta gran-de com-pas-si-on.

f *diminuendo* *p*

mf
Mi-sé-ri-corde, o Dieu, pi-tié
Veuille ef-fa-cer ma trans-gres-si-on. La-ve moi jusqu'au fond de mon i-ni-qui-té. 0

se-lon ta gran-de compas-si-on. Veuille ef-fa-cer ma trans-gres-si-on, pu-ri-fie-moi de mon pé-ché.
Dieu, pu-ri-fie-moi de mon pé-ché, pu-ri-fie-moi de mon pé-ché.

p
Mi-sé-ricorde, o Dieu, Mi-sé-ricorde, o Dieu, pi-tié.
Mi-sé-ricorde, o Dieu, pi-tié, Mi-sé-ricorde, o Dieu, Mi-sé-ricorde, o Dieu, pi-tié.

cresc. *f*

Illustration 20 Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « Miséricorde, o Dieu, pitié » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 69. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.

Quels que soient les choix du nombre de voix et d'instrumentation, l'écriture vocale se caractérise principalement par des degrés conjoints, faciles à chanter. Honegger et Marescotti se distinguent par des lignes très chromatiques un peu plus difficiles à exécuter, par exemple dans « Ombre et silence » dans *La Belle de Moudon* (voir illustration 19), dans *Judith* et dans *La lampe d'argile*. Toutefois, il ne faut pas tirer de conclusions hâtives : on trouve aussi des pièces exemptes de chromatismes comme « Loué soit le Seigneur » ou « Miséricorde, o Dieu, pitié » dans *Le Roi David* (voir illustrations 8 et 20). D'ailleurs, Herrold Eugene Headley remarque que « Thus, the melodies of Numbers 2, 3, 6, 7, 9, 17, 18, 21, 25 (first half) and the chorale of Number 27, indicate a percentage of diatonic intervals of 77 per cent, chorus Number 6 having 92 per cent diatonic intervals. »⁸⁹ L'écriture par degrés conjoints permet à chaque voix d'arriver sans trop de difficultés sur des accords dissonants.

TENORS et BASSES

Par l'as-saut par la ru-se ou la for-ce Par la soif par la faim

ou la ter-reur. Quand pren-drons nous la vil-le

ff

f

1

Illustration 21 Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Judith*, « Incantation » (Paris : Maurice Senart, 1925), 23. Avec l'aimable autorisation des Editions Salabert ©.

⁸⁹ Headley, *The Choral Works of Arthur Honegger*, 231.

Ce type d'écriture privilégie les petits intervalles et les sauts sur les notes de la tonalité. Les intervalles larges sont en général illustratifs, comme l'octave ascendante sur « *la ter-reur* » dans l'« Incantation » de *Judith* (voir illustration 21) et l'octave descendante sur « Ah » dans la « Pastorale d'automne » de *Davel*. En outre, les tritons sont exploités, notamment pour illustrer les plaintes des âmes repentantes dans le troisième acte de *La Nuit des Quatre-Temps* et dans « Priez pour nous ! » dans *La servante d'Evolène* (voir illustration 22).



Illustration 22 Gustave Doret (musique) – René Morax (paroles), *La servante d'Evolène*, « Priez pour nous ! » (Lausanne : Ed. Fœtisch, [1937]), 28. Avec l'aimable autorisation des Editions musicales Henry : Labatiaz ©.

En règle générale, l'harmonie est simple, mais le traitement peut être différent à l'intérieur d'une même œuvre suivant le texte chanté. Par exemple, le psaume « Loué soit le Seigneur » dans *Le Roi David* est très simple et diatonique, alors que « Dans cet effroi » est atonal (voir illustrations 8 et 23). Dans cette dernière pièce, Honegger écrit, afin d'atténuer quelque peu la difficulté pour les choristes, un chœur à une voix (à l'exception de deux mesures) qui évolue presque exclusivement en degrés conjoints, souvent chromatiques. Au début de la pièce, l'orchestre évolue par gestes en mouvements contraires, mais les voix ne s'y superposent pas. Dans la seconde partie, les voix chantent sur un accord répété obstinément par l'orchestre. Bien que difficile à chanter, l'écriture montre qu'Honegger est conscient d'être interprété par des amateurs.

Agité. (♩ = 88)

Chœur
à l'unisson.

p Dans cet ef-froi, le grand Dieu que j'a-

PIANO.

f

mp do - re Ne vient don-ner le se-cours que j'im-plo - re

f

mf Et de son trône é-cou-tant mes sou - pirs

poco f cresc. Se lais-se vain-cue à mes ju-stes dé -

The musical score is for a scene from 'Le Roi David' by Arthur Honegger, with lyrics by René Morax. It features a choir and piano accompaniment. The score is in French and includes the following lyrics:

sirs.

Sou-dain, par-tout trem-blè-rent les cam-pa-gnes, On vit crou-

ler les plus hau-tes mon-ta-gnes De leur som-met jus-ques au fon-de-

ment, Tant son cour-roux se mon-ta vé-hé-ment.

The score is written for Soprano and Contralto (Soprani et Contralti) and Tenors and Basses (Tenors et Basses). The piano accompaniment includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *marcato*, and includes triplets and other musical notations.

Illustration 23 Arthur Honegger (musique) – René Morax (paroles), *Le Roi David*, « Dans cet effroi » (Lausanne : Fœtisch Frères, 1921), 83–4. Avec l'aimable autorisation de Hug Musikverlage ©.

Enfin, le spectre rythmique est généralement réduit et les rythmes employés simples et souvent exploités dans une carrure régulière. Toutefois, certains passages sont parfois relativement compliqués, comme dans *Judith* avec l'emploi fréquent de rythmes iambiques (double croche-croche pointée) ou dans la « Chanson des adolescentes » dans *La lampe d'argile* avec en 6/4 des duolets de noires superposés à trois noires, créant une situation de deux contre trois (voir illustration 5).

La liste des procédés communs aux quatre compositeurs est longue et résulte tant de l'écriture pour amateurs que des exigences de la musique de scène. Dans certains cas, on pourrait aisément se tromper sur l'auteur de la pièce, mais le plus souvent on reconnaît le style de chacun d'entre eux : Doret est un mélodiste alors qu'Honegger exploite volontiers le contrepoint, Martin la progression en accords parfaits parallèles et Marescotti des procédés de l'avant-garde comme le *Sprechgesang* (« L'Exode » et « Telle est la fin de toute grande peine »).

Conclusion

Notre parcours a principalement montré les similitudes entre les sujets et les musiques des chœurs écrits pour le Théâtre du Jorat. Il nous semble important de les mettre en exergue afin de souligner les rôles du genre musical, des interprètes et de l'institution dans la conception des œuvres destinées à Mézières. En effet, la littérature secondaire met l'accent sur d'autres aspects, certes tout aussi importants, dont l'auteur et son style. On lit ainsi dans l'ouvrage de Meylan à propos de *Charles le Téméraire* :

Après cette proclamation – écrite en alexandrins non rimés – intervient le *Chœur N°1* pour quatre voix mixtes : « Victoire au duc, victoire au Téméraire... », dans la tonalité de do majeur. La masse chorale répond à une sonnerie de trompettes, accompagnées de trombones et timbales. Cette page n'est pas très personnelle et ne peut intéresser que par quelques modulations.⁹⁰

Cette remarque souligne que Meylan s'attend à trouver le style d'Honegger dans tous les numéros qu'il écrit pour le Jorat. Toutefois,

90 Meylan, *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat*, 176.

c'est oublier que la musique de scène répond à des fonctions dans une narration. Dès lors, le compositeur peut transmettre par sa musique la voix des personnages plutôt que la sienne et ainsi remplir les fonctions attendues d'une musique de scène.

Qui plus est, les factions liées à la rivalité entre Doret et Honegger exacerbent la question de l'auteur puisque l'appréciation de l'un des compositeurs conduit certains musicologues à systématiquement dénigrer l'autre. Le malaise est particulièrement fort lorsqu'Honegger livre des chœurs simples en lien avec la situation décrite par les paroles. Meylan se sent alors obligé d'écrire à propos d'un chœur à l'unisson (n°3) de *La Belle de Moudon* qu'il « rappe[lle] de façon assez mièvre Doret ou Dalcroze ».⁹¹

Au-delà de l'inimitié pour une personnalité, le discours tend à se focaliser sur l'innovation. Burdet affirme que « Le langage musical d'Honegger s'éloignait tellement du style conventionnel adopté jusqu'alors que les choristes faillirent renoncer. Il fallut tout le talent de Paul Boepplé, leur chef, pour les convaincre de persévérer. »⁹² Toutefois, nous avons vu que de nombreux chœurs d'Honegger pour le Jorat sont simples. Cette affirmation est donc à classer dans la catégorie d'un mal qui sévit trop en Suisse, comme le rappelle Ulrich Mosch : « Il faudrait cependant se libérer dans ce cas de l'idée de progrès qui domine l'historiographie musicale et a souvent conduit en Suisse à mépriser une production que l'on croit toujours en retard. »⁹³ En effet, cette tendance explique pourquoi l'historiographie, au-delà du conflit entre Doret et Honegger, tend à présenter uniquement les innovations d'Honegger et à passer sous silence ses pièces répondant aux codes bien établis. Cette attitude est particulièrement regrettable puisque le défi proposé aux compositeurs était précisément de concilier valeur artistique et accessibilité pour des interprètes amateurs.

Tant la question du genre de la musique de scène que celle des interprètes ne sont pas prises en considération par Headely dans son étude de la musique vocale d'Honegger, dans laquelle il affirme :

91 Ibid., 137.

92 Burdet, *La musique dans le Canton de Vaud 1904-1939*, 159.

93 Mosch, « Questions de fond », 30.

This similarity [avec les mélodies des psaumes] is strengthened by the fact that in none other of the choral works has the composer consistently used as simple a style as here, and a comparison with works like *Amphion* and *Antigone* shows a marked contrast in melodic style. [...] Another characteristic of the style of *King David* is the almost consistent setting of one note to one syllable. This too was a very prominent feature of the Psalter style, there being only seven cases of slurred tones (one because of a repeated phrase) in the whole of the 1562 edition. This feature of Honegger's text setting was not limited to *King David*, but is to be observed in all his later works.⁹⁴

Headley lie la simplicité d'écriture de certains numéros du *Roi David* et la proéminence du syllabisme à la tradition des psaumes, ce qui est bien sûr correct puisque cette œuvre en comprend un grand nombre. Toutefois, il met sur le même plan une musique de scène composée pour des chœurs amateurs et deux drames lyriques écrits pour des professionnels et créés au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles en 1917 pour *Antigone* et à l'Opéra de Paris en 1931 pour *Amphion*.

Contrairement à Headley qui ne prend pas en considération les interprètes et les institutions pour lesquels les œuvres sont écrites, Hans Dieter Voss a souligné dans son étude du *Roi David* qu'Honegger avait été tributaire des désirs de Morax et du comité du théâtre : « Man darf aber nicht übersehen, daß *Le Roi David* eine relativ frühe Auftragskomposition war, bei der sich Honegger, was den Umfang und den Charakter des Werkes betraf, weitgehend an den Vorstellungen des Theaterkomitees und damit auch an denen von Morax orientieren mußte. »⁹⁵ Il constate qu'Honegger a été prié d'écrire des numéros relativement courts, dont il ne choisit ni le nombre, ni le sujet puisque la musique répond à des fonctions dans le drame. Dès lors, il ne peut pas développer des idées musicales sur le long terme.⁹⁶ Puis, il note que l'étiquette « populaire » (Volkstümlichkeit) influence la composition du *Roi David* de cinq manières :

⁹⁴ Headley, *The Choral Works of Arthur Honegger*, 231.

⁹⁵ Voss, *Arthur Honegger: 'Le Roi David'*, 156.

⁹⁶ Ibid., 158–9.

1. Klare Gliederung, einfachste Form;
2. einprägsame Themen, Motive, Grundrhythmen;
3. Sparsamkeit und Zielsicherheit beim Einsatz der musikalischen Mittel;
4. Verwendung von musikalischen Stilelementen aus dem Erfahrungsbereich des Hörers;
5. Bildhaftigkeit, Weckung von Assoziationen durch Einbeziehung tonmalerischer Mittel.⁹⁷

Cette simplicité et immédiateté sont typiques du théâtre populaire, qui ne recherche pas nécessairement la nouveauté et l'originalité. Nous l'avons montré les musiques de scène créées au Théâtre du Jorat répondent toutes à ces critères. Il ne faut donc pas négliger le rôle du genre musical, des interprètes et de l'institution en étudiant le répertoire composé pour la Grange Sublime. Ces éléments sont certes toujours importants mais particulièrement incontournables dans le cas présent, puisque le cadre de production a fini par devenir une marque déposée et susciter des attentes du public. A ce titre, une critique parue dans *La Gazette de Lausanne* le 3 juin 1947 est significative :

Il y a une tradition dans le rôle que la musique de scène doit jouer dans tout spectacle de Mézières, importance essentielle du chœur qui, au début de chaque acte, prépare à l'action ou dans quelques interventions finales la résume ; commentaires orchestraux aidant, aussi bien que le décor, à créer l'atmosphère. [...] Une fois de plus, dans un de ces « Mézières » où s'associent, de façon émouvante, l'art, le souvenir et le pays, la musique s'avère le truchement indispensable du drame sur un plan pour le moins égal à celui de la décoration. Conception du grand spectacle populaire à laquelle le créateur du Théâtre du Jorat est resté singulièrement fidèle, avec sagesse et modestie, et qui n'est pas près de finir de donner des preuves de son efficacité. Au contraire, aujourd'hui plus qu'hier, on en perçoit les infinies ressources. De ce triple langage jaillit l'éloquence qui laisse subjuguées les foules les plus diverses.⁹⁸

⁹⁷ Ibid., 159.

⁹⁸ H., « La musique », 3.

Et lorsque le Théâtre du Jorat connaît des difficultés financières suite à *La lampe d'argile*, on lit un véritable cri du cœur dans le *Journal du district de Cossonay* du 28 novembre 1947 :

Depuis quelques temps des bruits couraient, sous le manteau. Maintenant, on le dit, ouvertement : le Théâtre du Jorat est en péril. C'est une nouvelle qui ne peut laisser indifférent. Car le Théâtre du Jorat est une création trop spécifiquement vaudoise, il est trop devenu nôtre pour qu'on le laisse ainsi fermer ses portes, sans tenter tout ce qui sera possible pour le renflouer.⁹⁹

Cet aspect d'identification au répertoire du Jorat, impliquant sa large diffusion et acceptation, explique que tant les thématiques que les techniques musicales aient été ressenties comme caractéristiques de l'identité romande et largement adaptées par les successeurs de Doret, Honegger, Martin et Marescotti. En ce sens, l'aventure joratoise a marqué l'histoire de la musique chorale romande sur la longue durée.

Bibliographie

- Biétry, Léo. « Le Théâtre du Jorat : Un théâtre national ? ». *Etudes de Lettres*, n° 315 (2021) : 243–61.
- . *Le Théâtre du Jorat : Une aventure culturelle au cœur de l'Histoire suisse*. Mézières : Fondation du Théâtre du Jorat, 2018.
- Burdet, Jacques. *La musique dans le Canton de Vaud 1904-1939*. Lausanne : Payot, 1983.
- . *Les origines du chant choral dans le canton de Vaud d'après des documents inédits*. Lausanne : Association vaudoise des directeurs de chant, 1946.
- Capitani, François de. « Bergers, peuple des ». In *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 8 juillet 2010. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/017473/2010-07-08/>.
- Corbellari, Alain. *Frank Martin : Un lyrisme intranquille*. Lausanne : Presses polytechniques et Universitaires romandes, 2021.
- . « Romain Rolland et le théâtre populaire suisse ». *Etudes de Lettres*, n° 3 (2012) : 105–18.
- Danuser, Hermann. « Les espaces offerts à l'imaginaire dans la musique d'oratorio en Suisse ». In « *Entre Denges et Denez...* » : *La musique du XX^e siècle en Suisse, manuscrits et documents*, édité par Ulrich Mosch, 173–84. Bâle/Genève : Fondation Paul Sacher/Contrechamps, 2001.

⁹⁹ M.B., « A propos du Théâtre du Jorat », 1.

- Della Casa, Philippe, Thomas Hildbrand, Matthias Weishaupt, André Holenstein, Werner Baumann et Peter Moser. « Paysannerie ». In *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 28 juillet 2015. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/016370/2015-07-28/>.
- Delphin, Emile. « Chronique théâtrale : La saison en Suisse 1910-1911 ». *Le Temps*, 7 août 1911.
- Descaves, Lucien. « La vie hors Paris : Un Théâtre rustique ». *Le Figaro*, 26 juin 1910.
- Doret, Gustave. « A propos de la Fête suisse des Chorales ouvrières à Berne ». *Gazette de Lausanne*, 24 août 1930.
- . *Davel*. Lausanne : Fœtisch Frères, 1923.
- . *Lettres à ma Nièce sur la Musique en Suisse : 1917-1918*. Genève : Ed. Henn, 1918.
- . *Temps et contretemps : Souvenirs d'un musicien*. Fribourg : Ed. de la librairie de l'Université, 1942.
- Fred. « « Tell » de MM. René Morax et Gustave Doret ». *Comœdia*, 4 juin 1914.
- Genoud, Jean-Claude. « Gustave Doret, critique et juge de son temps ». In *Gustave Doret : Catalogue*, édité par Pio Pellizzari, 1 : 89–117. Lausanne : Bibliothèque cantonale et universitaire, 1990.
- Goléa, Antoine. *André-François Marescotti : Biographie, études analytiques, liste des œuvres, discographie*. Paris : Société des Editions Jobert, 1963.
- H., Ed. « La musique ». *Gazette de Lausanne*, 3 juin 1947.
- Halbreich, Harry. *L'Œuvre d'Arthur Honegger : Chronologie – catalogue raisonné – analyses – discographie*. Paris : Honoré Champion, 1994.
- Headley, Herrold Eugene. *The Choral Works of Arthur Honegger*. Ann Arbor : University Microfilms, 1959. <https://www.proquest.com/docview/301892563/5626ECDB31ED4C86PQ>.
- Hines, Robert S. « Arthur Honegger's Three Versions of « King David » ». *The Choral Journal* 46, n° 8 (2006) : 32–39.
- Hirsbrunner, Theo. « Musik und Theater als nationale Selbstbestätigung: Zu Arthur Honeggers Oratorien und Bühnenwerken ». In « *Und Jedermann erwartet sich ein Fest* : Fest, Theater, Festspiele, édité par Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl et Franz Viktor Speiser, 741–46. Anif/Salzburg : Verlag Müller-Speiser, 1996.
- Honegger, Arthur. *Ecrits*. Édité par Huguette Calmel. Paris : Librairie Honoré Champion, 1992.
- Jorio, Marco. « Défense spirituelle ». In *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, 23 novembre 2006. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/017426/2006-11-23/>.
- Koelliker, Andrée. *Frank Martin*. Lausanne : [Conservatoire de Lausanne], 1963.
- Lannes, Roger. « « La Servante d'Evolène » de René Morax et Gustave Doret au Théâtre des Champs-Élysées ». *La Liberté*, 30 juillet 1937.
- Le Théâtre du Jorat*. Mézières : Théâtre du Jorat, 1999.
- Le Théâtre du Jorat et René Morax : Souvenirs recueillis par Stéphane Audel suivis de « La Belle de Moudon »*. Lausanne : Ed. Rencontre, 1963.
- Marescotti, André-François. « Attitude du compositeur face aux tendances de la musique contemporaine ». *Revue de Théologie et de Philosophie* 10, n° 1 (1960) : 58–62.

- Martin, Bernard. *Frank Martin ou la réalité du rêve*. Neuchâtel : La Baconnière, 1973.
- Martin, Frank et Jean-Claude Piguet. *Entretiens sur la musique*. Neuchâtel : La Baconnière, 1967.
- Martin, Maria. *A propos de ... Commentaires de Frank Martin sur ses œuvres*. Neuchâtel : La Baconnière, 1984.
- Mäusli, Théo. « La musique suisse, secteur du front de la défense spirituelle du pays ». In « *Entre Denges et Denez...* » : *La musique du XX^e siècle en Suisse, manuscrits et documents*, édité par Ulrich Mosch, 417–28. Bâle/Genève : Fondation Paul Sacher/Contrechamps, 2011.
- M.B. « A propos du Théâtre du Jorat ». *Journal du district de Cossonay*, 28 novembre 1947.
- Meylan, Pierre. *René Morax et Arthur Honegger au Théâtre du Jorat*. Genève : Slatkine Reprints, 1993.
- . *René Morax et son temps : Avec des documents inédits de et sur Ernest Ansermet, Adolphe Appia... [et al.]*. Morges/Yverdon : Ed. du Cervin/Impr. Cornaz, 1973.
- Milani, Pauline. « Le modèle helvétique de diplomatie culturelle, un Sonderfall ? » *Relations internationales* 169, n° 1 (2017) : 101–20.
- . « Made in Switzerland, ou la dimension identitaire de la politique culturelle suisse ». In *Le Made in Switzerland : Mythes, fonctions et réalités*, édité par Yann Decorzant, Alix Heiniger, Serge Reubi et Anne Vernat, 93–107. Bâle : Schwabe Verlag/SSH, 2012.
- Milhaud, Darius. « La Chanson valaisanne ». *Ce Soir*, 28 juillet 1938.
- Monod, Gabriel. « Le théâtre populaire en Suisse et l'œuvre de M. René Morax ». *Revue hebdomadaire* 9, n° 3 (1910) : 281–314.
- Morax, René. *Aliénor*. Lausanne : Librairie nouvelle, 1910.
- . *Charles le Téméraire*. Lausanne : F. Roth & Cie, 1944.
- . *Davel*. Lausanne : G. Vaney-Burnier, 1923.
- . *Henriette*. Lausanne : Librairie nouvelle, 1908.
- . *Judith*. Lausanne : G. Vaney-Burnier, 1925.
- . *La lampe d'argile*. Lausanne : F. Roth & Cie, 1947.
- . *La Nuit des Quatre-Temps*. Lausanne : Fœtisch Frères, 1912.
- . *La servante d'Evolène*. Lausanne : Librairie F. Roth & Cie, 1937.
- . *La Terre et l'Eau*. Lausanne : Ed. R. Freudweiler-Spiro/Librairie centrale, 1933.
- . *Le Roi David*. Lausanne : Ed. de la Licorne, 1921.
- . *Tell*. Lausanne : C. Tarin, 1914.
- Mosch, Ulrich. « Du « drame biblique » avec musique à l'oratorio *Judith* (1925/7) d'Arthur Honegger ». In « *Entre Denges et Denez...* » : *La musique du XX^e siècle en Suisse, manuscrits et documents*, édité par Ulrich Mosch, 185–91. Bâle/Genève : Fondation Paul Sacher/Contrechamps, 2001.
- . « Questions de fond relatives à l'histoire de la musique en Suisse au XX^e siècle ». In « *Entre Denges et Denez...* » : *La musique du XX^e siècle en Suisse, manuscrits et documents*, édité par Ulrich Mosch, 17–32. Bâle/Genève : Fondation Paul Sacher/Contrechamps, 2001.
- M.P. « Un Théâtre national en Suisse ». *Comœdia*, 12 juin 1912.

- Nicollier, Jean. *René Morax : Poète de la scène*. [Bienne] : Ed. du Panorama, 1958.
- Pellizzari, Pio, éd. *Gustave Doret : Catalogue*. 2 vol. Lausanne : Bibliothèque cantonale et universitaire, 1990.
- Perroux, Alain. *Frank Martin ou l'insatiable quête*. Drize : Ed. Papillon, 2001.
- Pougin, Arthur. « Nouvelles diverses : Etranger ». *Le Ménestrel*, 29 juin 1912.
- Rolland, Romain. *Le Théâtre du Peuple*. Bruxelles : Editions Complexe, 2003.
- Roméo et Juliette*. Lausanne : Imprimerie de la Société de la Gazette de Lausanne, 1929.
- Samama, Leo. « La Musique et l'Esthétique musicale de Frank Martin ». In *Frank Martin, musique et esthétique musicale*, édité par Eric Emery, 22–30. Yverdon-les-Bains : Imprimerie Cornaz, 1995.
- Schwab, Yvan. *René Morax, un théâtre pour le peuple : Histoire et aventures du Théâtre du Jorat*. Morges : Ed. Musée Alexis Foret, 2003.
- Shakespeare, William. *Roméo et Juliette*. Traduit par René Morax. Lausanne : Ed. de la Société de la Gazette de Lausanne, 1929.
- Spratt, Geoffrey K. *The Music of Arthur Honegger*. Cork : Cork University Press, 1987.
- Tappolet, Claude. *André-François Marescotti*. Genève : Georg, 1986.
- Théâtre du Jorat 75 ans d'images*. Denges/Mézières : Ed. du Verseau/Théâtre du Jorat, 1983.
- Théâtre du Jorat : 100 ans : Mézières (VD)*. Mézières : Théâtre du Jorat, 2008.
- Vincent, Delphine, éd. *Mythologies romandes : Gustave Doret et la musique nationale*. Berne : Peter Lang, 2018.
- . « Quelle musique pour le théâtre du peuple ? Henriette de René Morax et de Gustave Doret ou les débuts du Théâtre du Jorat ». *Etudes de Lettres*, n° 315 (2021) : 263–84.
- Vincent, Vincent. *Le Théâtre du Jorat*. [Neuchâtel] : Ed. Victor Attinger, 1933.
- Voss, Hans Dieter. *Arthur Honegger: « Le Roi David » : Ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums im 20 Jahrhundert*. München/Salzburg : Musikverlag Emil Katzschler, 1983.

Das Bühnenschaffen von Gion Antoni Derungs – eine verspätete Nationaloper?¹

1986 wurde mit *Il cerchel magic* (der Zauberkreis) von Gion Antoni Derungs (1935-2012) erstmals eine rätoromanische Oper uraufgeführt, in Chur, also außerhalb des eigentlichen Sprachraums. Hier bekennen sich zwar nur gut fünf Prozent zur vierten Schweizer Landessprache,² aber mit rund 2000 Leuten, die diese als ihre Hauptsprache bezeichnen, ist Chur die Gemeinde mit am meisten Rätoromanen, dazu für weitere der Arbeitsort. Und wichtiger: Hier steht mit dem Stadttheater die einzige Bühne des Kantons Graubünden mit Orchestergraben. Das aus einem Zeughaus umgebaute Gebäude vereinigt unter einem Dach symbolträchtig Theater und Parlamentssaal sowie damals noch Teile der naturhistorischen Sammlung mit ausgestopften, ausgestorbenen Wildtieren.

Politik und bedrohte Natur bestimmen auch den Inhalt dieser Oper, die im Spätmittelalter und im 17. Jahrhundert spielt.³ Es geht um die Legende eines verarmten Grafen und seines Dorfes, die geblendet werden vom Versprechen auf Wohlstand für alle. Es kommt, wie es kommen muss: Sie opfern ihren Schutzwald, und der Waldfrevel wird durch die Natur gerächt mit Lawinen und Wildbächen. Den Bann brechen kann nur ein Jüngling, der sieben Mutproben besteht und im Schutzkreis ausharrt. Verlockungen und Drohungen widersteht er, doch er erliegt einer List des Teufels; die Erlösung ist vertan. Der Historiker Lothar

1 Dieser Beitrag entstand im Rahmen des an der Hochschule der Künste Bern angesiedelten SNF-Projektes *Im Brennpunkt der Entwicklungen. Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1975-2017*.

2 Zu dieser wurde sie 1938, im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs, erhoben.

3 So steht es im Libretto: «El 17avel tschentaner», in Deplazes, *Il cerchel magic*, 24. Im gleichen Libretto heißt es dann aber unter «Acziun»/«Handlung»: «Tschientaners pli tard» resp. «Jahrhunderte später», ebd., 50 resp. 53. Die Inszenierung wiederum verlegt die entsprechenden Akte drei und vier dann offensichtlich explizit in die Jetztzeit.

Deplazes (1939-2015) greift in seinem Libretto auf eine Sage aus seiner heimatlichen Umgebung und aus der Talschaft von Derungs zurück,⁴ ergänzt um weitere Legenden und frei erfundene Szenen. Der Text ist auf Sursilvan, dem Idiom des Bündner Oberlandes, die Verse sind oft gereimt, teils aber auch in Prosa.

Das Programmheft dagegen ist in Rumantsch Grischun, der Kunstsprache, die kurz zuvor 1981 als Klammer für die unterschiedlichen Idiome geschaffen und später auch zur Amtssprache erhoben wurde, einerseits, um die überregionale Verständigung zu fördern, aber auch, um ein Gemeinschaftsgefühl zu stiften. So sollte bewusst die gesamte rätoromanische Bevölkerung angesprochen werden. Zur Uraufführung strömten ganze Extrabusse voll Neugieriger aus den verschiedenen Talschaften herab nach Chur, nicht nur aus der Surselva, sondern auch aus Mittelländern, aus dem Engadin, ja aus dem fernen Münstertal. Viele unter ihnen, darunter Bauern und Handwerker, kamen sichtlich zum ersten Mal ins Stadttheater und in eine Oper. 2500 Plätze wurden abgesetzt, die Oper wurde zum Tagesgespräch, auch dank der Medien – der Prespiegel umfasst nicht weniger als sechs Vorschauen und 17 Rezensionen.⁵ Im Mittelpunkt stehen dabei folgende Aspekte: erstens die Sprache, zweitens die politische Bedeutung und erst drittens die Musik.

Erste rätoromanische Oper?

Oft wurde bereits im Titel betont, dass es sich hier um die erste rätoromanische Oper handelt. Gesteuert wurde dies sicherlich durch das Programmheft, wo der entsprechende Hinweis schon im Untertitel aufscheint: «emprima opera rumantscha», sowie in den Interviews rund um die Premiere. Man feierte ein historisches Ereignis. Interessanterweise wurde dies in der auswärtigen Presse differenzierter referiert: Die *NZZ* sprach von der ersten Oper in rätoromanischer *Sprache* (und

4 Die Sage *La dunschala di casti da Friberg da Siat von der dunschala* (Burgfräulein), die einen magischen Kreis zieht, wird laut Programmheft und Libretto sowohl in Siat erzählt, einem Bergdorf in unmittelbarer Nachbarschaft zu Deplazes' Geburtsort Sagogn, wie auch in Degen, der Nachbargemeinde von Derungs' Geburtsort Vella. Präzise Quellenangaben dazu finden sich im Libretto unter «Funtaunas per la tematica mitologica», ebd., 60.

5 Regisseur Gian Gianotti stellte zu den wichtigsten seiner Inszenierungen umfassende Materialien auf seine Website: www.gianotti.ch/derungs-gion-antoni-il-cerchel-magic (letzter Zugriff: 11. November 2021).

fand es bemerkenswert, dass hierfür praktisch ausschließlich Kräfte dieses Idioms gefunden werden konnten),⁶ ebenso der Berner *Bund*, der konstatierte, dass die Sprache hiermit musiktheaterfähig geworden sei,⁷ während die *Weltwoche* den Unterschied – erste rätoromanische Oper respektive erste Oper in rätoromanischer Sprache – explizit thematisierte und für das letztere plädierte.⁸

Allgemein wurde auch die kulturpolitische Bedeutung unterstrichen: das «eigenständige Identifikationsbild im rätoromanischen Sprachraum»,⁹ die repräsentative Kunstform Oper, das gesellschaftliche Ereignis, das Gemeinschaftsstiftende – und im regionalen Kontext das Aufgebot von 100 Mitwirkenden stolz vermerkt, dazu das Patronat durch die Dachorganisation Lia Rumantscha.¹⁰

Ebenso bemerkt wurde auch die Tagesaktualität, die gesellschaftspolitische Brisanz: «Eine Oper mit Aktualitätswert», lautete ein Zwischentitel bei den *Luzerner Neuesten Nachrichten*,¹¹ der *Tages-Anzeiger* sprach von «Politischer Oper, die Aktualität sucht», und «ihrer zeitlosen Problematik»,¹² und das *St. Galler Tagblatt* titelte Thomas Meyers Beitrag gar mit «Frevel an der Natur».¹³ Bei dieser Rezension handelt es

6 df. [Gerold Fierz], «Uraufführung einer Oper von Gion Antoni Derungs in Chur». Diese Differenzierung machte auch Heidi Derungs-Brücker bei der Vorschau in der *Bündner Zeitung*: Derungs-Brücker, «Fluch des Waldfrevels – eine alte Sage aktualisiert».

7 -tt- [Martin Etter], «Die erste Oper in rätoromanischer Sprache».

8 Candinas, «In Chur wird ein Ausbruchversuch durchgespielt»: «Zum Schluss sei die Frage gestattet, ob hier wirklich die «erste rätoromanische Oper» in Szene gesetzt wurde, womit sie dieses Prädikat verdienen will, oder ob es sich nicht bescheidener um «die erste Oper in rätoromanischer Sprache» handelt, was keineswegs das gleiche bedeutet».

In einer Gedenkbroschüre für den verstorbenen Komponisten plädiert Laura Decurtins aus historischen wie musikalischen Gründen klar (und emphatisch mit Ausrufzeichen unterstrichen) für ersteres: «Die Hervorhebung der Stimme und die Verwendung von Volks- bzw. Chorliederelementen (aus der chanzun rumantscha) auf allen Ebenen gibt der Oper somit einen «rätoromanischen Charakter» und legitimiert ihre Bezeichnung als «rätoromanische Oper» – ein Meilenstein in der Geschichte der rätoromanischen Musik und ein Geschenk für die musikalische Identität der Rätoromanen!», Decurtins, «Il Cerchel Magic. Die erste rätoromanische Oper (op. 101) und ihre Bedeutung für die Rumantschia». In ihrer Dissertation *Chantai rumantsch! Zur musikalischen Selbst(er)findung Romanischbündens* entschließt sich Decurtins dagegen für eine auf den ersten Blick noch differenziertere Bezeichnung («die erste durchkomponierte Oper in bündnerromanischer Sprache»), wobei sie in Klammer gleich die Originalbezeichnung «emprima opera rumantscha» anfügt, die eben ambivalent beide Bedeutungen umfasst. Decurtins, *Chantai rumantsch!*, 329.

9 Meyer, «Frevel an der Natur».

10 Sfd. [Schweizerischer Feuilletondienst], «Die erste rätoromanische Oper».

11 Martinis, «Erste Oper im surselvischen Idiom gesungen».

12 Meyer, «Ein magischer Sprachkreis».

13 Meyer, «Frevel an der Natur».

sich übrigens um eine gleichzeitig erschienene Variante der Kritik im Zürcher *Tages-Anzeiger* desselben Autors.

Eine Grüne Oper?

Auch wenn die Handlung im 17. Jahrhundert angesiedelt ist¹⁴ und somit historische Distanz markiert wird, fokussiert die Inszenierung des Bergellers Gian Gianotti¹⁵ auf das Hier und Heute, den Beginn der ökologischen Bewegung, die gegen das Profitstreben aufbegehrt. Grüne Aktivisten stellten sich damals erfolgreich gegen eine touristische Erschließung, gerade auch des Lugnez, des Komponisten Heimat.¹⁶ «Über grosse Strecken hinweg liest sich der Text wie eine versteckte Gesellschaftskritik und moralisierende Ökologiepredigt», meinte die *Weltwoche* hierzu und verwies auf eine andere Touristenregion, Crans-Montana, wo das Bundesgericht das Interesse der Veranstalter zugunsten einer Ski-Weltmeisterschaft gerade über dasjenige der Naturschützer gestellt hatte.¹⁷

Diese ökologiepolitische Interpretation wurde durch Interviews des Regisseurs befeuert. Er sprach dabei von «Kulturellem Wohlstand und der Achtung für Tradition und ökologische Ordnung» und beklagte, dass das weltweite Interesse an den Skirennen stärker wiege als dasjenige an der Erhaltung der Natur. Trotzdem wollte er nicht, dass der *Cerchel* als Grüne Oper¹⁸ bezeichnet werde: «Nein, diese Oper ist viel archaischer und grundsätzlicher als die grüne Bewegung». Demgegenüber hätte die Redaktion des Programmheftes sich jedoch überhaupt gegen solche Hinweise entschieden.¹⁹

14 Hierzu vgl. Anm. 3.

15 Gianotti wurde 1949 in Stampa geboren, arbeitete u.a. an der Berliner Schaubühne bei Peter Stein und Klaus Michael Grüber sowie am Piccolo Teatro bei Giorgio Strehler. Als Regisseur inszenierte er vorab an verschiedensten Schweizer Theatern.

16 Derungs wuchs in Vella (Val Lumnezia, einem Seitental des Bündner Oberlands) auf.

17 Candinas, «In Chur wird ein Ausbruchversuch durchgespielt».

18 Später nannte sie Laura Decurtins explizit «die erste (und einzige) umweltpolitisch konnotierte ›grüne Oper‹ Romanischbündens»: Decurtins, *Chantai rumantsch!*, 329.

19 Gu. [Marco Guetg], «Jeder Sänger sollte ein Mal eine Oper singen»; Guetg, «Interview mit dem Regisseur Gian Gianotti: ›Wir müssen einen kulturellen Wohlstand anstreben‹».

Vor allem der für seine Heimat selbst stark engagierte Lehrer und Dichter Theo Candinas nimmt in der *Weltwoche* diesen Aspekt aber wortmächtig auf:

Im Theatermenschen Gianotti regt sich der ›homo politicus‹, steht der Bürger einer global bedrohten Generation auf. Wenn die muskulösen Männerarme einer ganzen Dorfgeneration im Rhythmus und Klang der Waldsäge im Orchester die Zugbewegung nachahmen, wenn dann die bunten Stämme nach ›genauer Regie‹ in verwirrendem Durcheinander zu Boden fallen und sich zum Massengrab häufen, hält jedermann im Saale den Atem an, fühlt sich betroffen und spürt, dass die Mythologie ihn eingeholt hat. Hier, wie an so manchen anderen Stellen, sind Musik, Wort und Handlung in ergreifender Weise eins geworden und wühlen ihre Krallen in die Weichteile der erschrockenen Seele.²⁰

Die beiden Autoren halten sich in dieser Frage diplomatisch zurück. Der für seine lakonische Kürze bekannte und geschätzte Komponist, der im Programmheft überhaupt keinen Kommentar zu seinem Werk verlauten lässt, meinte hierzu bloß: «Wir Rätoromanen sind sicherlich immer mit der Natur verbunden. Von klein auf habe ich das in unserer Tradition miterlebt».²¹ Auch sein Auftrag an den Librettisten Deplazes war denkbar knapp: «ein Bergdorf als Schauplatz der Handlung und ein[en] Stoff aus der rätoromanischen Mythologie».²²

Dieser gab sich dann etwas gesprächiger, wenn auch bedeckt: «Ich suchte ein allgemein verständliches, weder archaisierendes noch modischen Thema und seine Grundidee zu einem wesentlichen Problem unserer Zeit».²³ Den politischen Aspekt bringt er in den *Luzerner Neueste[n] Nachrichten* in einer behutsamen Andeutung auf eine prägnante

20 Candinas, «In Chur wird ein Ausbruchversuch durchgespielt».

21 Zitiert nach Decurtins, «Il Cerchel Magic. Die erste rätoromanische Oper (op. 101) und ihre Bedeutung für die Rumantschia».

22 *Programmheft der Uraufführung: Il cerchel magic* [...], 5.

23 Zitiert nach dem *Programmheft der konzertanten Aufführung*, 11. Das Programmheft wiederum zitiert eine Aussage von Deplazes aus einer Radiosendung von Maria Cadruvi, RTR, aus dem Umfeld der Uraufführung (freundliche Mitteilung von Laura Decurtins): Maria Cadruvi, «‹Il cerchel magic› – ina opera romontscha», in *Scuntrada*, RTR, 21. Mai 1986 und diess., «‹Il cerchel magic› – inagada e mai pli? Gion Antoni Derungs tila bilanza», in *Scuntrada*, RTR, 1. Oktober 1986.

Formel, wenn er von «mythologischen Elementen im Dienste einer ökologischen Idee» spricht.²⁴

Etwas ausführlicher und konkreter äußerte er sich im Programmheft der Uraufführung:

Ich versuchte, eine Fabel für den Komponisten anregend und für das Publikum kurzweilig zu gestalten. Keine leichte Aufgabe: so harmlos wie es scheint ist das kleine literarische Genre Libretto nicht. Natürlich dachte ich bei der Bearbeitung des Waldfrevel-Themas an unverschuldete wirtschaftliche Probleme von Berggemeinden, an unnötige und brutale Rodungen, ans Waldsterben.²⁵

Er wendet sich jedoch gleichenorts gegen eine zu enge Auslegung, etwa, was die Prüfungsszene betrifft:

Aber ist das Motiv [des Schutzkreises] nicht vieldeutiger? Wird hier nicht das Mass, das einzuhalten ist, um der eigenen Einsicht gewachsen zu bleiben, psychologisch tiefsinniger veranschaulicht? Ich fand diese und weitere Motive der rätoromanischen Volksüberlieferung faszinierend und versuchte nicht, sie auszudeuten. So stehen der Mensch und sein Verhältnis zur Natur im Zentrum des Librettos und – was entscheidend bleibt – der Oper von Gion Antoni Derungs.²⁶

Und noch diplomatischer – und auffallend lakonisch – gibt er sich dann in der Vorschau in der Tagespresse: Jeder könne das, was darin ist, selbst herauslesen, wenn er wolle.²⁷

Eine echte Choroper

Die Musik selbst stand nur bei Medien im Zentrum, welche die Produktion von ferne her verfolgten. Dort fiel vor allem die Bedeutung der Chorszenen auf: Eine «Echte Choroper», meinte die *Stuttgarter*

²⁴ Martinis, «Erste Oper im surselvischen Idiom gesungen».

²⁵ *Programmheft der Uraufführung: Il cerchel magic* [...], 5.

²⁶ Ebd.

²⁷ Derungs-Brücker, «Fluch des Waldfrevels – eine alte Sage aktualisiert».

Zeitung,²⁸ die *Schwäbische Zeitung* verwies neben der «Gemäßigten Polytonalität» auf «Wirkungsvolle Chorszenen».²⁹ Peter Ammann unterstrich in der *Bündner Zeitung* die damit zusammenhängende Begeisterung der Mitwirkenden: «Den Chören [...] waren [!] diese Uraufführung Angelegenheit des Herzens».³⁰ Und der *Bund* lobte: «in den prägnanten Chorsätzen (meiner Ansicht nach den Höhepunkten der Partitur) [...] [ist] die rätoromanische Sprache [...] musiktheaterfähig geworden».³¹ Wie der Chor mit seinen Massenszenen «wesentlich das Bild auf der Bühne prägte», um das *Bündner Tagblatt* zu zitieren,³² zeigt ein Probenausschnitt, der auf der Website des rätoromanischen Fernsehens noch heute abrufbar ist. Hier wird auch deutlich, wie Derungs den traditionellen Chorklang hervorruft, um ihn dann in einem Glissando sich verflüchtigen zu lassen.³³

So schafft es Derungs, die Tradition des rätoromanischen Chorgesangs zu integrieren, diese aber zugleich auch weiterzuentwickeln – um im Bild zu bleiben: in eine (angesichts des stetigen Rückgangs der Romanisch sprechenden Bevölkerung) offene Zukunft. Dafür findet der Komponist eine ebenso pragmatische wie bescheidene Erklärung:

Das ergibt sich als rätoromanischer Komponist. Die meisten Werke sind ja für Chöre geschrieben, weil wir in Romanischbünden im musikalischen Bereich bis jetzt mehr oder weniger Chöre hatten. Solisten hatten wir nicht viele, Instrumentalisten wenige, also musste man sich an die Chöre halten und das ist auch mein Schicksal, wenn man so will.³⁴

Im Mittelpunkt der Oper steht so der Chor, der ganze Szenen beherrscht. Er verkörpert die Dorfbevölkerung, aber auch Feen, Lawinen und Drachen. Das semiprofessionelle Quartet Grischun wird hierfür zu einem in verschiedenen Gruppen agierenden vierzigköpfigen Chor stark erweitert, dazu kommt noch ein Kinderchor mit dreißig Mitgliedern. So

²⁸ Zitiert nach Guetg, «Die Oper «Il cerchel magic» im Spiegel der Presse».

²⁹ Ebd.

³⁰ P.A. [Peter Ammann], «Erster Jubel für ein aufwendiges Gemeinschaftswerk».

³¹ -tt- [Martin Etter], «Die erste Oper in rätoromanischer Sprache».

³² T.M. [Thomas Meister?], «Il cerchel magic als historisches Ereignis».

³³ *Il cerchel magic – opera en rumantsch*, etwa 2'45'' bis 3'19''.

³⁴ Zitiert nach Decurtins, «Il Cerchel Magic. Die erste rätoromanische Oper (op. 101) und ihre Bedeutung für die Rumantschia».

wird das Volk eingebunden; Kinder spielen sich selbst und tragen zur Identifikation bei. Darüber hinaus wirken die Ad-hoc-Chöre auch als Publikumsmagnet.

Der Rezensent der *Zürichseezeitung* verband dann die genannten drei Aspekte von Sprache, Politik und Musik und verstand das Werk auch als Aufruf:

Man suchte bewusst die Distanz, man flüchtete sich in die Legendenoper mit Wildem Mann und Waldfeen, um das Ganze zugleich archaisch und überzeitlich erscheinen zu lassen. Auch die Musik ist fest in der Tradition verwurzelt, harmonisch, tonal kaum erweitert, geprägt von tänzerischem Rhythmus. Sie folgt genau der Sprachmelodie des Rätoromanischen, das dem Bestreben des Komponisten sehr entgegenkommt. Die Orchestermelodie trägt die Sänger; Ostinati, Klangflächen, Orchesterglissandi und Gongschläge sorgen für dramatische Wirkungen. [...] Primär wendet sich die Oper an die Rätoromanen und ist daher auch als gesellschaftliches Ereignis zu verstehen. Einem breiteren Publikum zugänglich, fordert sie manchmal doch etwas wenig heraus; die Musik gibt sich bisweilen zu harmlos. [...] Wie weit er über das rein Ästhetische hinaus auf das Bewusstsein für Natur und Identitätsprobleme – auch für die romanische Sprache – wirkt, wird sich weisen – jedenfalls ist es ein produktiver Beitrag.³⁵

Auch wenn in der *Weltwoche* «Geräusche, Mischklänge und andere Elemente einer modernen Oper» bemerkt wurden, so hub sie doch primär den «gemässigt modernen Stil» hervor, der angepasst erschien an die Fähigkeiten der Laienmusiker wie an die regionalen Hörgewohnheiten. Und so schrieb sie von einer «Zögernden Rückkehr zur Tonalität [...]». Es scheint, der Komponist sei Kompromisse eingegangen und habe Rücksicht auf das Ohr des traditionsbewussten Hörers genommen.³⁶

35 Gartmann, «Il cerchel magic. Erfolgreiche Uraufführung der ersten rätoromanischen Oper am Churer Stadttheater». Wenn der Autor dieses Beitrages seine eigene Rezension zitiert, fehlt es natürlich an persönlicher Distanz. Durch die 38 Jahre Zeitdifferenz ergibt sich aber bereits eine gewisse historische Distanz. Transparenzhalber sei noch erwähnt, dass er auch die Programmnutzen zur zweiten Oper von Derungs (*Il semiader*) verfasst und bei diesem Kammermusikunterricht genossen hat.

36 Candinas, «In Chur wird ein Ausbruchversuch durchgespielt».

Die Musik musste und wusste einem breiten Publikum zu gefallen. Klangflächen, Ostinati, Gongschläge als dramatische Wirkungen und ein homophoner Satz mit viel Schlagzeug erinnern an Carl Orff. Die Musik ordnet sich bewusst dem Text unter und folgt genau der rätoromanischen Sprachmelodie, einer sehr kantablen Sprache, und wechselt zwischen Sprechen, Parlando, Rezitativ und Arioso – von ferne vergleichbar einem Leoš Janáček. Die Orchestermelodie wiederum trägt den Gesang. Die Oper muss hier eben etwas nachholen und an einem anderen Punkt ansetzen, wie Thomas Meyer im *Tages-Anzeiger* erkannte.³⁷ Dieser Pioniercharakter war auch dem Komponisten selbst bewusst, wie Laura Decurtins berichtet:

Um einen «rätoromanischen Stil», aber auch um seine eigene musikalische Sprache für diese Oper entwickeln zu können, muss Derungs jedoch (so gut wie) aus dem Nichts schöpfen: «Wenn ich jetzt diese Oper gemacht habe, dann kann ich nicht auf das zurückschauen, was wir schon auf Rätoromanisch gemacht haben, oder auf etwas, das vorhanden ist, das geht nicht».³⁸

Ein Vierteljahrhundert nach der Uraufführung hat Derungs seine erste Oper umgeschrieben für eine konzertante Aufführung. Dabei kürzte er sie stark um die Hälfte, wobei er zwanzig Ausschnitte zu selbständigen Nummern bearbeitete. In dieser Version ist der Anteil des Chors noch ausgeprägter. Kurz nach dem Tod des Komponisten wurde diese Fassung 2012 *in memoriam* zweimal in der Mehrzweckhalle von Trun (also in der Surselva selbst) sowie nochmals im Churer Stadttheater aufgeführt.

Il Semiader: Aus- und Aufbruch

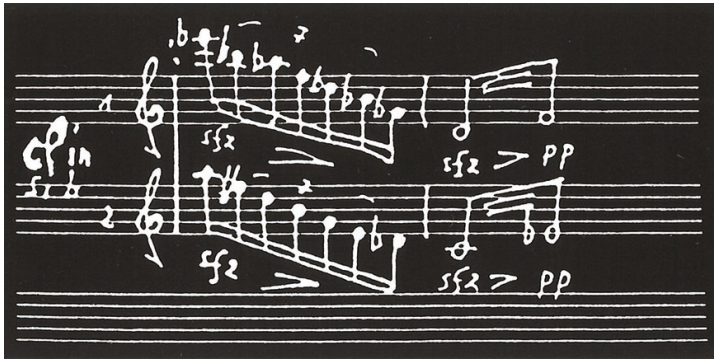
Nach der Naturlandschaft des *Cerchel* und dessen (bedrohter) Dorfgemeinschaft lässt sich die Wahl des städtischen Milieus beim zehn Jahre später uraufgeführten *Il semiader* (der Träumer) als Aus- und

³⁷ Meyer, «Ein magischer Sprachkreis».

³⁸ Decurtins, «Il Cerchel Magic. Die erste rätoromanische Oper (op. 101) und ihre Bedeutung für die Rumantschia», gestützt wiederum auf ein früheres TV-Interview, vgl. Anm. 23.

Aufbruch lesen. Librettist ist wiederum Lothar Deplazes. Auf die romanische Sagenwelt folgt hier ein Stoff, der mitten aus dem Leben gegriffen erscheint.

Ohne Einleitung wird man gleich hineingerissen: eine flüchtige Geste der Klarinetten, alle zwölf Töne umfassend, und schon untersucht die Kommissarin eine Leiche: «er starb vor einer Stunde». Das giftige Klarinettenpaar charakterisiert die Kommissarin vortrefflich³⁹ (siehe Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1 *Il Semiader*, I. Akt, 1. Szene, Abdruck nach dem Programmheft der Uraufführung

Im Mittelpunkt steht der liebenswürdige Künstler und Restaurator Alfons: ein Tagträumer, ein «Spinner» und als Außenseiter der geborene Sündenbock, der sich nicht wehren kann und allmählich zugrunde geht. Verträumt schweift die Oboe durch die ganze Chromatik des Tonvorrats und führt so die Titelfigur ein.⁴⁰

Und ihm, dem Semiader, gehört die ganze Liebe des Komponisten, mit ihm identifiziert er sich so stark, dass er musikalisch ihn quasi in seine Träume und Fantasien hinein begleitet. Hier kann er auch die Handlung innehalten und Überlegungen zu Moral und Ethik einfließen lassen, im gut textverständlichen *Recitativo accompagnato*; der Semiader wirkt dabei wie ein tragischer Held aus einer anderen Welt. Zugleich bildet dieser Träumer auch die Brücke zur vorgängigen Oper

39 Derungs selbst verwies im Gespräch mit dem Autor auf Vertonungen von Wilhelm Busch und Oscar Peer, die er gleich instrumentiert habe. Personenbezogene Farben sind ihm fast wichtiger als Erkennungsmotive.

40 Vgl. Gartmann, «Die musikalische Sprache der Oper *il Semiader*».

Il cerchel magic, wo der Prüfling Andriu ebenfalls ein Träumer ist. Und bei beiden Figuren erweckt das Vibraphon Assoziationen einer «fantastischen Naivität», wie Hanspeter Rechsteiner, der Dirigent des *Cerchels*, meinte.⁴¹

Auch hier scheint Derungs subtil ein tagesaktuelles Thema anzutönen: Psychiatrisierung bedeutet für Graubünden insofern ein Trauma, als im Pro Juventute-Programm «Kinder der Landstrasse» noch bis in die sechziger Jahre, gestützt auf die Dissertation eines einheimischen Psychiaters und späteren Chefarztes, sogenannte Zigeuner entrechtet, von ihren Kindern getrennt und eingesperrt worden sind.⁴²

Auch in dieser Oper hat der Chor eine so gewichtige Rolle, dass man wiederum von einer Choroper sprechen könnte. Verkörperte der Chor im *Cerchel* noch die Dorfgemeinschaft, so sind es hier aber funktionell bestimmte stilisierte Gruppen, mit denen das Publikum sich teils wieder identifizieren kann: Galerie-Kundinnen, Polizisten, Bettler, Patientinnen, aber auch Skulpturen Giacomettis sowie der Hofstaat der Königin von Saba. Auch musikalisch hat der Chor sehr unterschiedliche Funktionen. Die Kunden in der Kunstgalerie kommentieren das Geschehen, darin vergleichbar dem Chor der griechischen Tragödie, musikalisch archaisierend, im Quintgesang und mit antiphonalen Echo-Antworten, wie um das Publikum gedanklich einzubeziehen: «Ein geheimnisvoller Fall, und *wir* sind Zeugen der Untersuchung!»⁴³ Die Bettler sind dann quasi die verlängerten Arme des Träumers. Gemeinsam wenden sie sich an den heiligen Martin, den Schutzpatron vieler Kirchen und Dörfer hierzulande, und bitten um Mitleid. Dabei werden Rührung und Einfühlung angestrebt.

In seiner Tonsprache spielt Derungs ironisch mit veristischen Elementen von Giacomo Puccini und Pietro Mascagni, entkleidet sie aber aller Üppigkeit und überträgt sie in ein fast holzschnittartiges Idiom. Gerade weil er nicht in Tonarten, sondern in ständigen Modulationen denkt und auch musikalische Mittel der früheren Avantgarde benutzt, sind die häufigen Chor-Einwürfe für sein Publikum wichtig. Man bekommt hier gleichsam wieder Boden unter den Füßen, kann sich an etwas halten.⁴⁴

41 Programmheft der Uraufführung: *Il cerchel magic* [...], 21.

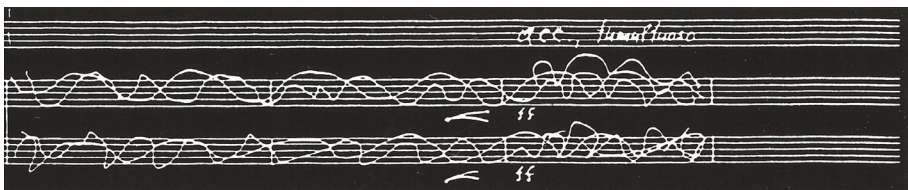
42 Vgl. hierzu Galle und Meier, *Von Menschen und Akten*; Leimgruber, Meier und Sablonier, *Das Hilfswerk für die Kinder der Landstrasse*.

43 I. Akt, 2. Szene.

44 Vgl. Gartmann, «Die musikalische Sprache der Oper *il Semiader*», 19.

Eine zentrale Bedeutung hat die zweite Szene des zweiten Aktes, wo – *lento subito* – wie ein Übervater Alberto Giacometti erscheint. Er ermahnt und ermuntert Alfons zum kreativen Schaffen: «Restaurau vegn ei avunda! Fiera la tem'ella fuorma! Fai agens maletgs!» («Es wird genug restauriert! Wirf die Angst in die Form! Schaff eigene Bilder!»)⁴⁵ Das ist seine zentrale Botschaft, welche die Oper auch zum Künstlerdrama macht.

Der Schweizer Schriftsteller Paul Nizon hat einmal von Giacomettis Erscheinungen und Verwindungen gesprochen und vom existenziellen Resistieren. Giacomettis Figuren sind zwar immer unterwegs. Und doch können sie nicht weg, sind fest im Sockel verankert. Der Tanz seiner Figuren hat hier einen grotesken Zug: Man fühlt sich an Dmitri Schostakowitsch erinnert, manchmal auch an Igor Strawinskys *Pater Noster*, zugleich aber auch an die Wurzeln bäuerlicher Volksmusik. Der Klang wirkt unreal mit gedämpftem Blech, Marimba sowie Glissandi und Tremoli der Streicher. Die Musik kreist in sich selbst, bewegt sich nicht fort, entwickelt sich nicht. Hier aber, im Traum, erwachen nun die Skulpturen Giacomettis plötzlich zum Leben, werden Ballett-Figuren und nehmen Giacomettis Botschaft auf, selbst schöpferisch zu sein: «[T]i pauper pinarauba! Buca pina, creescha e viva!» («Du armer Flicker! Flick nicht, gestalte und lebe!»)⁴⁶ Wenn bei Alfons dann der Wahnsinn naht, werden die musikalischen Gesten zunehmend flüchtiger, atemloser, bis Tonhöhen und Rhythmen sich völlig auflösen, was sich auch im Notenbild widerspiegelt (siehe Notenbeispiel 2).

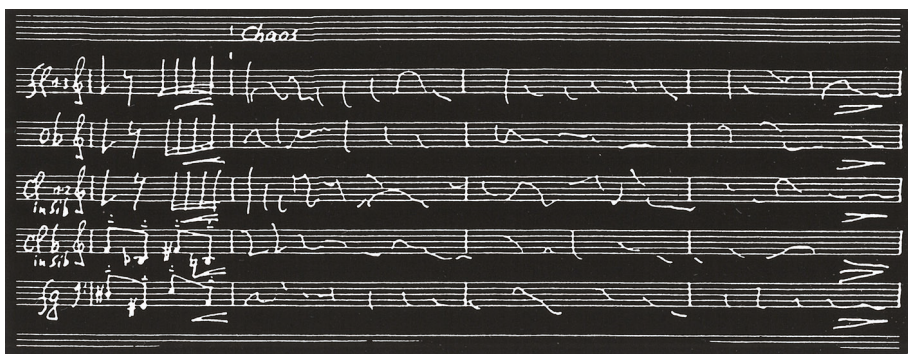


Notenbeispiel 2 *Il Semiader*, II. Akt, 3. Szene, Abdruck nach dem Programmheft der Uraufführung

⁴⁵ II. Akt, 2. Szene.

⁴⁶ II. Akt, 3. Szene.

Im Traum verknüpfen sich fast surrealistisch die verschiedenen Ebenen. Im Psychiatrie-Akt werden dann die Kranken, der Träumer, biblische und mythologische Figuren und Symbole – zu denen ich hier wegen seiner Verwendung auch Giacometti zählen möchte – wild durcheinandergewirbelt. Die synchrone Erzählung verschiedener Geschichten äußert sich musikalisch in völlig unterschiedlich gestalteten Schichten, die sich rhythmisch, im Melodiegestus und vor allem in der Instrumentation deutlich voneinander abheben. Je mehr sich dann die einzelnen Erzählstränge einander annähern, desto größer wird das Durcheinander, bis es sich im Tumult entlädt, szenisch sichtbar im Zerreißen des Mantelsymbols, musikalisch im «Chaos», das nur noch als aleatorische Skizze aufscheint (siehe Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3 *Il Semiader*, III. Akt, 1. Szene, Abdruck nach dem Programmheft der Uraufführung

Tredeschin: Symbole und Mythen

Symbole und Mythen als Ausdruck der Identität spiegeln sich auch in der Märchenoper *Tredeschin*, mit der Derungs auf das Engadin ausgreift. Das Engadiner Märchen vom Dreizehnten, der aufbricht, in die Fremde auszieht, wieder heimkehrt und dabei der Umwelt fremd geworden ist, spielt mit einem Topos der Engadiner, von denen man sagt, dass sie sogar zuhause an Heimweh litten. Wie es sich gehört, gewinnt aber Tredeschin am Schluss mit viel Witz und Liebe die Prinzessin. Auch hier greift Derungs auf den Sagen- und Melodieschatz

der Rätoromanischen *Chrestomathie*, einer Anthologie von 1901,⁴⁷ zurück, was ihm so wichtig erscheint, dass er zum Beispiel beim Duett diese Fundstelle in der Partitur vermerkt, ebenso aber auch, dass die Übernahme frei erfolgt sei: «libramain». Und auch diese Oper hat ein Libretto von Deplazes – zum ersten Mal allerdings auf Rumantsch Grischun, von dem Derungs mir gegenüber einmal meinte, früher hätte er nicht in dieser künstlich erschaffenen Sprache komponieren können. Auch dies wird vermerkt: «transponi in RG».⁴⁸ So bildet *Tredeschin* den Abschluss einer Operntrilogie, die sich auch sprachlich an alle Rätoromanen wenden wollte und so gleichzeitig einen Ausbruch und Aufbruch markierte.

Verspäteter Beitrag zu einer Nationaloper?

Wie vorhin gezeigt wurde, erregte diese Operntrilogie im Nebeneinander von traditionellen und postmodernen Elementen und durch den Einbezug des heimischen Chorschaffens ein überregionales und mediales Aufsehen. Wie weit kann man dieses Œuvre nun aber auch als einen verspäteten Beitrag zu einer Nationaloper betrachten, die einer vom Aussterben bedrohten Sprache neues Selbstbewusstsein und kulturelle Identität vermitteln wollte?

In seinen Reflektionen zu Nationaloper, die er als wesentliches Element in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts verortet, macht Carl Dahlhaus die Perspektive der Rezeption zum zentralen Zuschreibungsargument: Die «Kategorie des Nationalen» als «ein politischer und sozialpsychologischer Funktionsbegriff» stelle ein Phänomen

47 Decurtins, *Rätoromanische Chrestomathie*. (als Faksimile mit Register in 15 Bänden neu hg. vom Octopus-Verlag bzw. von der Società Retoromantscha, Chur 1982-1986), online als www.crestomazia.ch (letzter Zugriff: 21. November 2021). Diese Märchen- und Legendensammlung, quasi eine Verschriftlichung von Tradition, verdankt sich Caspar Decurtins, einem einflussreichen konservativen Politiker der Surselva, Mitgründer der Universität Freiburg und dort Professor für Kulturgeschichte. Die Hinwendung zu diesem Sagenschatz verbindet Laura Decurtins – mit Verweis auf den analogen Prozess in der deutschen Romantik, den Johann Gottfried Herder angestoßen hatte – mit der kulturellen Selbstfindung, wodurch sie implizit auch die große zeitliche Verspätung anspricht: «Auch in Romanischbünden wandte man sich in Zeiten der <kulturellen Selbstfindung> im ausgehenden 19. Jahrhundert der Sprache und dem Volkstümlichen zu. [...] Caspar Decurtins [...] erklärte, [...] dass sich der Charakter eines Volkes in seiner Sprache wie im Volkslied in seiner ganzen Originalität manifestiere». Decurtins, *Chantai rumantsch!*, 23.

48 Beginn Nr. 8, Partitur, 116.

der Rezeptionsgeschichte dar.⁴⁹ Diese auch soziologisch geprägte Idee nahm später William A. Everett auf: «National opera is deeply rooted in reception history – [...] audience response [...] is the final arbiter in giving a work the status of national opera».⁵⁰

Wie wir gesehen haben, wurden Derungs' Opern durchaus als Beiträge zur Bildung einer Nationaloper wahrgenommen. Implizit wurde dies etwa vom Rezensenten der *Bündner Zeitung* thematisiert:

Man denke an die Handlung und die *politische* Motivation einer Verdi-Oper, an die beiden Textverfasser des Calven-Festspiels⁵¹ und was sie einst vaterländisch gewollt haben. [...] [G]ibt es da einen rätoromanischen Stil, so wie es eine italienische, eine französische, eine deutsche, eine englische oder eine tschechische Oper gibt? [...] Doch die Voraussetzung einer sprachlichen Minderheit kann auch die besondere und einmalige Chance eines Komponisten sein. [...] Derungs hat seine Chance schöpferisch genutzt und überdies zweifellos über die Musik hinaus auch gemeinschaftsstiftend gewirkt.⁵²

Solche Überlegungen stehen nahe von Michael Walters Konzept eines emphatisch geprägten Begriffs:

Neben (diesem) allein auf die Sprache bezogenen Begriff der Nationaloper existiert aber auch der Begriff der Nationaloper im emphatischen Sinn einer Oper, die nicht nur als typisch für die Nation empfunden wurde, sondern auch als initiale Oper für eine nationale Operntradition «großer Werke», von der sich dann allerdings meist herausstellte, dass sie nicht zustande kam. Diese (neue) nationale Operntradition zielte zwar auf die kulturelle Manifestation der je eigenen Nation, aber nicht als Gegenentwurf zur internationalen (was faktisch hieß: westeuropäischen) Operntradition, sondern als Nachweis dafür, dass der kulturelle Stand der eigenen Nation hoch genug war, um sich in den gesamteuropäischen kulturellen «Diskurs» einschalten zu können.⁵³

49 Dahlhaus, «Die Idee der Nationaloper», 180.

50 Everett, «Opera and National Identity in Nineteenth-Century Croatian and Czech Lands», 63.

51 Vgl. hierzu weiter unten, Anm. 70.

52 P.A. [Peter Ammann], «Erster Jubel für ein aufwendiges Gemeinschaftswerk».

53 Walter, «Überlegungen zur Nationaloper», 61–62.

Bei Derungs blieb dieser Prozess ja nicht bei einer einzigen Manifestation stecken, sondern er konnte eine ganze, wenn auch kleine und kurze Tradition begründen. Dabei spielte die Schaffung einer eigenen rätoromanischen Schriftsprache 1981 zweifellos die Rolle eines wichtigen Katalysators. Auffällig ist natürlich die historische Verspätung. Erklären lässt sich diese Verspätung dadurch, dass hier die wichtigsten Voraussetzungen zur Schaffung einer Nationaloper fehlten: Geld, die Infrastruktur eines Opernhauses, eine professionelle Szene – und ein politischer Freiheits- und Unabhängigkeitswille, wie er zum Beispiel in Bedřich Smetanas *Libuše* zu erleben ist und wie er auch in der Begriffsdiskussion als wichtige Kategorie festgehalten wird:

Die Nation, ob als reales staatliches Gebilde oder als bloßes ›Projekt‹, als emanzipatorisch-patriotische Bewegung gegen eine wie auch immer geartete Fremdherrschaft. Die Legitimation – besser: Konstruktion – des ›Nationalen‹ geschah häufig über die Identifizierung mit einem als symbolträchtig wahrgenommenen Musiktheater-Stück, mochte dies der Absicht des jeweiligen Komponisten entsprechen oder nicht.⁵⁴

Fast paradigmatisch gilt Verdis *Nabucco* in diesem Sinne als Freiheits- (und National-)Oper, auch wenn dieses Narrativ erst viel später sich ausbildete – oder besser: konstruiert wurde – und erst in den letzten Jahren wieder falsifiziert⁵⁵ wurde. Volker Reinhardt fasst die populäre Geschichte wie folgt zusammen:

Mit seinem Gefangenenchor in der Oper ›Nabucco‹ forderte der Komponist Giuseppe Verdi die Italiener auf, die Fremdherrschaft abzuschütteln. Diese Annahme ist fester Bestandteil des kollektiven Geschichtsbilds in Italien. Sie stimmt allerdings nicht. Zu den wirkungsvollsten Mythen der jüngeren italienischen Vergangenheit gehört die Geschichte von Giuseppe Verdi (1813-1901), dem Barden des Risorgimento, der nicht nur mit seinen hinreißenden Melodien, sondern sogar mit seinem Namen der Einigungsbewegung den Weg wies: V(ittorio) E(manuele) R(e) d'I(talia) – Viktor

⁵⁴ Stollberg, Rentsch und Gerhard, «Vorwort», 9.

⁵⁵ Parker, «*Arpa d'or Dei Fatidici Vati*»; Smart, «Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento».

Emanuel, König von Italien. Allgemeingut ist es darüber hinaus, dass der Gefangenenchor seiner Oper *«Nabucco»* als Hymne des zu befreienden Italien gesungen worden sei, lange bevor es mit der Proklamierung des monarchischen Nationalstaats am 17. März 1861 so weit war.⁵⁶

Demgegenüber hielt Axel Körner 2020 zwar ebenfalls fest, dass Verdi die Rolle des Risorgimento-Barden erst später zugeschrieben worden war, dass diese aber ein teleologisches Geschichtsbild verkörpere und sich der Komponist selbst in die allseitige Konstruktion des Narrativs hinein entwickelt und dieses so mitgestaltet hätte:

The fact that around 1848 the composer started to identify with Italy's national movement, and that the country was subsequently unified, made it possible to present Verdi as *«national composer»* to support the country's troubled process of inner nation building. There is no question that Verdi himself contributed to this myth by styling his own autobiography accordingly. Early biographers and representatives of Italy's national movement, supported by the press and subsequent generations of historians, contributed to this idea by re-reading the composer's earlier works in a *«national»* key, including most famously his *Nabucco* of 1842. While such ideologically driven decisions might not seem surprising for nineteenth-century commentators, many of whom were themselves directly involved in the process of Italy's cultural nation building, today's historians and opera scholars should pay more attention to the critical analysis of their sources of reception, as well as to the underlying teleological and idealist conditions of nationalist historiography.⁵⁷

Die Ausbildung und Deklaration einer *«Nationaloper»* folgt gemäß Körner also primär aus ideologischen Gründen und ihre Konstruktion als Mythos verdankt sie der Musikgeschichtsschreibung ebenso wie der breiteren Rezeption, womit wir wieder bei der Ausgangsthese von Dahlhaus sind.

56 Reinhardt, *«Die Rolle Giuseppe Verdis. Die Erfindung des Revolutionsbarden»*.

57 Körner, *«Beyond Nationaloper»*, 410–11.

Dieses Narrativ ist im Bewusstsein Italiens bis heute so stark verankert, dass bei einer Römer Neuinszenierung aus Anlass der Feierlichkeiten zum 150. Jahrestag der Einheit Italiens das Publikum unter der Leitung Riccardo Mutis das *Va pensiero* noch 2011 lauthals mitsang.⁵⁸ Freiheitskampf, Abgrenzung, gar Sezession war in Graubünden nun aber nie ein Thema, was die historische Verspätung miterklären kann; wichtig war hingegen auch hier die (späte) Ausbildung eines Einheitsgefühls. Zurecht stellt Anselm Gerhard denn in seinem Aufsatz «Musikalische und unmusikalische Nationalkulturen» die Frage: «Wer benötigt wann eine klingende Selbstvergewisserung?».⁵⁹ Hier scheint dieser Zeitpunkt eben erst jetzt gegeben zu sein. Von außen betrachtet mag es nun erstaunen, dass man 1986 hierzu gerade eine so «elitäre» Form wie die Oper benutzte. Auch dies lässt sich wohl durch die große Verspätung erklären, mit der eine eigene, über das regionale Idiom hinausreichende Einheitssprache eben erst 1981 geschaffen wurde. Und mit dem sich auch ein neues Selbstbewusstsein eingestellt hat: «Man ist sich seiner Sprache bewusst und sucht nach neuen Ausdrucksformen, auch künstlerischen».⁶⁰ Zum ersten rätoromanischen Spielfilm kam es übrigens ebenfalls erst spät: *Amur senza fin* von Christoph Schaub erreichte 2018 die Kinos – innerhalb und außerhalb der Rätoromania. Schon mehrfach wurde der Gebrauch des Begriffs Nationaloper als analytische Kategorie hinterfragt.⁶¹ Auch wenn Everett das Konzept einer Nationaloper ebenfalls problematisiert, so hat er gleichwohl entscheidende Merkmale einer solchen festzumachen versucht:

But what exactly is a «national opera»? The concept is extremely nebulous, although it does have some distinguishing features. First, librettos (the words) are in the vernacular language of the country of origin. Second, sometimes folk music elements familiar to audiences appear in the score. And third, plots generally have a national connection stemming from history, literature, or folklore.⁶²

⁵⁸ Stollberg, Rentsch und Gerhard, «Vorwort», 9.

⁵⁹ Gerhard, «Musikalische und unmusikalische Nationalkulturen».

⁶⁰ Gu. [Marco Guetg], «Auch Bilder sprechen eine Sprache».

⁶¹ Darüber ausführlich in Stollberg, Rentsch und Gerhard, *Gefühlskraftwerke für Patrioten?*, 17–71, 247–516.

⁶² Everett, «National Opera and the Creation of Historical Memory». Vgl. auch Everett, «National Musical Cultures in Finland, Scotland and Croatia in the 19th Century».

Hilfreich ist zudem ein phänomenologischer Rückgriff auf die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts und auf die Elemente, die für die Ausprägung einer Nationaloper gemeinhin als stilbildend, ja als konstituierend empfunden werden: Gemeinsame Heimat, Mythen, Geschichte, Kultur – das sind ihre Ingredienzen. Körner weist daneben auch auf die Rolle der Oper als Werkzeug von politischem Nationalismus und dessen ideologischen Konzepten hin,⁶³ ja er sieht sie von zentraler Bedeutung bei der kulturellen Konstruktion von Nationalismen.⁶⁴

Es geht dabei nicht um das Beschwören einer heilen Welt. Ebenso wichtig ist die Verwendung aktueller gesellschaftspolitischer Themen, wie schon bei Verdi. Dieser habe immer den jeweiligen Zeitgeist beim Schopfe gepackt, merkte Leo Karl Gerhartz an.⁶⁵

Wie die Rezeption vor allem des *Cerchel* zeigt, so erscheinen auch hier die an sich gegenläufigen Begriffe von Tradition und Aktualität wichtig: Bei Derungs spiegelt sich erneut, über hundert Jahre später, eine polarisierende Kontroverse, die etwa in Tschechien in den späten 1860er-Jahren der spätere Prager Ästhetik-Professor Otakár Hostinský vom progressiven jungtschechischen Flügel sowie der Gesangspädagoge und Journalist František Pivoda von den Traditionalisten um das Ideal einer nationalen Oper ausgetragen hatten: (postwagnerianisches) Musikdrama versus volkstümliches Singspiel. Um die Modernität und Fortschrittlichkeit einer Nation unter Beweis zu stellen, konnte eine nationale Oper unmöglich aus volkstümlichen oder gar folkloristischen Anleihen herühren und dadurch «musikalische Simplizität» ausdrücken.⁶⁶ Ja, einzelne Komponisten wie der Kroat Ivan Zajc oder der Pole Moniuszko mussten sich gegen die allgemeine Erwartung wehren, Volksmelodien einzufügen, oder sie adaptierten Volksmusikanleihen an die Konventionen der Kunstmusik.⁶⁷ Smetana mit *Libuše* und *Dalibor* oder später Leoš Janáček mit einigen seiner Opern versuchten die Quadratur des Kreises durch den Bezug auf tschechische Geschichte und nationale Mythen bei einer möglichst zeitgenössischen Musiksprache, um die Modernität ihrer Nation unter Beweis zu stellen, die indessen durchaus auch – als Identifikationsangebot – Stilanleihen beim Volkslied suchte. Diese Pro-

63 Körner, «Beyond Nationaloper», 403, 409.

64 Ebd., 410.

65 Gerhartz, *Oper*, 75.

66 Rentsch, «Keine Spur von Lohengrin», 292–93, 295.

67 Vgl. Walter, «Überlegungen zur Nationaloper», 66 resp. 67.

blematik spiegelt sich später übrigens auch in den nur zögerlich sich ausbildenden Nationalopern im Balkan (oder – wie ich jüngst erfahren habe – im Südafrika der Nachapartheidzeit⁶⁸). Auch hier betonen etwa Kroaten, Bosnier oder Slowenen in intensiven Diskussionen über das Nationale ihre kulturelle und sprachliche Unabhängigkeit; die Betonung des Eigenständigen wird dabei aus der Geschichte heraus legitimiert.

Derungs steht solcher Musik recht nahe. Doch die Stilzitate sind bei ihm nie folkloristisch oder nostalgisch verklärend, sondern leicht distanzierend, wie im Programmheft zum *Cerchel* vermerkt ist: «Auch zweifle ich nicht, dass viele Zuhörer den ironischen Unterton beim nostalgischen Volkstanz herausspüren werden...»⁶⁹

Das Konstruieren einer gemeinsamen Identität oder Heimat ist eng verbunden mit dem thematischen Rückgriff auf Quellen aus dem nationalen Schatz von Legenden und Märchen. Daraus ergibt sich der volkstümliche oder dem Volkslied nachempfundene Stil – man denke etwa an Glinka – und damit verflochten das Einbinden des Chors als – hier wörtlich zu verstehen – Stimme des Volkes, wobei die Laien als Akteure aus der eigenen Region ein besonderes Identifikationsangebot bedeuten. Dies wiederum steht nämlich symbolisch auch für das Betonen von Einheit. Vor allem aber für die gesellschaftspolitische Bedeutung, die Manifestation einer gemeinsamen Sprache und Kultur, wobei hier bei Derungs insbesondere die neu geschaffene einheitliche rätoromanische Schriftsprache als Essenz nationaler Einheit steht, zuerst nur im begleitenden Programmheft, dann auch im Libretto, als neu geschaffene Opernsprache.

Ihre direkten Vorläufer haben die Opern von Derungs einerseits im Festspiel, der *Calvenfeier* Otto Barblans von 1899,⁷⁰ wo es nun in der

68 Van der Hoven, «South African Verismo? Opernproduktion in Südafrika nach 1994 im Spannungsfeld von Nation-Building und Globalisierung». Vgl. auch van der Hoven, «Opera Is an Art Form for Everyone».

69 Zitiert nach dem *Programmheft der konzertanten Aufführung*, 12. Das Programmheft wiederum zitiert eine Aussage von Derungs aus einer Radiosendung mit Maria Cadruvi, RTR, aus dem Umfeld der Uraufführung (freundliche Mitteilung von Laura Decurtins).

70 Caspar Decurtins bezeichnet das Festspiel als «unser Nationaldrama», zitiert nach Decurtins, *Chantai rumantsch!*, 169. Dieses wurde sowohl bei seiner Uraufführung 1899 als auch bei seiner Fünfzigjahrfeier noch von Laien auf die Bühne gebracht, was viel zur Identifikation des Publikums (und der Mitwirkenden) beitrug. Bei einer späteren Aufführung (1983) markierte der Beizug eines professionellen Sinfonieorchesters (Symphonisches Orchester Zürich) nicht nur die zeitliche, sondern – belegt durch zahlreiche mündliche Äußerungen der Mitwirkenden gegenüber dem Autor dieses Beitrages – auch inhaltliche Distanz.

Tat auch um einen politischen Befreiungskampf ging, andererseits in seinem eigenen Opernballett *Sontga Margriata* von 1973, das auf das titelgebende romanische Nationallied und auf Legenden der Chrestomathie zurückgreift.⁷¹ Nachfolger hingegen sind bis jetzt fast nicht auszumachen. Einzig eine Kammeroper ohne Bindung an literarische Traditionen ist hier zu erwähnen: *Il President da Valdei* des amerikanisch-bündnerischen Robert Grossmann, der sie 1988 unter dem Label «erste Oper in Rumantsch Grischun» zur Uraufführung brachte, im Rahmen des gesamträtoromanischen Kulturfestivals Scuntrada zum fünfzigjährigen Jubiläum der Landessprache.⁷² Und wichtigster Nachfolger dieser Trilogie war dann Derungs selbst, der für die Ambivalenz zwischen Tradition und Moderne eigene Lösungen suchte und fand: eine Professionalisierung der Kräfte, was jedoch einen Rückzug auf das Kammerensemble bedeutete.

Er komponierte nun Kammeropern für Vokalensemble a cappella, die geistliche Themen wie *Apokalypse* und *Benjamin* fokussierten, verwandt dem mittelalterlichen Mysterienspiel, geschrieben aber für das Festival Origen⁷³ und dessen Infrastruktur mit eigens hierfür errichteten – wenn auch bewusst provisorischen – Bauten beim Kloster Müstair und auf dem Julierpass, vor allem aber für dessen eigenes Theaterhaus, die vom Architekten Peter Zumthor wiederaufgebaute Mittelalterburg Riom, einem Theater aus und für die Region, das symbolträchtig eröffnet wurde durch Bundesrat Moritz Leuenberger.

Man muss nicht so weit gehen wie Verdi, der (wie erwähnt fälschlich respektive historisch verzerrend, aber rezeptionsgeschichtlich eben doch korrekt) als Barde des Risorgimento bezeichnet, als Nationalkomponist den Einigungsprozess des Landes und damit die Bildung des italienischen Nationalstaates befördert habe.⁷⁴ Aber Derungs leistete für die kulturelle Selbstfindung und die Konstruktion einer kollektiven Identität und den Stolz der Rätoromania auf seine Art durchaus Vergleichbares. Zwar hat es der Holzfällerchor aus dem *Cerchel* noch nicht in die Wunschkonzerte gebracht, aber er wird

71 Die *Sontga Margriata* ist zugleich eine heidnische Göttin der Fruchtbarkeit und eine christliche Heilige.

72 Vgl. Decurtins, *Chantai rumantsch!*, 282, 329, 333–36.

73 Das Musiktheater- und Tanzfestival wurde 2006 von Giovanni Netzer im bündnerischen Oberhalbstein gegründet. www.origen.ch (letzter Zugriff: 30. November 2021).

74 Vgl. Anm. 55 und 56.

nun an bunt zusammengestellten Chorkonzerten vorgetragen, neben dem Freiheitschor aus *Nabucco*.

Bibliografie

- Candinas, Theo. «In Chur wird ein Ausbruchversuch durchgespielt». *Weltwoche*, 5. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.5-In-Chur-wird-ein-Ausbruchversuch-durchgespielt-Weltwoche-Theo-Candinas-5.6.86.pdf>.
- Dahlhaus, Carl. «Die Idee der Nationaloper». In *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, von Carl Dahlhaus, 180–87. Wiesbaden und Laaber: Laaber, 1980.
- Decurtins, Caspar (Kaspar). *Rätoromanische Chrestomathie*. Zwölf Bände und ein Ergänzungsband. Erlangen: Junge, 1891.
- Decurtins, Laura. *Chantai rumantsch! Zur musikalischen Selbst(er)findung Romanischbündens*. Zürich: Chronos Verlag, 2019.
- . «Il Cerchel Magic. Die erste rätoromanische Oper (op. 101) und ihre Bedeutung für die Rumantschia». In *Wichtig ist allein das klingende Resultat*, herausgegeben von Fundaziun Gion Antoni Derungs, 16–18, Zitat 17. o.O., 2015.
- Deplazes, Lothar. *Il cerchel magic: opera en quater acts: libret*. Cuera: Ligia Romontscha, 1986.
- Derungs-Brücker, Heidi. «Fluch des Waldfrevels – eine alte Sage aktualisiert». *Bündner Zeitung*, 17. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.17-Fluch-des-Waldfrevels-eine-alte-Sage-aktualisiert-Bündner-Zeitung-Heidi-Derungs-Brücker-17.5.86-1.pdf>.
- df. [Gerold Fierz]. «Uraufführung einer Oper von Gion Antoni Derungs in Chur». *Neue Zürcher Zeitung*, 31. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.31-Uraufführung-einer-Oper-von-Gion-Antoni-Derungs-in-Chur-NZZ-df-31.5.86.pdf>.
- Everett, William A. «National Musical Cultures in Finland, Scotland and Croatia in the 19th Century». *Musica e Storia* 12 (2004): 545–61.
- . «National Opera and the Creation of Historical Memory». In *Language and the Scientific Imagination: Proceedings of the 11th Conference of the International Society for the Study of European Ideas (ISSEI), 28 July – 2 August 2008 at the Language Centre, University of Helsinki, Finland*, 2008. <http://hdl.handle.net/10138/15330>.
- . «Opera and National Identity in Nineteenth-Century Croatian and Czech Lands». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 35, Nr. 1 (2004): 63–69.
- Galle, Sara und Thomas Meier. *Von Menschen und Akten: die Aktion «Kinder der Landstrasse» der Stiftung Pro Juventute*. Zürich: Chronos-Verlag, 2009.
- Gartmann, Thomas. «Die musikalische Sprache der Oper «il Semiader»». In *Il Semiader. Opera rumantscha [Programmheft der Uraufführung]*, herausgegeben von Giuseppe G. Decurtins, 18–23. Trun, 1996.

- Gartmann, Th[omas]. «Il cerchel magic. Erfolgreiche Uraufführung der ersten rätoromanischen Oper am Churer Stadttheater». *Zürichseezeitung*, 3. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.2-Il-cerchel-magic-Thomas-Gartmann.pdf>.
- Gerhard, Anselm. «Musikalische und unmusikalische Nationalkulturen. Wer benötigt wann eine klingende Selbstvergewisserung». In *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, herausgegeben von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, 37–53. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.
- Gerhartz, Leo Karl. *Oper: Aspekte der Gattung*. Laaber: Laaber-Verlag, 1983.
- Gu. [Marco Guetg]. «Auch Bilder sprechen eine Sprache». *Bündner Zeitung*, 31. Mai 1986.
- . «Jeder Sänger sollte ein Mal eine Oper singen». *Bündner Zeitung*, 24. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.24-Jeder-Sänger-sollte-ein-Mal-eine-Oper-singen-Bündner-Zeitung-gu.-24.5.86.pdf>.
- Guetg, Marco. «Die Oper ‹Il cerchel magic› im Spiegel der Presse». *Bündner Zeitung*, 24. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.24-Pressespiegel-Bündner-Zeitung-gu.-24.6.86.pdf>.
- . «Interview mit dem Regisseur Gian Gianotti: ‹Wir müssen einen kulturellen Wohlstand anstreben›». *Bündner Zeitung*, 24. Mai 1986.
- Hoven, Lena van der. «‹Opera Is an Art Form for Everyone›: Black Empowerment in the South African Opera Adaptations Unogumbe (2013) and Breathe – Umphumlo (2015)». In *Opera & Music Theatre*, herausgegeben von Christine Matzke, Lena van der Hoven, Christopher Odhiambo und Hilde Roos, 52–76. Woodbridge, Suffolk: Currey, 2020.
- . «South African Verismo? Opernproduktion in Südafrika nach 1994 im Spannungsfeld von Nation-Building und Globalisierung». Vortrag in Bern, 2. Juni 2021.
- Il cerchel magic – opera en rumantsch*. Radiotelevision Svizra Rumantscha, 1986. <https://nossaistorgia.ch/entries/Y2vV5vAwDe3>.
- Körner, Axel. «Beyond Nationaloper. For a critique of methodological nationalism in reading nineteenth-century Italian and German opera». *Journal of Modern Italian Studies* 25, Nr. 4 (2020): 402–19. <https://doi.org/10.1080/1354571X.2020.1764244>.
- Leimgruber, Walter, Thomas Meier und Roger Sablonier. *Das Hilfswerk für die Kinder der Landstrasse. Historische Studie aufgrund der Akten der Stiftung Pro Juventute im Schweizerischen Bundesarchiv*. Bern: Schweizerisches Bundesarchiv, 1998.
- Martinis, Marika de. «Erste Oper im surselvischen Idiom gesungen». *Luzerner Neue Nachrichten*, 4. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.4-Erste-Oper-im-surselvischen-Idiom-gesungen-LNN-Marika-de-Martinis-4.6.86.pdf>.
- Meyer, Thomas. «Ein magischer Sprachkreis». *Tages Anzeiger*, 2. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.2-Ein-magischer-Sprachkreis-Tages-Anzeiger-Thomas-Meyer-2.6.86.pdf>.
- . «Frevel an der Natur». *St. Galler Tagblatt*, 2. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.2-Frevel-an-der-Natur-St.Galler-TagblattThomas-Meyer-2.6.86.pdf>.

- P.A. [Peter Ammann]. «Erster Jubel für ein aufwendiges Gemeinschaftswerk». *Bündner Zeitung*, 31. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.31-Erster-Jubel-für-ein-aufwendiges-Gemeinschaftswerk-Bündner-Zeitung-P.A.-31.5.86.pdf>.
- Parker, Roger. «Arpa d'or Dei Fatidici Vati». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*. Parma: EDT srl, 1997.
- Programmheft der konzertanten Aufführung*. Glion [Ilanz]: Communicaziun.ch, 2012.
- Programmheft der Uraufführung: Il cerchel magic [...]*. Cuir: Lia rumantscha, 1986.
- Reinhardt, Volker. «Die Rolle Giuseppe Verdis. Die Erfindung des Revolutionsbarden». *DAMALS*, November 2014. <https://www.wissenschaft.de/magazin/weitere-themen/die-erfindung-des-revolutionsbarden/>.
- Rentsch, Ivana. «Keine Spur von Lohengrin». Die «verspätete» Wagner-Rezeption in Prag». In *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, herausgegeben von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, 291–306. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.
- Sfd. [Schweizerischer Feuilletondienst]. «Die erste rätoromanische Oper». *Rheinische Volkszeitung*, 7. Juni 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.6.7-Die-erste-rätoromanische-Oper-Rheinische-Volkszeitung-7.6.86.pdf>.
- Smart, Mary Ann. «Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento». In *The Cambridge Companion to Verdi*, herausgegeben von Scott Leslie Balthazar, 29–45. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Stollberg, Arne, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, Hrsg. *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.
- . «Vorwort». In *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, herausgegeben von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, 9–12. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.
- T.M. [Thomas Meister?]. «Il cerchel magic als historisches Ereignis». *Bündner Tagblatt*, 31. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.31-Il-cerchel-magic-als-historisches-Ereignis-Bündner-Tagblatt-T.M.-31.5.86.pdf>.
- tt- [Martin Etter]. «Die erste Oper in rätoromanischer Sprache». *Der Bund*, 31. Mai 1986. <https://www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/02/86.5.31-Die-erste-Oper-in-rätoromanischer-Sprache-Der-Bund-tt-31.5.86.pdf>.
- Walter, Michael. «Überlegungen zur Nationaloper». In *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, herausgegeben von Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, 55–71. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.

III

Chorpraxis in ihrer Vielseitigkeit

La pratique chorale dans sa diversité

Stimmen, die ‹wie Silberfäden leuchten› – Die Choralschola des Klosters Einsiedeln und ihre Interpretationspraxis

Einleitung: Einsiedeln im Mittelalter und in der frühen Neuzeit

Auf die Frage, was ein Benediktinermönch den ganzen Tag mache, folgt normalerweise die Antwort: beten und arbeiten. Diese Kurzformel des Klosterlebens – die in dieser Formulierung in der Benediktusregel¹ gar nicht vorkommt – soll um einen dritten Aspekt ergänzt werden: die Gelehrsamkeit!² Viele Klöster waren im Mittelalter Stätten von Bildung, Orte des Forschens, Lehrens und Lernens; teilweise sind sie es bis heute.

Auch im Kloster Einsiedeln war die Gelehrsamkeit seit der Klostergründung im 10. Jahrhundert ein integraler Bestandteil des Klosteralltags. Das spiegelte sich besonders im Wirken des ersten namentlich bekannten Leiters der Klosterschule wider. Der Gelehrte hieß Wolfgang, die Kirchengeschichte kennt ihn als heiligen Wolfgang von Trier.³ Unter Wolfgang wurde die Bibliothek des Klosters ausgebaut und um Bücher ergänzt, die er wohl für seinen Unterricht verwendet hat. Wie es dem damaligen Bildungsideal entsprach, mussten sich seine Schüler mit den *Septem artes liberales* auseinandersetzen und somit auch mit Musik. Davon zeugen mehrere theoretische Schriften, die sich bis heute in der Stiftsbibliothek Einsiedeln befinden, so z.B. Werke von Boethius

1 Salzburger Äbtekonzferenz, *Die Benediktusregel*.

2 Das vollständige Motto gar: «ora labora et studia», vgl. Zentrale für Unterrichtsmedien im Internet e. V., «Benediktinerregel».

3 Vgl. Tischler, «Die ottonische Klosterschule in Einsiedeln».

und Hucbald oder eine Abschrift der *Musica Enchiriadis*.⁴ Hinweise auf eine Interpretationspraxis der damals verbreiteten gregorianischen Gesänge allerdings sucht man in diesen Werken vergebens. Die mittelalterliche Singpraxis ist in den Handschriften festgehalten, die für die Verwendung im Gottesdienst entstanden sind. Das prominenteste Beispiel dafür ist der prächtige *Codex 121* der Stiftsbibliothek, der zu den wichtigsten und ältesten Manuskripten des 10. Jahrhunderts zählt.⁵ Aus dieser Handschrift können tatsächlich Informationen über die Art und Weise, wie in Einsiedeln Gregorianik gesungen wurde, gewonnen werden;⁶ denn darin bestehen nebeneinander vielfältige Varianten einzelner Neumen, die mit großer Wahrscheinlichkeit detaillierte Angaben zur sprachlichen und musikalischen Gestaltung der Gesänge darstellen. Neben der Veränderung der Neumenform nutzte der Schreiber auch ein System von Buchstaben und Abkürzungen, über deren Bedeutung der St. Galler Mönch Notker in einem Anfang des 10. Jahrhunderts überlieferten Brief Auskunft gab.⁷

Die bekanntesten dieser *litterae significativae* sind diejenigen, welche den zeitlichen Verlauf bezeichnen: ein *t* für *tenete* [hältet], wenn der Fluss des Gesangs eher gebremst werden soll, oder ein *c* als Abkürzung von *celeriter* [schnell], wenn es rascher vorwärts gehen soll.

Die gesangliche Qualität betreffen folgende vier *litterae*:

- *len* steht für *leniter* [mild], was einen sanften Klang intendiert.
- *o*, als Abkürzung für *ore rotundo* [mit rundem Mund], gibt einen konkreten stimmtechnischen Hinweis.
- *p* wird von Notker als *pressim* [an sich drückend] ausgedeutet, was durchaus als gestütztes Singen verstanden werden kann.
- *f* gilt als Abkürzung von *cum fragore* [mit Krachen/Getöse] und weist auf ein Singen mit großer Lautstärke hin.⁸

4 Vgl. Lang, *Der Mönch und das Buch*; Klarer, «Pater Roman Bannwart»; Tischler, «Pater Roman Bannwart» sowie Stiftsbibliothek Einsiedeln, *Codex 79(522): Musica enchiriadis*.

5 Stiftsbibliothek Einsiedeln, *Codex 121(1151): Graduale – Notkeri Sequentiae*.

6 Vgl. Praßl, «Scriptor Interpres», 55–58.

7 Klöckner, *Handbuch Gregorianik*, 89.

8 Ebd., 89–92 sowie Heller, «Hinweise zum Stimmklang in gregorianischen Handschriften», 57–58.

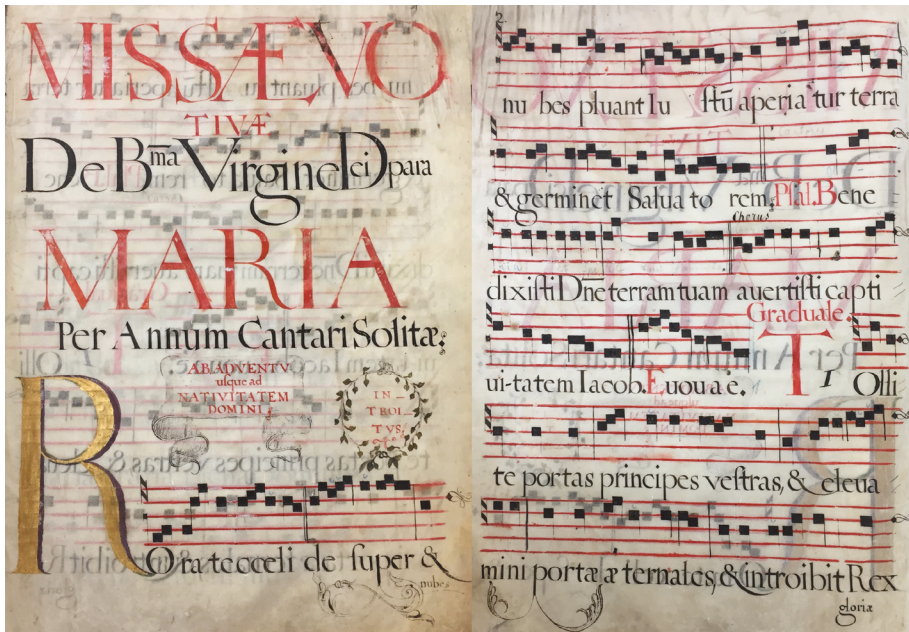


Abbildung 1 Introitus *Rorate coeli*, Altes Frühamtbuch (Codex 598, Stiftsbibliothek Einsiedeln, 1–2, © Bild Stephan Klarer)

In den Handschriften, die ab dem 11. Jahrhundert entstanden sind, nimmt der Zeichensatz der Neumen insgesamt kontinuierlich ab, ebenso die Verwendung der *litterae significativae*. Damit wurden auch die wenigen Anhaltspunkte, die auf die Interpretationspraxis der Einsiedler Mönche hinweisen, seltener. Es kann nur gemutmaßt werden, ob mit der Reduktion der Zeichenvielfalt auch eine rhythmisch und klanglich eintönigere Art zu singen einher ging.⁹ Gesichert ist in Bezug auf das Kloster Einsiedeln einzig, dass im 14. Jahrhundert die Neumenschrift durch Handschriften mit Quadratnotation ersetzt und dass die Gregorianik von der aufkommenden Mehrstimmigkeit und später von orchesterbegleiteten Werken in den Status reiner liturgischer Gebrauchsmusik zurückgedrängt wurde. Es gilt als ziemlich gesichert, dass nur noch im sogenannten Frühamt, einem Gottesdienst am frühen Morgen, und im Stundengebet der Mönche einstimmig gesungen wurde; denn selbst in der Vesper, die ja Teil des Stundengebets ist, wurde oft mehr-

⁹ Vgl. Hangartner, *Missalia Einsidlensia*; Praßl, «Beobachtungen» sowie Praßl, «Choralhandschriften».

stimmig und mit Orchester musiziert. Es wundert also kaum, dass sich die Gelehrsamkeit in dieser Zeit auf andere Gebiete fokussierte und man sich wenig Gedanken über den Vortrag der gregorianischen Gesänge machte. Interessanterweise entstanden in Einsiedeln bis zum Ende des 17. Jahrhunderts dennoch neue Handschriften mit einstimmigem liturgischen Repertoire, die letzte und für die Entwicklungen im 19. Jahrhundert wichtigste dieser Handschriften ist das sogenannte *Alte Frühamtbuch*¹⁰ von 1692 (siehe Abbildung 1).¹¹

Gregorianik-Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert

Gelehrsamkeit wurde im 19. Jahrhundert wieder zu einem zentralen Aspekt der Geisteswelt, was zum Beispiel an der systematischen Erforschung historischer Fakten zu sehen ist.¹² So sind denn auch in zahlreichen Dokumenten des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln konkrete Informationen über die Praxis des einstimmigen Singens zu finden. Im Folgenden soll deren Entwicklung, unterteilt in sieben unterschiedliche Interpretationsphasen, dargestellt werden. Die Zeitabschnitte und die jeweils zugehörige Ästhetik sind in der Regel abhängig vom amtierenden Leiter der Choralschola, dem sogenannten Choralmagister, und seinen musikalischen Ideen bzw. von den Lehrern und denjenigen Büchern, die ihn beeinflusst hatten.¹³ Zwischen diesen sieben Interpretationsphasen gab es Übergangszeiten, während denen weniger prägende Männer die Gregorianik anleiteten. Ihre Namen werden jeweils lediglich erwähnt.

Die erste Phase umfasst die Zeit ab 1803, nachdem die Einsiedler Mönche aus dem revolutionsbedingten Exil in ihr Heimatkloster zurückgekehrt waren.¹⁴ Damals gab es das Amt des Choralmagisters noch nicht. Die gregorianischen Gesänge im Frühamt wurden von den *Fratres*, also den Novizen, gesungen. Angeleitet wurde der Gesang jeweils vom ältes-

¹⁰ Stiftsbibliothek Einsiedeln, *Codex 598(11)*.

¹¹ Vgl. Lang, *Der Mönch und das Buch*, 106–24.

¹² Klöckner, *Handbuch Gregorianik*, 153.

¹³ Klarer, «Die Choralmagister des Klosters Einsiedeln (I)»; Klarer, «Die Choralmagister des Klosters Einsiedeln (II)» sowie Klarer, «Pater Roman Bannwart», 188–279.

¹⁴ Es ist davon auszugehen, dass die Gesangstradition ab 1803 bis in die 1860er-Jahre konstant geblieben ist.

ten unter ihnen, dem *Frater senior*. Dafür scheint keine besondere musikalische Ausbildung oder Begabung vorausgesetzt worden zu sein.¹⁵ Man sang die Stücke aus dem *Alten Frühamtbuch* (siehe Abbildung 1) nach der Tradition des sogenannten *Cantus Planus*. «Dabei bekam jede einzelne Note in der Ausführung den gleichen rhythmischen Wert, gesungen wurde eher langsam und stets mit Orgelbegleitung».¹⁶ Zudem wurden Schlusswendungen gern mit sogenannten «künstlichen Leit-tönen» geschärft.¹⁷

Die Beschreibung der damals gängigen Einsiedler Choralinterpretation stammt von P. Anselm Schubiger (1815-1888), der von 1847 bis 1859 Stiftskapellmeister war. Nachdem er sein Amt niedergelegt hatte, beschäftigte er sich mit der Geschichte und der Musikgeschichte des Klosters und wurde vor allem als Gregorianik-Forscher auch über die Landesgrenzen hinweg bekannt.¹⁸ Er verfasste 1870 zu Händen des Konvents eine *Denkschrift*, in der er sich deutlich gegen Änderungen der bisherigen Singgewohnheiten aussprach, die damals um sich gegriffen hatten.¹⁹ Allerdings zahlte sich Schubigers Einsatz für die Erhaltung der Tradition nicht aus, denn der Abt entschied, dass in Einsiedeln fortan nach der neueren Art Choral gesungen werden solle.²⁰

Die Neuerungen, die Schubiger bekämpft hatte, lassen sich an den Gepflogenheiten einer jüngeren Generation von Musikern im Kloster ablesen, deren Ästhetik der Gregorianik durch den Cäcilianismus und insbesondere durch die Person und die Schriften Franz Xaver Haberls beeinflusst worden sind.²¹

P. Clemens Hegglin (1828-1924) – Stiftskapellmeister von 1859 bis 1875 und zusätzlich Chormagister von 1869 bis 1875 – setzte sich für eine lebendigere Art des Choralsingens ein, als sie zuvor gepflegt worden war. Er war überzeugt, dass der sogenannte *Cantus Rhythmicus* die ursprüngliche Interpretationspraxis darstelle. Der Ausgangspunkt der

15 Hegglin, *Musikalische Erinnerungen*.

16 Klarer, «Singende Mönche – singende Gemeinde?», 392.

17 Schubiger, *Denkschrift über den einsiedlischen Choralgesang*; Klarer, «Pater Roman Bannwart», 192–95 sowie Klarer, «Singende Mönche – singende Gemeinde?», 392.

18 Helg, «Die Einsiedler Kapellmeister seit 1800», 138–42.

19 Klarer, «Pater Roman Bannwart», 192–95 sowie Klarer, «Singende Mönche – singende Gemeinde?», 392–94.

20 Hegglin, *Musikalische Erinnerungen* sowie Klarer, «Pater Roman Bannwart», 197.

21 Haber, *Magister Choralis*; Klarer, «Pater Roman Bannwart», 197–99 sowie Klarer, «Singende Mönche – singende Gemeinde?», 393.

Gestaltung war der lateinische Text mit seinen starken und schwachen Silben und seinen rhetorisch sinnvoll gesetzten Betonungen. Diesem Grundsatz folgten auch die Tonlängen, die nicht mehr gleichmäßig, sondern abhängig von der Qualität sowie der Quantität der Textsilben und ihrer melodischen Positionen unterschiedlich gesungen wurden. Das Singtempo war höher, was im unbegleiteten Vortrag auch leichter zu realisieren war.²²

Im Choralgesang haben die Noten keinen bestimmten, messbaren Werth. Die verschiedenen Notenformen dienen, bloß dazu, die Modulation der Stimme zu leiten. Die Note darf also auf die Länge oder Kürze, Stärke oder Schwäche der ihr unterstehenden Silbe nicht den geringsten Einfluss üben sondern die Note erhält vielmehr von der Silbe das Maß, ihre Kraft und Dauer.²³

Hegglin berichtete über diesen Richtungsstreit in seinen handschriftlich überlieferten Lebenserinnerungen.²⁴ Die Aufführungspraxis im engeren Sinne beschrieb er in seinem Text *Über den Vortrag des Cantus Gregorianus* von 1869.²⁵

Für die neue Singpraxis ließ Hegglin 1870 zwei Exemplare eines *Neuen Frühamtbuches* von Hand schreiben (siehe Abbildung 2).²⁶ Die lediglich zweifache Ausführung weist auf eine Praxis hin, bei der die Sänger der Choralschola immer noch nach mittelalterlicher Manier die Gesänge auswendig kannten und sangen.²⁷

Hegglin setzte nicht nur neue Maßstäbe im rhythmischen Bereich der Gregorianik-Interpretation; es ist mehrfach bezeugt, dass ihm auch die stimmtechnische Förderung seiner Choralsänger ein Anliegen war. In einer pädagogischen Zeitschrift veröffentlichte er 1874-75 seine Methode unter dem Titel *Goldenes ABC der Gesangkunst*. Aus dieser Publikation geht hervor, dass ihm eine gesunde sängerische Atmung sowie ein weicher, voller, nicht forciierter Stimmklang wichtig waren. Man kann

22 Klarer, «Pater Roman Bannwart», 199–206 sowie Klarer, «Singende Mönche – singende Gemeinde?», 393.

23 Hegglin, *Über den Vortrag des Cantus gregorianus*, 9.

24 Hegglin, *Musikalische Erinnerungen*.

25 Hegglin, *Über den Vortrag des Cantus gregorianus*.

26 *Cantus Gregoriani pro Missis Cant. Matut.*, Neues Frühamtbuch, Einsiedeln 1870 (Musikbibliothek Einsiedeln MW 632).

27 Klarer, «Pater Roman Bannwart», 230.

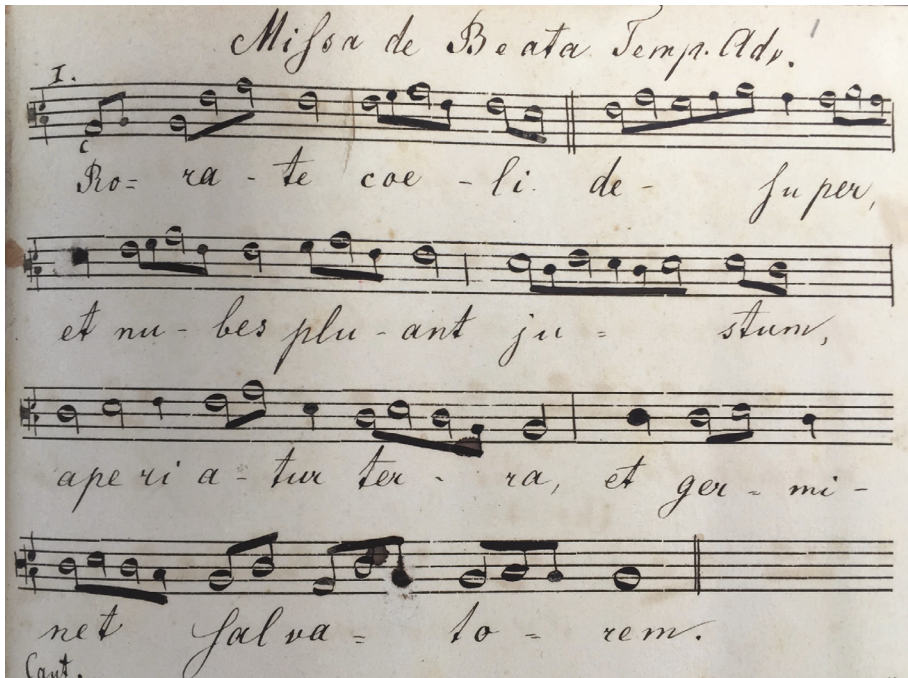


Abbildung 2 Introitus *Rorate coeli*, Neues Frühamtbuch (Musikbibliothek Einsiedeln, 1, © Bild Stephan Klarer)

also davon ausgehen, dass die Gregorianik singenden Mönche eine gute sängerische Schulung erhielten, was sich zweifelsohne künstlerisch positiv auswirkte.²⁸

Am Wirken von P. Clemens Hegglin werden bereits zwei zentrale Merkmale der Einsiedler Choraltradition im 19. und 20. Jahrhundert erkennbar: einerseits die Bereitschaft, neuere Erkenntnisse der Forschung in die eigene Singpraxis zu übernehmen, andererseits das Insistieren des Chormagisters auf der hohen stimmlichen Qualität des Vortrags.

Hegglin's Nachfolger von 1876 bis 1879 wurde P. Urs Jecker (1839-1882). Da die beiden Mönche musikalisch eng zusammengearbeitet hatten – Jecker war Hegglin's Stellvertreter als Kapellmeister sowie als Leiter der Gregorianik –, änderte sich an der Interpretationspraxis unter dem neuen Chormagister nichts.²⁹

²⁸ Hegglin, «Goldenes ABC der Gesangkunst» sowie Hegglin, «Goldenes ABC der Gesangkunst (Fortsetzung)»; vgl. auch Klarer, «Pater Roman Bannwart», 206–09.

²⁹ Hegglin, *Musikalische Erinnerungen*, 6 sowie Klarer, «Pater Roman Bannwart», 210.

Die dritte Etappe in der Interpretationsgeschichte der Einsiedler Choralpraxis ist die Amtszeit von P. Columban Brugger (1855-1905), dem späteren Abt, von 1879 bis 1894. Er verfasste 1888 eine *Kurze Anleitung zum Studium und Vortrag des Choralgesanges*.³⁰ Darin berief er sich ausdrücklich, wie schon Hegglin, auf den cäcilianistischen Choralförderer Franz Xaver Haberl, aber nun auch auf die Werke des deutschen Benediktiners P. Ambrosius Kienle sowie auf den frühen Gregorianik-Pionier aus dem Kloster Solesmes, Dom Joseph Pothier.³¹

Die Ausrichtung an Pothier brachte es mit sich, dass die rhythmische Ausführung sich weiterhin am Text, genauer an der Silbenqualität, orientierte. Der Gesang solle «im freien Rhythmus der Sprache vortragen» werden, wie wenn der Text ohne Noten gesprochen würde.³² Die rhythmische Belebung der einzelnen Neumenelemente allerdings, wie Hegglin sie praktiziert hatte, wurde von einer Tendenz zum Äqualismus, also zu grundsätzlich beinahe gleichen Notendauern, abgelöst. Zur Stimmbildung im Gregorianischen Choral sind von Brugger keine Äußerungen überliefert, er bemaß aber einem guten Vortrag «mit Verständnis und Gefühl» einen hohen Stellenwert bei.³³ P. Bonifaz Graf (1868-1951) hatte Brugger regelmäßig als Leiter der gregorianischen Gesänge vertreten. 1894 wurde er sein Nachfolger im Amt des Chormagisters.³⁴ Mit P. Adelrich Brosy (1862-1929) – Lehrer für Latein und Griechisch am Gymnasium, über dessen musikalische Ausbildung oder Begabung nichts überliefert ist – scheint das Chormagistrat von 1898-1913 in eher dilettantische Hände geraten zu sein.³⁵

Dies änderte sich, als P. Beat Reiser (1880-1940) 1914 zum neuen Verantwortlichen für die Gregorianik ernannt wurde. Reiser hatte an der Benediktinerhochschule San Anselmo in Rom Philosophie und – auf ausdrücklichen Wunsch seines Abtes – Gregorianik studiert. Da er zudem eine sehr schöne und volle Stimme besessen haben soll, war er geradezu prädestiniert als Chormagister (bis 1919). Unter seiner Leitung wurde begonnen, die Proprien an wichtigen Sonn- und Festtagen

30 Brugger, *Kurze Anleitung*.

31 Kienle und Pothier, *Der Gregorianische Choral* sowie Kienle, *Choralschule*.

32 Brugger, *Kurze Anleitung*, 5 sowie 43–44.

33 Ebd., 42.

34 Vgl. Klarer, «Pater Roman Bannwart», 218.

35 Vgl. Ebd. 222.

aus der wenige Jahre vorher erschienenen *Editio Vaticana* zu singen und nicht mehr aus den alten Einsiedler Handschriften.³⁶

In Bezug auf die Singart setzte Reiser fort, was Brugger begonnen hatte. Er orientierte sich am Vorwort der *Vaticana*, das von Dom Pothier verfasst worden war. Die Interpretation der Gesänge ging also ganz vom Text – von der Quantität und der Betonung der Silben sowie der Hervorhebung wichtiger Wörter im Satz – und von dessen liturgischem Hintergrund aus.³⁷

Nach P. Beat Reiser war mit P. Eduard Plutschow (1892-1976) von 1919 bis 1928 eher ein Verwalter als ein Gestalter Chormagister. Als dieser 1923 für ein gutes Jahr beurlaubt worden war, sorgte sein Stellvertreter für öffentliches Aufsehen:³⁸ P. Benno Gut (1897-1970), ein Schüler Reisers, der später Abt und sogar Kardinal geworden ist, amtierte 1923/24 interimistisch als Chormagister. Er wollte offenbar einiges von dem, was er in Rom gelernt hatte, in seinem Heimatkloster ausprobieren. Für die Feier der Osternacht am Karsamstag bildete er einen mächtigen Chor, offenbar aus sämtlichen Schülern des Gymnasiums, was bis anhin noch nie passiert war. Diesem stellte er die Schola der Fratres und die der sogenannten «Sängerbuben», der ungebrochenen Stimmen der Stiftsschüler, gegenüber; auch der Chor der Mönche wirkte mit. Es muss ein beeindruckendes und klanglich äußerst abwechslungsreiches Hörerlebnis gewesen sein, da Gut die verschiedenen Chorgruppen auch noch an unterschiedlichen Orten in der Klosterkirche aufstellte. Wörtlich schrieb der Rezensent des *Chorwächters*:

Wahrhaft hinreißend schön klang das österliche Gloria. Hinten in der Kirche glaubte man stellenweise, nur eine gewaltige Stimme zu hören; wie Silberfäden leuchteten die Knabenstimmen, alle zusammen oder die vier Solisten; beim Qui sedes und am Schlusse des Gloria vereinigten sich die Soprane mit den Männerstimmen (ebenso beim Hosanna).³⁹

36 Vetter, «† Dr. P. Beat Reiser»; Pfiffner, «P. Beat Reiser †» sowie Klarer, «Pater Roman Bannwart», 226–30.

37 Vgl. Caiter, *Graduale für die Sonn- und Feiertage*, 30 sowie Klarer, «Pater Roman Bannwart», 231–32.

38 Vgl. Klarer, «Pater Roman Bannwart», 239–42.

39 Birchler, «Gregorianisches aus Einsiedeln».

Da P. Benno Gut nur ein einziges Jahr im Amt war, erlebte dieses von der sängerischen Qualität und der Inszenierung her offenbar so ergreifende Gregorianik-Spektakel keine Fortsetzung.

Ab 1929 wurde mit P. Pirmin Vetter ein Schüler des Musikwissenschaftlers Peter Wagner Chormagister. Da Wagners Ansichten zum Vortrag des Gregorianischen Chorals durchaus mit denjenigen Pothiers und Kienles zu vergleichen sind, herrschte eine ziemliche Kontinuität in der Singpraxis. Der Text der Gesänge blieb Ausgangspunkt der Interpretation, in syllabischen Kompositionen diente der durch eine Akzentuierung – nicht durch Dehnung – hervorgehobene Wortakzent als «Regulator der Bewegung», in oligotonischen und melismatischen Gesängen sollte «die Dynamik der Akzente der Bewegung Kraft und Höhepunkte» verleihen. Wagner legte aber auch Wert auf eine sorgfältige musikalische Gestaltung, beispielsweise auf einen konsequenten «Legatovortrag» und einen homogenen Chorklang.⁴⁰

1939 trat Vetter von seinem Amt zurück, und P. Eduard Plutschow musste von 1939 bis 1947 ein weiteres Mal die Verantwortung übernehmen. Kurz nach Veters Rücktritt kehrte P. Oswald Jaeggi kriegsbedingt von seinem Musik- und Musikwissenschaftsstudium mit Schwerpunkt Gregorianik aus Rom zurück.⁴¹ Warum Jaeggi nicht offizieller Chormagister geworden ist, kann nicht eruiert werden. Klar scheint, dass er aber aufgrund seiner fachlichen Qualifikation zweifellos bestrebt war, seine Kenntnisse auch in die Singpraxis seines Heimatklosters einfließen zu lassen.⁴² Da Jaeggi den klösterlichen Nachwuchs, die Fratres, in Gregorianik unterrichtete, konnten sich seine Ansichten langfristig aber auch unabhängig vom Amt des Chormagisters verbreiten und er wurde zu einer Art grauen Eminenz.

Laut dem *Kapellmeisterbuch* Einsiedelns, dem Protokollbuch aller aufgeführten mehrstimmigen Kirchenmusikwerke seit 1805, wurde während dieser Zeit die *Vaticana* als Notenmaterial von den Büchern aus Solesmes abgelöst.⁴³ Dies geschah mit ziemlicher Sicherheit unter dem Einfluss Jaeggis. Er war zwar grundsätzlich davon überzeugt, dass sich eine gelungene Gregorianik-Interpretation auf die ältesten Manuskripte berufen sollte. Da er aber keine Möglichkeit sah, wie ein Singen

⁴⁰ Wagner, *Elemente des gregorianischen Gesanges*, 59–66 sowie 80.

⁴¹ Vgl. Klarer, «Pater Roman Bannwart», 244–57.

⁴² Vgl. Ebd., 258–59.

⁴³ *Kapellmeisterbuch* (Musikbibliothek Einsiedeln 925,3), Eintrag zum 18. Oktober 1942.

von Neumen in der Praxis in kurzer Zeit umzusetzen war, favorisierte er das Rhythmus-System, das im Kloster Solesmes seit Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt und über dessen Publikationen weltweit verbreitet wurde (siehe Abbildung 3).⁴⁴

Dominica Quarta Adventus.

Intr. I.

R O-rá-te *cae-li dé-su-per, et nu-bes plu-
 ant ju-stum : ape-ri-á-tur ter-ra, et gé-rmi-net
 Sal-va-tó-rem. Ps. Cae-li enárrant gló-ri-am De-i : * et
 ó-pe-ra mánu-um e-jus annúnti-at firmamén-tum. Gló-
 ri-a Patri. E u o u a e.

Abbildung 3 Introitus *Rorate coeli*, Quadratnotation mit den Zusatzzeichen von Solesmes (*Graduale Romanum*, Solesmes 1961)

⁴⁴ Torggler, «Gregorianik im Wirken Oswald Jaeggis», 467; Jaeggi, *Die Interpretation des gregorianischen Chorals* sowie Klarer, «Pater Roman Bannwart», 264.

Sehr verkürzt kann die Methode von Solesmes folgendermaßen beschrieben werden: Alle Noten sind gleich lang, außer wenn sie durch ein entsprechendes Zusatzzeichen⁴⁵ etwas länger gehalten werden sollen. Sämtliche Noten werden in Zweier- und Dreiergruppen zusammengefasst, auf deren Grundlage sich die Phrasen auf einen Höhepunkt hin aufbauen und von da wieder abbauen. Der Wortakzent des lateinischen Textes spielt keine Rolle. Die Einführung der Bücher und später der Singart aus Solesmes kam einem eigentlichen Paradigmenwechsel in der Einsiedler Gregorianik-Interpretation gleich. Seit der Amtszeit Clemens Hegglin, also ab 1869, war der den Gesängen zugrunde liegende Text und dessen rhetorischer Vortrag der Ausgangspunkt der Singpraxis. Mit dem Wechsel zur Methode von Solesmes rückte der Text als Gestaltungselement in den Hintergrund zugunsten einer großräumig melodisch gedachten Linien- und Bogengestaltung.⁴⁶ In Bezug auf die sängerische Gestaltung jedoch, herrschte weiterhin Übereinstimmung mit der jahrzehntealten Tradition. Auch Oswald Jaeggi räumte in seiner Praxis dem stimmungsbildnerischen Aspekt einen hohen Stellenwert ein.⁴⁷ In der Musikbibliothek Einsiedeln finden sich viele Manuskripte über diverse Gregorianik-Aspekte, sodass Jaeggis Sichtweise auf den Choral sehr gut nachzuvollziehen ist.⁴⁸ Seine Auffassungen beeinflussten auch die Anfangszeit des wohl bedeutendsten Einsiedler Chormagisters des 20. Jahrhunderts, P. Roman Bannwart (1919-2010).

1947 wurde der damals erst 28-jährige zum Verantwortlichen für die liturgische Einstimmigkeit berufen. Wie er zeitlebens voller Hochachtung betonte, war Jaeggi sein prägender Lehrer. Daher hat er ganz selbstverständlich die Choralpraxis nach der Methode von Solesmes übernommen.⁴⁹ Bannwart war es von Anfang an ein zentrales Anliegen, dass die Stimmbildung der Choralschola wie auch der ihm anvertrauten «Klei-

45 Ein Punkt hinter einer Note verdoppelte diese in der Ausführung, während ein waagrechter Strich die darunter stehenden Noten lediglich dehnte. Die Senkrechten Strichleichen, *Ictus* genannt, waren rhythmische Stützzeichen.

46 Jaeggi, *Die Interpretation des gregorianischen Chorals*, 12–16 sowie Klarer, «Pater Roman Bannwart», 260–64.

47 Torggler, «Gregorianik im Wirken Oswald Jaeggis», 468.

48 Musikbibliothek Einsiedeln 894,03 (Referate Jaeggi).

49 Vgl. Klarer, «Pater Roman Bannwart», 265 (im Quellenverzeichnis sind viele unveröffentlichte Dokumente aus dem Nachlass Bannwarts ausgewiesen, die hier aus Platzgründen nicht alle erwähnt werden können).

nen Sänger» verbessert werde. Um dieses Ziel zu erreichen bildete er sich sängerisch weiter und nahm Privatunterricht bei Otto Jochum, der unbestrittenen Autorität in Sachen Kinderstimmbildung zu jener Zeit.⁵⁰ Aufnahmen aus den frühen Jahren von Bannwarts Amtszeit⁵¹ dokumentieren, wie damals gesungen wurde. Das Singtempo war eher langsam, aber doch fließend; die einzelnen Töne wurden grundsätzlich im Gleichmaß ausgeführt. Modifiziert wurden die Tonlängen durch die Zusatzzeichen in den Büchern von Solesmes, die konsequent eingehalten wurden. Auffällig ist der homogene Chorklang, der sich bei den Knabenstimmen noch deutlicher als bei den Mönchen zeigt. Bannwart scheint großen Wert auf die Schlüsse der Phrasen gesetzt zu haben, die er sehr geschmackvoll mit einem Nachlassen von Lautstärke und Tempo gestaltete. Die lateinischen Texte wurden nach der deutschen Tradition ausgesprochen, das Wort *caelum* beispielsweise als «zölum». Das Hauptaugenmerk der Klanggestaltung scheint mehr auf die Vokale als auf die Konsonanten gerichtet worden zu sein, was manchmal die Verständlichkeit etwas erschwerte.

Obwohl Bannwart in seiner Praxis den Gregorianischen Choral nach der Methode von Solesmes sang, war er stets an den alten Codices der eigenen Stiftsbibliothek interessiert. Er verfolgte auch aufmerksam die neue, von Dom Eugène Cardine begründete Wissenschaft der gregorianischen Semiologie, welche versucht, in den ältesten Handschriften Hinweise zur gesanglichen Gestaltung der Stücke zu finden. Im Februar 1968 machte er sich auf nach Rom, um von Dom Cardine persönlich in die Semiologie eingeführt zu werden.⁵²

Davon inspiriert führte er ab 1968 für die Propriumsgesänge in Einsiedeln eine semiologisch orientierte Singpraxis ein. Die Schola sang nicht mehr direkt aus dem *Graduale Romanum*, sondern von A4-Blättern, die Bannwart für jeden Gesang im liturgischen Jahr herstellte. Er kopierte die Gesänge aus dem *Graduale Romanum*, schrieb die Neumen aus dem Codex 121 von Hand darüber und erfand außerdem ein ausgeklügeltes Zeichensystem, mit dem er die Hinweise zur musikalischen Gestaltung aus den Neumen in die Quadratnotation integrierte (siehe Abbildung 4).⁵³

50 Klarer, «Pater Roman Bannwart», 97–98 sowie 286–93.

51 Aufnahmen im Privatbesitz des Autors.

52 Klarer, «Pater Roman Bannwart», 98 sowie 273–76.

53 Bannwart, «Abt Gregor», 267–74; Klarer, «Pater Roman Bannwart», 110–11, 280–86 sowie 315–16.

DOMINICA IV ADVENTUS

Antiphona ad introitum I

R O-rá-te *cae- li dé-su- per, et nu- bes plu- ant iu- stum :

ape-ri- á- tur ter- ra, et gérmí-net Sal-va- tó- rem.

Abbildung 4 Introitus *Rorate coeli*, Quadratnotation mit Bannwarts Hilfzeichen (P. Roman Bannwart, *Schola Gregoriana Einsidlensis*. *Gregorianik Praxisheft*, Einsiedeln 1989, 13)

P. Roman entwickelte über die Jahre eine individuelle Interpretationspraxis, welche die Grundsätze der Semiologie übernahm und sie mit der Tradition des eigenen Klosters verband. Die ziemlich konsequente Umsetzung der Hinweise aus den Neumen zur Gestaltung von Details führte vor allem in den Anfangsjahren zu einem langsameren Singtempo. Der Hörbarkeit der Wortakzente und oft einer bewussten Aussprache der Konsonanten wurde mehr Aufmerksamkeit geschenkt als in den älteren Aufnahmen. Unverändert blieben die vokalen und musikalischen Aspekte, wie der homogene, hörbar stimmlich geschulte Klang der Choralchola oder zum Beispiel die bewusst gestalteten Phrasenenden.⁵⁴

Nachrichten über die hohe Qualität der Choralinterpretation unter P. Roman Bannwart wurden auch außerhalb der Einsiedler Klostermauern bekannt. Dies führte dazu, dass die Choralchola des Klosters Einsiedeln – und anfänglich auch die Kleinen Sänger – zwischen 1950 und 1985 an gegen 400 Radiosendungen beteiligt waren; in der Regel wurden vom Deutschschweizer Radio alle 14 Tage zwei gregoriani-

⁵⁴ Bannwart, «Abt Gregor» sowie Klarer, «Pater Roman Bannwart», 280–344.

sche Gesänge vor und nach der katholischen Sonntagspredigt ausgestrahlt. Ebenso spielte das Ensemble elf LPs bzw. CDs ein. Bannwart selber war auch jahrzehntelang als Dozent für Gregorianischen Choral an verschiedenen Schweizer Hochschulen tätig. Durch die Präsenz der Einsiedler Gregorianik in den Medien und auf verschiedenen Tonträgern sowie durch die je eigene Praxis der vielen Schülerinnen und Schüler Bannwarts, verbreitete sich seine Interpretationspraxis in der ganzen Schweiz.⁵⁵

Im Jahr 2007 wurde P. Roman Bannwart, unterdessen 88-jährig, als Chormagister abgelöst. Neu wurde ein System etabliert, bei dem sich mehrere Kantoren in der Leitung der gregorianischen Gesänge abwechselten. 2009 kehrte man zur alten Ordnung zurück und P. Urban Federer wurde zum allein verantwortlichen Chormagister berufen. Nach dessen Wahl zum Abt von Einsiedeln (2013) übernahm P. Daniel Emmenegger das Amt. Gesungen wird nach wie vor aus den Blättern, die Bannwart für seine Praxis hergestellt hatte.

Überblickt man die Entwicklung der Interpretationspraxis in den sieben skizzierten Etappen seit dem 19. Jahrhundert, so ist das Augenmerk der Verantwortlichen auf die stimmliche Schulung der Singenden wohl die auffälligste Konstante in der gesamten fast 140-jährigen Entwicklung. Im Gegensatz beispielsweise zu Solesmes, wo auf «Stimmtechnik und Stimpflege» weit weniger Wert gelegt wurde.⁵⁶ Traditionsbrüche sind vor allem in Bezug auf das praktizierte Rhythmus-System festzustellen: 1869 geschah der tiefgreifende Wechsel vom *Cantus Planus* zum *Cantus Rhythmicus*. Dann herrschte für mindestens siebzig Jahre eine Zeit großer Kontinuität, während der ein lebendiger Vortrag des lateinischen Textes – also die klangliche Hervorhebung der Wortakzente und der Sinnakzente der Sätze – die Grundlage der Interpretationen bildete. Ab den 1940er-Jahren folgte die Solesmes-Episode, während der die Textdeklamation gegenüber einer rein musikalisch organisierten Phrasengestaltung in den Hintergrund geriet. Ab 1968 schließlich entschied man sich, die Erkenntnisse der Semiologie anzuwenden, die den «sinnvollen Textvortrag», also die Beachtung von Betonung und Gliederung der

55 Bruggisser-Lanker und Hangartner, *Congaudet Angelorum Chori*; Klarer, «Pater Roman Bannwart», 102–09 sowie 123–27.

56 Klarer, «Pater Roman Bannwart», 270.

Sprache, überhaupt als Ausgangspunkt der Gregorianik und ihrer Singpraxis lehrt.⁵⁷

Dank dem Engagement der diversen Choralmagister konnte das Kloster Einsiedeln ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert wieder zu einem Ort der musikalischen Gelehrsamkeit und der Choralpraxis werden. Den Höhepunkt bildete das Wirken von P. Roman Bannwart, der die Choralchola des Klosters Einsiedeln zu einem musikalisch und sängerisch geachteten Klangkörper geformt und mit seiner Interpretationspraxis auf semiologischer Basis eine Brücke zu den Handschriften und damit möglicherweise auch zur Singpraxis und Gelehrsamkeit des 10. Jahrhunderts geschlagen hat.

Bibliografie

- Bannwart, Roman. «Abt Gregor und die Choralpraxis der Schola Einsiedlensis». In *Festschrift zum tausendsten Todestag des seligen Abtes Gregor, des dritten Abtes von Einsiedeln 996–1996*, herausgegeben von Odo Lang, 267–74. St. Ottilien: EOS Verlag, 1996.
- Birchler, Linus. «Gregorianisches aus Einsiedeln». In *Der Chorwächter* 49 (1924): 75–77.
- Brugger, Columban. *Kurze Anleitung zum Studium und Vortrag des Choralgesanges im Allgemeinen und mit bes. Berücksichtigung des Einsiedl. Chorals*. Einsiedeln: Selbstverlag, 1888.
- Bruggisser-Lanker, Therese und Bernhard Hangartner, Hrsg. *Congaudent Angelorum Chori, P. Roman Bannwart OSB zum 80 Geburtstag (Festschrift)*, [1–3] (Vorwort). Luzern: Raeber Verlag, 1999.
- Caiter, Franz. *Graduale für die Sonn- und Feiertage im Kirchenjahr: Auszug aus dem Graduale Romanum der Editio Vaticana (Editio Typica 1908) bearbeitet und geordnet nach dem Ordo Cantus Missae (1972)*. Stuttgart: Selbstverlag, 2008.
- Haberl, Franz X. *Magister Choralis*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1864.
- Hangartner, Bernhard. *Missalia Einsidlensia: Studien zu drei neumierten Handschriften des 11./12. Jahrhunderts*. St. Ottilien: EOS Verlag, 1995.
- Hegglin, Clemens. «Goldenes ABC der Gesangkunst, zunächst seinen I. Sopran und Altisten, sowie allen jungen strebsamen Gesangslehrern gewidmet von P. C. H.». In *Volksschulblatt: Organ für christliche Erziehung* 15 (1874): 401–03, 411–14.
- . «Goldenes ABC der Gesangkunst, zunächst seinen I. Sopran und Altisten, sowie allen jungen strebsamen Gesangslehrern gewidmet von P. C. H. (Fortsetzung)». In *Volksschulblatt: Organ für christliche Erziehung* 16 (1875): 14–15, 19–20, 26–30.

⁵⁷ Praßl, «Der Codex Hartker (CH-SGs 390/391)», 24–25.

- . *Musikalische Erinnerungen: Iussu Thomae Abbatis conscriptum*. Einsiedeln: Manuskript (Musikbibliothek Einsiedeln Schachtel D11b), 1906.
- . *Über den Vortrag des Cantus gregorianus: Meinen lieben und strebsamen Choralängern dedicirt & gewidmet*. Einsiedeln: Manuskript (Musikbibliothek Einsiedeln 992,10), 1869.
- Helg, Lukas. «Die Einsiedler Kapellmeister seit 1800: Materialien zur Geschichte der jüngeren Einsiedler Kirchenmusik». In *Congaudent Angelorum Chori, P. Roman Bannwart OSB zum 80 Geburtstag (Festschrift)*, herausgegeben von Therese Brugger-Lanker und Bernhard Hangartner, 131–55. Luzern: Raeber Verlag, 1999.
- Heller, Karl-Leo. «Hinweise zum Stimmklang in gregorianischen Handschriften: Überlegungen zu einer klanglichen Interpretation der Oriscus-Graphien». In *Beiträge zur Gregorianik* 45 (2008): 57–68.
- Jaeggi, Oswald. *Die Interpretation des gregorianischen Chorals: Vortrag gehalten an der Generalversammlung des schwyzerischen Organistenvereins in Einsiedeln, 9. Juni 1943*. Einsiedeln: Typoskript (Musikbibliothek Einsiedeln 894,03), 1943.
- Kienle, Ambrosius. *Choralschule: Ein Handbuch zur Erlernung des Choralgesangs*. Freiburg i. Br.: Herder Verlag, 1884.
- Kienle, Ambrosius und Joseph Pothier. *Der Gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Überlieferung*. Tournay: Desclée, Lefebvre et Cie, 1881.
- Klarer, Stephan. «Die Choralmagister des Klosters Einsiedeln (I)». In *Musik & Liturgie* 1 (2022): 12–16.
- . «Die Choralmagister des Klosters Einsiedeln (II)». In *Musik & Liturgie* 2 (2022): 26–29.
- . «Pater Roman Bannwart und die Einsiedler Choralpraxis». PhD Diss., Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2020.
- . «Singende Mönche – singende Gemeinde? Gregorianische Aufführungspraxis in der Schweiz». In *Religion-Musik-Macht. Musikalische Dimensionen einer ästhetischen Theologie*, herausgegeben von Wolfgang W. Müller und Franc Wagner, 375–96. Basel: Schwabe Verlag, 2021.
- Klöckner, Stefan. *Handbuch Gregorianik: Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals*. Regensburg: ConBrio, 2018.
- Lang, Odo. *Der Mönch und das Buch: Die Stiftsbibliothek Einsiedeln. Deutung und Geschichte*. Einsiedeln: Kloster Einsiedeln, 2010.
- Pfiffner, Eugen. «P. Beat Reiser †». In *Maria Einsiedeln* 45 (1940): 475–76.
- Praßl, Franz K. «Beobachtungen zur adialematischen Notation in Missalehandschriften des 12. Jahrhunderts aus dem Augustiner-Chorherrenstift Seckau». In *Cantus Planus Papers Read at the Fourth Meeting Pécs, Hungary 3-8 September 1990*, herausgegeben von Laszlo Doboszay, 31–54. Budapest: Ungarische Akademie der Wissenschaften, 1990.
- . «Choralhandschriften österreichischer Agustinerchorherren im 12. Jahrhundert». In *Gregorianik: Studien zu Notation und Aufführungspraxis*, herausgegeben von Thomas Hochradner und Franz Karl Praßl, 9–31. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1996.
- . «Der Codex Hartker (CH-SGs 390/391): Rhetorik und Rhythmische Artikulation als Ausdruck liturgischer Theologie». In *Beiträge zur Gregorianik* 70 (2020): 24–25.

- . «Scriptor Interpres: Von Neumenschreibern und ihren Eigenheiten». In *Beiträge zur Gregorianik* 37 (2004): 55–72.
- Salzburger Äbtekonzferenz, Hrsg. *Die Benediktusregel: Lateinisch/Deutsch*. Beuron: Beuronischer Kunstverlag, 2011.
- Schubiger, Anselm. *Denkschrift über den einsiedlischen Choralgesang, an alle hochw. Conventualen zu tiefer Beherzigung*. Einsiedeln: Manuskript (Musikbibliothek Einsiedeln 992.09), 1870.
- Stiftsbibliothek Einsiedeln. *Codex 79(522): Musica enchiridiadis*. <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0079>.
- Stiftsbibliothek Einsiedeln. *Codex 121(1151): Graduale – Notkeri Sequentiae*. <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0121>.
- Tischler, Matthias M. «Die ottonische Klosterschule in Einsiedeln zur Zeit Abt Gregors: Zum Bildungsprogramm des heiligen Wolfgang». In *Festschrift zum tausendsten Todestag des seligen Abtes Gregor, des dritten Abtes von Einsiedeln 996–1996*, herausgegeben von Odo Lang, 93–182. St. Ottilien: EOS Verlag, 1996.
- Torggler, Ursula. «Gregorianik im Wirken Oswald Jaeggis als Musiker, Lehrer und Komponist». In *Musica Sacra* 113 (1993): 466–78.
- Vetter, Pirmin. «† Dr. P. Beat Reiser». In *Der Chorwächter* 65 (1940): 185–89.
- Wagner, Peter. *Elemente des gregorianischen Gesanges*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1917.
- Zentrale für Unterrichtsmedien im Internet e. V. «Benediktinerregel». Aufgerufen am 12. Mai 2023. <https://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/kultur/kunst/glossar/kloster/benediktinerregel.htm>.

DOMINIK SACKMANN

Eine Chorgründung aus dem Geist des Kulturprotestantismus: Adolf Hamm und der Basler Bach-Chor

Helene Werthemann zum 95. Geburtstag

Einleitung

Die liturgische Musik aus der Feder von Johann Sebastian Bach ist unter dem Begriff Bach-Kantate in den letzten gut hundert Jahren von der Peripherie des Musiklebens in dessen Mitte vorgedrungen. Dabei standen nicht mehr nur einzelne Werke, sondern der vollständige Bestand der gut zweihundert mehrteiligen Kompositionen im Zentrum des Interesses. Diese Tatsache spiegelt sich auf dem Buchmarkt, etwa in den Publikationen von Alfred Dürr,¹ Christoph Wolff und Ton Koopman² sowie neuerdings von Hans-Joachim Schulze³ und Konrad Klek⁴ oder der Gemeinschaftspublikation unter der Leitung von Albert Jan Becking.⁵ Auf dem Konzert- und CD-Markt wächst in exponentieller Zunahme die Zahl der Reiheneinspielungen unter der Leitung von Helmuth Rilling, Gustav Leonhardt und Nikolaus Harnoncourt, Ton Koopman, Masaaki Suzuki, John Eliot Gardiner sowie der Gesamtproduktionen der Nederlandse Bachvereniging und der Bach-Stiftung St. Gallen.

1 Dürr, *Die Kantaten*.

2 Wolff und Koopman, *Die Welt der Bach-Kantaten*.

3 Schulze, *Die Bach-Kantaten*.

4 Klek, *Dein ist allein die Ehre*.

5 Becking, Bötticher und Hartinger, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*.

Solche «Bach Pilgrimages»⁶ verdanken sich ihrer Zwischenstellung von Konzert und Gottesdienst und werden bisweilen mit «Reflexionen»⁷ oder Predigten verbunden sowie – wie in Schönbergs «Verein für musikalische Privataufführungen»⁸ – (grundsätzlich) zweimal aufgeführt, was den Kultcharakter des musikalischen Objekts in doppelter Weise, nämlich eines als des «Genießens und vernünftig Bewunderns»⁹ bedürftigen, unterstreicht. Die meisten dieser Kantaten-Aufführungen finden in Kirchen statt, fernab vom eigentlichen Sonntagsgottesdienst, und dennoch basieren sie insofern auf ihm, als bei einigen von ihnen das liturgische Jahr als Leitfaden der Programmierung herhalten darf. Eine solch vielfältige und internationale Rezeption steht meiner Beobachtung nach einzig da: Kaum ein Werkbestand dieses Ausmaßes und mit vergleichbaren Anforderungen an Vokalsolisten, Chor, Instrumentalsolisten und Ensemble ist in dieser Intensität und Konzentration Gegenstand einer derart ausschließlichen und eifrigen Rezeption seitens einer geradezu musik-religiösen Verehrerschaft geworden – höchstens den Aufführungen Wagner'scher Musikdramen während der Bayreuther Festspiele an die Seite zu stellen.

Darum ist diese exzeptionelle Rezeptionshaltung und -handlung auf ihre Entstehung und Entwicklung zu befragen. Dabei geht es um die Geschichte der spezifischen Rezeption von Bachs Kantaten, nicht bloß um Hinweise auf diesen Werkbestand im allgemeineren Rahmen der Bach-Rezeption.¹⁰ Wie sich noch zeigen wird, unterliegt meine Unter-

6 «Bach Cantata Pilgrimage» lautet der Titel der Gesamteinspielung der Kantaten aus dem Bach-Jahr 2000 unter der Leitung von John Eliot Gardiner. Siehe ders., *Music in the Castle of Heaven*, 14–17.

7 Beispielsweise bei den Aufführungen der Bach-Stiftung St. Gallen, <https://www.bachstiftung.ch/konzerte-tickets/konzertablauf-und-orte-2/> [Letzter Zugriff: 13. März 2022]: «Werkeinführungen. Vor dem Konzert findet für Interessierte eine 45-minütige musikalisch-theologische Werkeinführung statt [...]. Konzerte. Pro Abend gelangt lediglich eine Kantate, dafür aber zweimal, zur Aufführung. Das Vokalwerk wird dem Publikum in der Abfolge des Kirchenjahres nähergebracht. Reflexionen. Zwischen die beiden Kantatenaufführung legen wir eine «Reflexion» über den jeweiligen Kantatentext. Dabei betrachten Persönlichkeiten aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen den barocken Kantatentext aus heutiger und persönlicher Sicht. Danach wird man das Werk anders hören als zuvor.»

8 Berg, «Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen», 3.

9 Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek*, 277.

10 Etwa in länders- oder regionenbezogenen Darstellungen, in Studien zur Aufführungsgeschichte wie in Elstes *Meilensteine der Bachrezeption*, oder in umfassenden Untersuchungen wie Heinemanns und Hinrichsens Bänden *Bach und die Nachwelt* sowie *Johann Sebastian Bach und die Gegenwart*.

suchung aus gutem Grund der Beschränkung auf einen bestimmten regionalen Rahmen, was nicht heißt, dass die jüngeren Initiativen in demselben geografischen Umkreis sich auf die hier behandelten früheren Vorgänge beriefen.

Die Gründung des Basler Bach-Chors

Am 12. November 1911 trat der neu gegründete Basler Bach-Chor in einem selbst veranstalteten Konzert im Basler Münster zum ersten Mal an die Öffentlichkeit. Auf dem Programm standen der *Actus tragicus* BWV 106, die Kantate *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* BWV 170 und die Motette *Jesu meine Freude* BWV 227. Dazu spielte Adolf Hamm (1882-1938), der Gründungsdirigent des Chors, die *Tripelfuge* Es-Dur BWV 552 für Orgel.¹¹

Nach dieser Premiere schrieb der Rezensent der *Schweizerischen Musikzeitung*:

Unter dem Namen «Basler Bachchor» hat sich ein neuer Verein gegründet, der beabsichtigt, unter Leitung des Münsterorganisten Herrn Adolf Hamm kleinere Werke der Chorliteratur, für die die grossen Vereine meist keine Zeit finden, zu Gehör zu bringen, welche Aufgabe in Basel früher der kleine, von August Walter geleitete Chor erfüllte. [...] Wegen des geringen verfügbaren Raums auf dem Lettner bei der Orgel muss der Verein sich auf eine kleine Zahl in Chor und Orchester beschränken. Wenn man gelegentlich ein etwas grösseres Tonvolumen gewünscht hätte, so bietet die grössere Intimität – Bach selbst hat ja nur auf wenig Sänger gezählt – in diesen kleinern Werken doch auch ihre Vorzüge. In fein differenziertem Ausdruck und in der technischen Bewältigung der Koloraturen zeigte das neue Ensemble schon gute Schulung. Herr Hamm [wird beschrieben als ein Musiker], der, wie es übrigens bei Bach unumgänglich nötig ist, alles mit peinlichster Sorgfalt vorbereitet und eingerichtet hatte und sich als künstlerisch überlegener Dirigent auswies [...].¹²

11 Eine vollständige Auflistung von Adolf Hamms sämtlichen Konzertprogrammen ab 1907, siehe Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register».

12 Nf. (Karl Nef), «Korrespondenzen» (1911), 412, rechte Spalte.

In dieser Rezension ergibt sich eine kleine Diskrepanz: Einerseits habe der Verein beabsichtigt «kleinere Werke der Chorliteratur» zur Aufführung zu bringen, andererseits, müsse sich der Chor «wegen des geringen verfügbaren Raums auf dem Lettner bei der Orgel [...] auf eine kleine Zahl in Chor und Orchester beschränken». Die Verhältnisse klären hilft jenes Zirkular, das noch vor dem Konzert, im Oktober 1911, an die Basler Musikfreunde versandt worden war. Dort heisst es:

Mit dem der Vereinigung beigelegten Namen soll die Stilrichtung angedeutet werden, indem J. S. Bach mit seinen Kantaten und Motetten, sowie andere Komponisten, die ihm vorangehen und auf ihn zurückweisen, in erster Linie zu Wort kommen sollen. Der Basler Bach-Chor ist auf den beschränkten Raum des Orgellettners im Münster angewiesen und verzichtet auf große Oratorienaufführungen mit vollständigem Orchester; aber er dürfte gerade deshalb berufen sein, in seinen Konzerten Werke zu bieten, die den großen Chorvereinigungen ferner liegen, im besonderen Kirchenmusik kleineren Umfangs aus früher und später Zeit.¹³

Die quantitative Beschränkung war also Konzept und nicht etwa eine Konzession an unvermeidliche räumliche Zwänge.

Der aus dem Elsass stammende und in Straßburg, Berlin und Leipzig ausgebildete Adolf Hamm war seit dem Herbst 1906 Münsterorganist in Basel und Lehrer am dortigen Konservatorium.¹⁴ Er hatte im Januar 1907,¹⁵ also bald nach Aufnahme seiner gottesdienstlichen Amtstätigkeit, auch begonnen, jeweils in Frühjahr und Herbst im Münster Orgelkonzerte in regelmäßigem Turnus zu veranstalten, was zuvor für lange Zeit «in Basel etwas Unbekanntes»¹⁶ gewesen war.¹⁷

13 Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 59.

14 Cron, «Der Lehrer», 76; Oesch, *Die Musik-Akademie der Stadt Basel*, 26.

15 Refardt und Mury, «Programmsammlungen und Register», 159.

16 Hiebner, «Der Organist», 35.

17 Hinzuweisen wäre allerdings auf die Orgelkonzerte, welche Hamms Vor-Vorgänger Benedict Jucker gegeben hatte. Hiebner, ebda. Siehe auch Hänggi, «Der Komponist und Organist Benedict Jucker», speziell 176.

Schon vor der Gründung des Bach-Chors hatte Hamm zweimal, am 5. Juni 1909¹⁸ und am 17. Mai 1911,¹⁹ einen kleinen Chor von sangeswilligen Liebhaberinnen und Liebhabern in ein solches Konzert im Münster integriert und selber dirigiert, und zudem hatte er zum Weihnachtskonzert der Ortsgruppe Basel der Internationalen Musikgesellschaft am 18. Dezember 1910²⁰ einen nicht näher spezifizierten Ad-hoc-Chor beigezogen.

War das erwähnte Zirkular von verschiedenen Persönlichkeiten unterschrieben gewesen, so war der Bach-Chor letztlich doch «ausschließlich auf Hamms Anregung hin entstanden.»²¹ Über die Beweggründe, welche den Organisten zur Gründung dieses Vereins anspornten, hat Arnold Geering in der Gedenkschrift für Adolf Hamm informiert. Hamm, der selbst aus einer Theologenfamilie stammte, betrachtete seinen «Platz an der Basler Münsterorgel zeitlebens als kirchliches Amt [...]. Er war davon überzeugt, daß seine Stellung neben derjenigen des Predigers die wichtigste im Gottesdienste sei.»²² Nur war «in der schweizerisch reformierten Kirche» «die Musik im Gottesdienst [...] auf die kümmerlichen Reste, das Vor- und Nachspiel der Orgel und das

18 Konzert mit alten Meistern, Programm: G. Muffat: Toccata F-dur; G. Böhm: Kantate «Mein Freund» für Soli, Chor und Orchester; G. F. Händel: Concerto D-Dur (?) mit Streichorchester; D. Buxtehude: Kantate «Alles, was ihr tut» für Soli, Chor und Orchester. Geering, «Der Chordirigent», 65 sowie Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 162.

19 Programm: G. F. Händel: Orgelkonzert g-Moll, op. 4 Nr. 3; J. S. Bach: Kantate «Ich habe genug» BWV 82; J. Brahms: Begräbnisgesang für Chor und Blasinstrumente, op. 13; J. Chr. Bach: Motette «Ich lasse dich nicht» für Chor a cappella; J. S. Bach: Aus der Kantate «Gott der Herr ist Sonn' und Schild» BWV 79: Duett für Alt und Bass «Gott, ach Gott, verlass die Deinen nimmermehr»; Motette «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf» BWV 226. Geering, «Der Chordirigent», 66; Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 165 sowie sowie Nf., «Korrespondenzen» (1911), 248.

20 Weihnachtskonzert der Ortsgruppe Basel der Internationalen Musikgesellschaft (Präsident: Adolf Hamm), Programm: D. Buxtehude: Passacaglia d-Moll; M. Franck. «Hosianna dem Sohne Davids»; H. L. Hassler: «Nun komm, der Heiden Heiland»; J. Pachelbel: Pastorale in F; M. Prätorius: «Denn die Hirten dort mit Loben»; J. Crüger: «Christum wir sollen loben schon»; Altböhmisches Weihnachtslied: «Kommet ihr Hirten»; D. Buxtehude: «Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich»; L. Schröter: «Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich»; J. S. Bach: «Vom Himmel hoch, da komm ich her»; Choralvorspiel und Fuge «Vom Himmel hoch, da komm ich her», Adolf Hamm, Orgel; Chor ad hoc; Ltg.: P. Schnyder. Geering, «Der Chordirigent», 65f.; Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 241 sowie *Schweizerische Musikzeitung* 51 (1911), 29–30.

21 Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 61. In seinem Gedächtnisartikel «Adolf Hamm und sein Bach-Chor» (*Basler Nachrichten* 95, 2. Beilage zu Nr. 86, 28. März 1939, S. [1]) schrieb Refardt: «Ein späterer Basler Musikhistoriker wird einmal urteilen: Der Basler Bach-Chor das ist Adolf Hamm.», zit. von Müller von Kulm, «Ausblick», 10.

22 Geering, «Der Chordirigent», 64.

Lied vor und nach der Predigt, zurückgestutzt.»²³ Dies führte ihn «zum Ausbau seiner künstlerischen Tätigkeit auf das Gebiet der vokalen Kirchenmusik, soweit sie gottesdienstlich gebunden ist [...]»²⁴ Geering deutete diese Expansion der Tätigkeit des Organisten als stillschweigende Übernahme eines Kantorenamtes.²⁵ Zeitgenössische Berichterstatter wurden nicht müde darauf hinzuweisen, dass Hamm seine Chorkonzerte als Gefäße für Kirchenmusik oder kirchliche Chormusik²⁶ betrachtete und mithin seine Konzerte, die anfänglich ausschließlich im Münster stattfanden,²⁷ als Gottesdienste betrachtete, in denen die Kantate die Predigt vertrat, selbst wenn die Bezeichnungen «liturgischer Abendgottesdienst» oder «protestantische Morgenfeier» sowie die Mitwirkung des Bach-Chors darin noch einige Jahre auf sich warten ließen.²⁸ Im Zentrum stand demnach nicht so sehr das konzertante Auftreten des Chors, sondern standen die Werke, deren Bedeutung und Funktion: «Bei allen seinen Konzerten ging es Adolf Hamm nicht um mehr oder weniger brillante Chorleistungen. Die technische Perfektion war ihm nicht das Höchste. Der Geist galt ihm mehr als die Materie.»²⁹ Aus diesem Grund plante Hamm die Konzerte des Bach-Chors in zeitlicher Nachbarschaft zu den kirchlichen Festzeiten Passion und Weihnachten. Weil damals die Aufführungen von Bachs Sonntagsmusiken noch keine Selbstverständlichkeit waren, verfasste Hamm auch Einführungstexte zu den einzelnen Aufführungen, die er «für Tagesblätter in verschiedenen Fassungen schrieb, jedesmal im Hinblick auf den besonderen Leserkreis der Zeitung!»³⁰

23 Ebd.

24 Ebd.

25 «Das Organistenamt weitete sich zum *Kantorenamt*, das er unausgesprochen in seiner ganzen Aufgabenfülle verwaltete», Geering, «Der Chordirigent», 64–65.

26 Scherer, «Der Basler Bach-Chor», [7].

27 Die Konzerte des Bach-Chors finden erst seit 1940 regelmäßig in der Martinskirche statt, davor waren sie dem Münster vorbehalten und wurden erst ab 1926 in beinahe stetigem Wechsel in beide Kirchen verlegt. Hiebner, «Der Basler Bach-Chor», speziell 45–47, sowie Suter, «*Horchen was Bach zu sagen hat*», Umschlag.

28 Siehe Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 271–72 bzw. 289–99 passim.

29 Hiebner, «Der Basler Bach-Chor», 21.

30 Sacher, «Mensch und Künstler», 31.

Zur Vorgeschichte: Bach-Rezeption in Basel im 19. Jahrhundert

Obwohl in den Textzeugnissen zur Gründung des Bach-Chors die zentrale Rolle Adolf Hamms unbestritten war, bemühten sich die Autoren seit Karl Nef³¹ und Edgar Refardt zu zeigen, dass diese Chorgründung nicht voraussetzungslos gewesen war, sondern dass die Bach-Verehrung in Basel schon damals auf eine beträchtliche Tradition zurückblicken konnte.

In seiner Darstellung der «Gründung des Basler Bach-Chors» stellte Refardt wohl völlig wahrheitsgetreu dar, in welcher Weise sich Hamms Initiative mit den in Basel bereits vorhandenen Bach-Aktivitäten getroffen hatte: «Man wird nicht ohne weiteres sagen dürfen, daß Hamm bei der Gründung des Bach-Chors frühere Einrichtungen im Auge hatte. Von den Konzerten August Walters mag er erfahren haben», welche belegen,

daß in manchen Familien [...] eine ernsthafte Pflege guter Hausmusik hochgehaltene Überlieferung war. Man kennt [...] [das Musikleben im Hause Riggenbach-Stehlin, in dem [...] August Walter volles Verständnis und unermüdliche Hilfe für seine künstlerischen Bestrebungen fand.]...]. Und ähnliche Häuser gab es noch mehrere, so das Andreas Heuslers, der ein ausgezeichnete Bachkenner war [...]. Heuslers Schwiegersohn Emanuel La Roche hatte das auch so gehalten und in solchen Kreisen war der junge bachbegeisterte Münsterorganist Adolf Hamm gerne aufgenommen worden. [...] Namentlich aber gewann er hier die Überzeugung, daß Kräfte vorhanden waren, die das stützen würden, was er selbst aufzubauen gedachte.³²

Mit diesen Sätzen gab Refardt einen gedrängten Einblick in seine eigenen Forschungen zur öffentlichen und privaten Bachpflege im Basel der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Eine Schlüsselposition kam dabei dem aus Stuttgart stammenden August Walter (1821-1896) zu,³³

³¹ Bereits in seiner Rezension des ersten Konzertes des Bach-Chors in der *Schweizerischen Musikzeitung*, siehe oben, S. 3 und Anm. 12.

³² Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 62–63.

³³ Refardt, «Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte», 52.

der nicht nur von 1850 bis 1873³⁴ die «Kränzchen» im Hause Riggenbach-Stehlin und ab 1858 dessen Spin-off, den sogenannten «Orpheus-Verein»,³⁵ 1882 bis 1885 das Kränzchen bei Wilhelm Alioth-Vischer³⁶ und seinen eigenen Konzertchor bis 1895³⁷ musikalisch verantwortete, sondern von 1890 bis 1895³⁸ auch die ähnliche, aber kurzlebigere private Hausmusikpflege des Rechtshistorikers Andreas Heusler-Sarasin³⁹ unterstützte und zudem ab 1884 auch den Münsterchor leitete.⁴⁰ In allen diesen Zusammenkünften spielten Bachs Kantaten eine wichtige Rolle, anfänglich die sechs aus der Marx'schen Ausgabe von 1830 (besonders BWV 106, 104, 105)⁴¹ und ab dem Erscheinen der Kantaten-Bände der Bach-Gesamtausgabe immer mehr Werke in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung (BWV 1, 4, 7, 8, 21, 23 usw.).⁴² Abgesehen von diesen privaten Aktivitäten hatte der bereits 1824 gegründete repräsentative städtische «Basler Gesangverein» ab 1852 seine Reihe der Aufführungen von Bachs umfangreicheren Vokalwerken aufgenommen, denen ursprünglich ebenfalls hausmusikalische Initiativen vorausgegangen waren.⁴³ Bis zur Jahrhundertwende führte der Gesangverein die *Johannespassion* ab 1861 viermal vollständig, die *Matthäuspassion* ab 1865 achtmal, ganze Kantaten aus dem *Weihnachtsoratorium* ab 1862 zweimal und die *H-Moll-Messe* ab 1882 dreimal auf.⁴⁴ Adolf Hamm wusste zweifellos von diesen diversen Bestrebungen um die Wiederbelebung von Bachs Vokalwerken, ja laut den Gründungsdokumenten des Basler Bach-Chors versuchte er ja ausdrücklich, gegenüber den Aufführungen von Bachs Passionen, *Weihnachtsoratorium* und *H-Moll-Messe* durch den «Basler Gesangverein» eine Alternative zu etablieren.⁴⁵ Mehr als diese lokalen Traditionen waren aber Hamms direkte persönliche Bekanntschaft-

34 Schanzlin, *Basels private Musikpflege*, 44.

35 Ebd., 38–47.

36 Ebd., 45.

37 Ebd., 46.

38 Ebd., 50.

39 Ebd., 49–51.

40 Merian, *Basels Musikleben*, 149.

41 Schanzlin, *Basels private Musikpflege*, 37.

42 Ebd.

43 Sackmann, «Zwei Beiträge», 61–70.

44 Cimino, «Eindruck der grossartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht», 199 (bei der *Matthäuspassion* aber korrigiert aufgrund der Angaben von Edgar Refardt, siehe Anhang II).

45 Siehe das Zirkular vom Oktober 1911, Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 59.

ten mit zeitgenössischen Basler Persönlichkeiten für die Entstehung des Bach-Chors ausschlaggebend, in erster Linie mit Carl Christoph Bernoulli (1861-1923) und Rudolf Löw-Schäfer (1864-1930). Bernoulli war in den 1890er-Jahren als Nachfolger von August Walter zwischenzeitlich selbst Leiter des Basler Münsterchors gewesen.⁴⁶ Für Hamms Chorgründung war wohl überdies die Tatsache entscheidend, dass dieser Münsterchor «kurz nach der Jahrhundertwende»,⁴⁷ zuletzt geleitet vom Bariton Paul Boepple (1867-1917),⁴⁸ «erloschen»⁴⁹ war, dass es also bei seinem Amtsantritt als Organist im Jahr 1906 keinen Chor und infolgedessen auch keinen Chorleiter oder Kantor am Münster gab.⁵⁰ Erst ab 1924 verfügte das Münster wieder über einen eigenen Chor, der aus dem früheren Vereinshaus-Chor hervorgegangen war und spätestens seit 1922 unter der Leitung des Komponisten Rudolf Moser (1892-1960) stand.⁵¹ Adolf Hamm wirkte als Münsterorganist auch in den Konzerten dieses Chors mit.⁵² So entstanden im Umfeld des Basler Münsters zwei Chöre mit gegenläufigen, sich ergänzenden Tendenzen: der Bach-Chor, ein Konzertchor, der sich über Hamms Lebenszeit hinaus das Ziel setzte, «die Darbietung von Kantaten in gottesdienstliche Rahmen» zu pflegen,⁵³ und

46 Wiesli, «Dilettanten... und zwar sehr gute», 152–53.

47 Merian, *Basels Musikleben*, 149. Die letzte Rezension eines öffentlichen Konzertes im Münster am 26. Dezember 1900, in dem Bachs Kantate «Gottlob! Nun geht das Jahr zuende» BWV 28, aufgeführt wurde, siehe K. N.(?), *Schweizerische Musikzeitung* 41 (1901), 95–96.

48 Nef, «Paul Boepple †», 174.

49 Merian, *Basels Musikleben*, 149.

50 Schanzlins Darstellung der Entwicklung der Basler Bach-Pflege im Verlauf des 19. Jahrhunderts hat zu Missverständnissen geführt. Er hatte geschrieben, dass «Adolf Hamm ein gerne gesehener Gast» in der «Hausmusiktradition der Heuslerschen Familie» war und dass er «im Vereine mit Gleichgesinnten [...] den Basler Bach-Chor» gegründet hat. Die abschließende Formulierung ist wohl verständlicher, wenn man einbezieht, dass Schanzlin zeitweise selbst Mitglied des Bach-Chors war: «So lassen sich die Fäden vom ›Orpheus-Verein‹ im Hause Riggensbach über Walters eigene Konzerte [...] ins neue Jahrhundert verfolgen, wo sie schließlich eine fest gegründete und dauerhafte Institution einmünden, die ein kostbares Erbe von Generation zu Generation weiterzutragen verspricht», Schanzlin, *Basels private Musikpflege*, 49. Schanzlins parataktische Darlegung führte später zu der irrigen Annahme, der «Bach-Chor» sei «aus dem privaten Kränzchen im Hause des Bankiers Riggensbach-Stehlin und seinem ›Orpheus-Verein‹, in dem etwa auch der rechtsgelehrte Andreas Heusler-Sarasin mitsang, hervorgegangen», Schibli, «Rund um die ›Vox humana‹», 71.

51 Buchli, *Rudolf Moser*, 60 sowie Isler, «Nachrichten aus der Schweiz», 286. Rudolf Moser leitete den Münsterchor bis zu seinem Tod im August 1960. Ehinger, «Rudolf Moser †», 365.

52 Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 245–52 passim.

53 B., «Kurzer Rückblick», 4.

der Münsterchor, der in den Gottesdiensten sang und nur gelegentlich eigene Konzerte veranstaltete.

Refardt hob denn auch die Gründung des Bach-Chors von den früheren Basler Initiativen zugunsten der Bach'schen Vokalmusik dadurch ab, dass jene früheren Gruppierungen, die ebenfalls «abseits der großen Oratorienstraße lagen»,⁵⁴ ohne «Verein», ohne «Satzungen» und ohne «Kommission» auskamen und – wichtiger noch – dass «alle diese Versuche am Fehlen einer künstlerischen Führerpersönlichkeit scheiterten.»⁵⁵ Mit jenen früheren Bach-Aktivitäten teilte indessen der «Bach-Chor der Gründungsjahre das Cachet einer gewissen gesellschaftlichen Exklusivität»,⁵⁶ genauso wie dies auch für den «Basler Gesangsverein» in den ersten Jahrzehnten seines Bestehens zu beobachten war.⁵⁷

Bach-Rezeption in der Schweiz

Mit der Konzentration auf J. S. Bachs Kantaten und Motetten mit Chor und Instrumentalensemble in kleinen Besetzungen betraten Hamm und seine Mitstreiter auch im Hinblick auf die gesamte Schweiz kein völliges Neuland. Die Passionen und Oratorien wie auch die *H-Moll-Messe* gehörten seit der legendären Basler Aufführung der *Johannespassion* im Frühjahr 1861 zum Repertoire der großen städtischen Chöre, in Basel ebenso wie anderswo in der Schweiz.⁵⁸ Zudem wurden einzelne Kantaten oder auch nur Arien bzw. Duette daraus auch in gemischten Konzertprogrammen, in Chor- oder Orgelkonzerten da und dort aufgeführt.⁵⁹ Einen Vorläufer des Basler Bach-Chors könnte man in dem Zürcher «Verein für klassische Kirchenmusik» unter der Leitung des Organisten Paul Hindermann (1868-1925) sehen. Außerdem widmeten sich auch der Häusermann'sche Privatchor, ja sogar die Chorgesangs-klasse der Musikschule Zürich wiederholt der Aufführung ganzer Kan-

54 Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 61.

55 Ebd., 62.

56 Hiebner, «Der Basler Bach-Chor», 29.

57 Sackmann, «Zwei Beiträge», speziell 57–70.

58 Siehe Edgar Refardt, *Oratorien-Aufführungen in der Schweiz*. Material für den Aufsatz «Chorgesang» im *Schweizer Musikbuch* 1939, Universitätsbibliothek Basel, Sammlung Refardt, wiedergegeben in Anhang III.

59 Siehe die in der *Schweizerischen Musikzeitung* verzeichneten Bachaufführungen der Jahre 1900 bis 1911 in Anhang IV.

taten. Es sollte aber nochmals fast ein Jahrzehnt dauern, bis sich 1921 in Zürich eine spezialisierte Gruppierung namens «Bachvereinigung» unter der Leitung von Hans Lavater (1885-1969) bildete.⁶⁰

In seinen ersten zwanzig Konzerten führte der Bach-Chor 17 Kantaten von Johann Sebastian Bach auf, davon zwei sogar zweimal; dazu kamen ein einzelner Chorsatz aus einer Kantate und drei Motetten, zwei davon ebenfalls zweimal, sowie einige Choräle. Bis zu seinem Tod im Jahr 1938 waren es 39 Kantaten mit Chorbeteiligung und zehn Solokantaten von Bach, die Hamm mit dem Basler Bach-Chor zur Aufführung brachte.⁶¹ Dazu wurden immer mehr auch die Kantaten des *Weihnachtsoratoriums* und ab 1918 die *Johannespassion* berücksichtigt, aber niemals die *H-Moll-Messe* und die *Matthäuspassion*, jene zwei Werke, die man bis 1965 bzw. 1993 dem größeren und traditionsreicheren «Basler Gesangsverein» überließ.⁶² Denn der Bach-Chor war ja ausdrücklich als kleiner besetzte Alternative zu den großen Oratorienchören gedacht gewesen. Am Anfang gehörten ihm 51 Mitglieder an⁶³ – für heutige Verhältnisse hatte er also schon bei seiner Gründung eine beachtliche Chorgroße – und bereits in den ersten vier Jahren seines Bestehens verdoppelte sich seine Größe auf über hundert Sängern und Sänger.⁶⁴ Da Hamm sich von Anfang an nicht auf Bach «festnageln»⁶⁵ ließ, wurden auch Werke anderer Komponisten berück-

60 --gg., «Korrespondenzen», 319: «durch die Mitwirkung der neugegründeten «Bachvereinigung Zürich» unter der Direktion von Hans Lavater».

61 Geering, «Der Chordirigent», 67. Nicht ganz klar ist, wie diese Zahlen zustande gekommen sind. Folgt man Hiebner, «Der Basler Bach-Chor», 41–49, hat Hamm in den Konzerten und Liturgischen Feiern des Bach-Chors die folgenden Werke von J. S. Bach (zum Teil mehrfach) dirigiert: *Johannespassion* BWV 245, *Weihnachtsoratorium* BWV 248, *Osteroratorium* BWV 249, *Himmelfahrtsoratorium* BWV 11, *Messe A-Dur* BWV 234, die Motetten BWV 227, 228, 118 sowie die apokryphe «Ich lasse dich nicht», die (31) Kantaten BWV 106, 145, 198, 43, 116, 61, 10, 155, 21, 105, 67, 206, 79, 80, 70, 37, 146, 60, 72, 39, 40, 12, 78, 63, 30, 182, 4, 57, 102, 75, 23 und die (8) Solo-Kantaten 170, 159, 56, 199, 209, 151, 169, 58 sowie einzelne Sätze aus den Kantaten BWV 6, 85 und 68. Somit besteht kein Anlass, der irrigen Ansicht zu verfallen, Adolf Hamm habe eine Gesamtauführung des gesamten Bach'schen Kantatenwerkes angestrebt. Schibli, «Rund um die «Vox humana»», 72. Diese Idee ist frühestens für seinen Nachfolger Walter Müller von Kulm belegt, siehe ders. «Ausblick», 11. Siehe auch Anhang I.

62 Suter, «*Horchen was Bach zu sagen hat*», Umschlag.

63 Ursprünglich hatte Hamm eine Chorbesetzung von 36 Mitgliedern angestrebt. Siehe Geering, «Der Chordirigent», 66.

64 Ebd.

65 «Bringt mir etwas von Stil und Stilrichtung hinein, damit wir nicht auf Bach festgenagelt werden.» Dieser Ausspruch von Adolf Hamm wird zitiert in Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 61.

sichtigt, anfänglich auch durchaus zeitgenössische Lokalgrößen wie Carl Andreas Werthemann (1878-1959) und Rudolf Moser (1892-1960), mehr und mehr aber vor allem Mozarts Messen und das *Requiem* KV 626 sowie Beethovens *C-Dur-Messe* op. 86.⁶⁶ Im Zentrum blieb also die liturgische Musik, für die aber im normalen Münsterergottesdienst nicht genügend Raum war.

Nicht verschwiegen seien die Schwierigkeiten, welche den Bach-Chor seit seiner Gründung begleitet haben. Die finanzielle Lage war und blieb ein Sorgenkind.⁶⁷ Aus diesem Grund sah sich der Vorstand gezwungen, einen Jahresbeitrag der Aktivmitglieder in der Höhe von zunächst 5 Franken zu erheben; bald wandte man sich an die Freunde und möglichen Gönner und initiierte «Wohltätigkeitsaktionen zugunsten des «notleidenden» Chores».⁶⁸ Ein Grund für die monetären Schieflagen waren immer wieder die Gagen für die in großer Zahl benötigten Vokalsolistinnen und -solisten wie auch für die zugezogenen Berufsmusiker,⁶⁹ und gerade die Konzerte, in denen ausschließlich Bach-Kantaten erklangen, konnten sich nicht eines besonders üppigen Besucherzuspruchs erfreuen.⁷⁰ Ein Problem blieb auch der Aufführungsort im Münster, da auf dem Lettner nicht genügend Raum für ein angenehmes Musizieren zur Verfügung stand und entweder ein daran angebautes Gerüst oder die Verlagerung des Aufführungsortes in die Vierung des romanischen Baus sich als unzuverlässig erwies, was dazu führte, dass der Bach-Chor ab 1924 immer mehr die Martinskirche bevorzugte.⁷¹ Wie jeder Laienchor beklagte sich auch der Bach-Chor über eine chronische Unterbesetzung der Männerstimmen.⁷² Eine besondere Herausforderung stellte die Bereitstellung des Notenmaterials für Chor und Orchester dar, da die (alte) Bach-Ausgabe in der Regel keine Aufführungsmaterialien produziert hatte.⁷³ Schließlich stellte die wechselnde Qualität des Laienorchesters, das von Anfang an Bestandteil des Bach-Chors war, ein

66 Suter, «*Horchen was Bach zu sagen hat*», Umschlag.

67 Refardt, «Die Gründung des Basler Bach-Chors», 61; Müller von Kulm, «Ausblick», 11; Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 13.

68 Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 21.

69 Hiebner, «Der Organist», 43; Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 13.

70 Hiebner, «Der Basler Bach-Chor», 31.

71 Siehe oben, S. 6, Anm. 27.

72 Müller von Kulm, «Ausblick», 10.

73 Sacher, «Mensch und Künstler», 31

derart großes Hindernis dar, dass Hamm 1922 für vier Jahre von der Leitung zurücktrat.⁷⁴

Bachs Ideal einer «regulierten Kirchenmusik»

Wenn man Hamms Entwicklung vom Münsterorganisten zum Leiter eines kleineren Chors, der sich um die Verbreitung predigthafter, kirchlicher Chormusik bemühte, betrachtet, so fühlt man sich unweigerlich an Bachs eigene Karriere erinnert. Wie Konrad Küster ausgeführt hat, hatte Bach, der keine eigentliche Organistenlehre durchlaufen, sich aber doch auf Tasteninstrumente konzentriert hatte, schon in jungen Jahren das Ideal einer klein besetzten Kirchenmusik verfolgt, welche vom Organisten verantwortet wurde und nicht dem Muster herkömmlicher Schulchöre folgte, die von einem Kantor geleitet wurden.⁷⁵ So hat es Bach verstanden, sich in seinen frühen Anstellungen in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar «bewusst»⁷⁶ den nötigen Freiraum zu erhalten, um jenseits des Kantorenamtes eine Gruppe spezialisierter Musiker um sich zu scharen, um mit ihnen, vom Generalbassinstrument Orgel aus, eine neuzeitliche, gemischt besetzte, vokal-instrumentale Kirchenmusik zu verantworten, wie er selbst sie in Norddeutschland erlebt hatte.⁷⁷ Sogar später in Leipzig, nominell in der Stellung eines Kantors, hat Bach nicht darauf verzichtet, das Spiel auf Tasteninstrumenten ins Zentrum seiner Tätigkeit als Lehrer, Konzertveranstalter und Orgelgutachter zu stellen. Seine Ansprüche

74 Geering, «Der Chordirigent», 73, Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 13–14.

75 Zusammenfassend bei Küster, *Der junge Bach*, 210: «Zu diesem Berufsfeld eines «reinen» Organisten trat allmählich als wesentliche Facette hinzu, daß ein (vorrangig norddeutscher) Organist um sich herum ein Spezialisten-Ensemble bilden und mit diesem musizieren konnte. Diesen Zusatz versuchte Bach schon in Arnstadt für sich durchzusetzen; er kollidierte dabei mit jenem Musikprinzip, dem er selbst seine Ausbildung verdankte. Erfolgreicher war er in dieser Hinsicht in Mühlhausen: Angeführt von Conrad Merkbach, hat der Pfarrkonvent der Blasiuskirche Bachs «Anschläge» auf die Traditionen der Kantorenmusik anscheinend sogar unterstützt; Probleme mag es darin gegeben haben, wie die Geistlichkeit zu diesen Aktivitäten stand, vor allem aber darin, ob die weithin autonomen «privilegierten» Ratsmusikanten die neue Situation akzeptierten. Daß Bach in Weimar – zunächst als seine Privatsache, später sogar dienstlich organisiert – die Möglichkeit hatte, auch dieses Kirchenmusik-Prinzip mit den Grundpfeilern des Organisten zu verbinden, dürfte seine vorerst höchste Vollendung in dem Kantatentypus gefunden haben, in dem vier Vokalsolisten gefordert sind, aber kein Chor im eigentlichen Sinne.»

76 Küster, *Der junge Bach*, 75.

77 Ebd., 142–44 sowie 158–59.

an Vokalisten und Instrumentalisten blieben auch im Hinblick auf seine gottesdienstliche Musik noch stets auf professionell-virtuosem Niveau,⁷⁸ selbst wenn seine hauptsächlichsten Mitarbeiter nun doch Mitglieder eines Schulchors waren.

Adolf Hamm und Philipp Spitta

Solche Gedanken waren Adolf Hamm wohl schon deswegen fremd, weil sie ihm aufgrund des damaligen Wissensstandes noch gar nicht zugänglich sein konnten. Seine Kenntnis des Umfelds der Bach'schen Kunst basierte, wie noch zu zeigen sein wird, auf der Lektüre von Philipp Spittas Bach-Biografie. Spitta (1841-1894) hatte eine große Zahl an musikalischen und wortsprachlichen Quellen zu Bachs Leben und Schaffen zusammengetragen, daraus aber zum Teil andere Schlüsse als die eben formulierten gezogen. Er hatte in Bach «Deutschlands größten Kirchencomponisten» gesehen, den herausragenden Schöpfer lutherischer Kirchenmusik, den es nun, nicht zuletzt dank Spittas eigenen wissenschaftlichen Vorarbeiten, in der Praxis wieder zu entdecken galt.⁷⁹ Im Zentrum von Spittas Bachdeutung stand das Kantatenwerk, welches jedoch auch er nicht als genuine Chormusik auffasste, sondern als um Vokal- und Instrumentalstimmen erweiterte Orgelmusik, wobei die Entfaltung lutherischer Choräle als Ausgangspunkt beider Bereiche, der Orgel- wie der Kantatenmusik, und als Bindeglied zwischen ihnen zu sehen war.⁸⁰ Als Höhepunkt des Bach'schen Vokalschaffens galten für Spitta die Choralkantaten, die er – wie nach ihm auch Albert Schweitzer – als musikalische Auslegungen des Bibelworts gegen jene anderen Versuche der Bach-Zeit abhob, Kirchenmusik opernhafte aufzuladen und mit einer in seinen Augen unzulässigen Dramatisierung zu beleben.⁸¹ Diese Einschätzung klingt auch in Hamms Verteidigung nach, wenn er in seinem

78 Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 15.8.1736: «[...] zumahlen die *musicalischen* Kirchen Stücke so im ersteren *Chore* gemacht werden, u. meistens von meiner *composition* sind, ohn- gleich schwerer und *intricater* sind, weder die, so im anderen *Chore* und zwar nur auf die Fest- Tage *musiciret* werden, als wo ich mich im *choisiren* selbiger, nach der *capacité* derer, so es *executiren* sollen, hauptsächlich richten muß», Neumann und Schulze, *Schriftstücke*, 88.

79 Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 1, XIX.

80 Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas*, 252–53.

81 Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 1, 447, sowie Schweitzer, «J. S. Bach und sein Werk», 124.

Einführungstext zur ersten Aufführung der *Johannespassion* im Jahre 1918 daran festhielt,

daß es sich bei Bachs oratorischen Passionen um grandios erweiterte Kantaten handelt, die im Gegensatz etwa zu Händels Oratorien das dramatische Moment nicht besonders betonen wollen. Wenn auch die dramatischen Chöre der Johannespassion in der Flammenschrift der Bachschen Tonsprache besonders hervorleuchten, so bleibt doch die Grundidee des Werkes eine lyrische: musikalische Ausdeutung der Betrachtungen, welche die Kirche von alters her an die Leidensgeschichte zu knüpfen pflegt, musikalische Passionsandacht – *Passionsfeier*.⁸²

Hamms Rekurs auf Spitta lässt sich noch genauer am Beispiel der Kantate *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* BWV 116 belegen. Spitta hatte seine ganze Chronologie darauf gestützt, dass diese Kantate als die späteste der seit 1732 entstandenen Choralkantaten anzusehen sei, weil er – ohne weitere Begründung – den Text des so unmittelbar wirkenden Alt-Rezitativs direkt auf damalige Kriegsgeschehnisse bezog.⁸³ Spitta hatte geschrieben: «Auch das Alt-Rezitativ der Cantate ›Du Friedefürst, Herr Jesu Christ‹ ist frei gedichtet; dies hat seinen Grund offenbar in dem durch die Kriegsereignisse von 1744 bestimmten besondern Charakter des Werks.»⁸⁴ Hamms Einführungstext zu dieser Kantate beginnt mit dem Satz:

Es ist nicht ganz bewiesen, aber doch sehr wahrscheinlich, daß diese Kantate 1744 entstanden ist, also auf den Anfang des zweiten schlesischen Krieges anspielt (vgl. das Rezitativ vor dem Schlußchoral: ›Ach laß uns durch die scharfen Ruten nicht allzu heftig bluten! ... Wohl-an, so strecke deine Hand auf ein erschreckt geplagtes Land, die kann der Feinde Macht bezwingen und beständig Frieden bringen‹).⁸⁵

82 Hamm, «Ein Führer zu Bach», 135, zit. in Geering, «Der Chordirigent», 68 [Hervorhebungen D. S.].

83 Zu Spittas doppelt falscher Annahme, siehe Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas*, 260f. mit Verweis auf die grundlegenden Untersuchungen von Dürr, «Zur Entstehungsgeschichte des Bachschen Choralkantaten-Jahrgangs», 9–11.

84 Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 2, 573.

85 Hamm, «Ein Führer zu Bach», 118.

Spittas Datierung in die Nähe gleichzeitiger Kriegsereignisse war wohl auch der Grund dafür, dass Hamm diese Kantate auf das Programm der «Weihnachtsmusik in der Kriegezeit, 20. Dezember 1914 im Münster»⁸⁶ gesetzt hat.

Auch die Datierung des *Actus tragicus* auf 1711 stimmt mit Spittas Chronologie überein. Den aus dem Werktitel von Johannes Brahms' *Deutschem Requiem* entliehenen Titelzusatz «nach Worten der Heiligen Schrift»⁸⁷ entnahm Hamm allerdings der Titelseite der Kantate BWV 106 in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft.⁸⁸ Dieser nicht-originale Titelzusatz war es wohl auch, der Hamm in seinem Einführungstext für die Aufführung im April 1917 zur Bemerkung verleitete, der *Actus tragicus* sei «ein kleines ›Deutsches Requiem‹ intimster Art.»⁸⁹ Ein komplizierter Fall ist die Kantate BWV 145, die Hamm im Programm *Auf, mein Herz, des Herren Tag* genannt,⁹⁰ der Rezensent in der *Schweizerischen Musikzeitung* aber mit dem Incipit *So du mit deinem Munde bekennest Jesum*⁹¹ gekennzeichnet hat. Heute wird der Grundbestand dieser Kantate mit dem Textanfang der ersten Arie *Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen* benannt. Spitta hat dieses Werk auch mit dem Arien-Incipient bezeichnet, aber in einer Fußnote bemerkt, dass dem Werk in einer Handschrift aus Zelters Besitz sowohl ein Choral, «Auf, mein Herz, des Herren Tag», als auch ein Chorsatz, «So du mit deinem Munde bekennest Jesum», vorangestellt seien, wobei «über die Echtheit des Chorals [...] wohl kein Zweifel sein» könne, jedoch «die Art der Melodieführung und Fugirung [des Chorsatzes] nicht Bachisch, eher Telemannisch» sei.⁹² Spitta nannte also in der genannten Fußno-

86 Ebd., 119.

87 Ebd., 117.

88 Rust, *Joh. Seb. Bachs Werke. Dreiundzwanzigster Jahrgang: Zehn Kirchenkantaten* [BWV 101-110], 147, Titelblatt: «Actus tragicus | ›Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit‹ | Cantate | nach Worten der heiligen Schrift | No. 106».

89 Hamm, «Ein Führer zu Bach», 118.

90 Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 268.

91 Nf., «Korrespondenzen» (1912), 167, rechte Spalte.

92 Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 2, 274, Anm. 11. Spitta lag damit übrigens ganz richtig; der Chorsatz stammt von Georg Philipp Telemann, TVWV 1: 1350. Beide Zusätze zum originalen Kantatenfragment (?) waren wohl in den 1780er-Jahren von Carl Philipp Emanuel Bach veranlasst worden. Jörg-Andreas Bötticher, «BWV 145. So du mit deinem Munde bekennest Jesum / Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen», in Becking, Bötticher und Hartinger, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, 192, unter Verweis auf Küster, «Neuaufgaben des Organisten», 347 und Schulze, *Die Bach-Kantaten*, 193.

te alle drei Kantatentitel als mögliche Identifikatoren. Wohl auch deswegen entschied sich Hamm dafür, die Kantate mitsamt der späteren Zusätze aufzuführen und folgerichtig – und entgegen dem Titel in der Bach-Gesamtausgabe – den Anfangstext des nicht von Bach stammenden Eingangschorals im Programm zu nennen.⁹³

«Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage»

Bei weitem wichtiger als diese nachweislichen Übereinstimmungen zwischen Hamms Einführungstexten und Spittas Werkbetrachtungen in dessen Bach-Biografie ist die Verwandtschaft zwischen Hamms Basler Chorgründung und Spittas grundlegenden Motivationen, die seiner Bach-Forschung zugrunde gelegen haben. Dabei berief sich Hamm nicht auf die eher deutsch-nationalen Töne im Vorwort zum ersten Band von Spittas Bach-Monografie,⁹⁴ sondern auf Leitgedanken, welche der Autor neun Jahre später, 1882, unter dem Titel «Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage» veröffentlicht hat.⁹⁵ Fast wörtlich scheint diese Wortwahl auch in den Statuten des Bach-Chors auf:

Der Basler Bach-Chor macht sich zur Aufgabe, die geistliche Musik aller Zeiten speziell diejenige J. S. Bachs, zu pflegen und durch öffentliche Aufführungen Verständnis dafür zu wecken. – Er veranstaltet in der Regel jährlich zwei Konzerte im Münster, das eine in der Weihnachts-, das andere in der Passionszeit. Auch will er in liturgischen Gottesdiensten die Aufführung der Bachschen Kantaten in ihrem ursprünglichen Rahmen wieder beleben.⁹⁶

93 Refardt und Müry, «Programmsammlungen und Register», 268.

94 Siehe unten, S. 29f. und Anm. 159.

95 Zunächst erschienen in *Deutsche Rundschau* 31 (1882), wieder abgedruckt in Philipp Spitta, *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin: Paetel, 1892, 29–58. (Alle Zitate nach dieser Ausgabe.)

96 Zit. nach B., «Kurzer Rückblick», 3.

Mit Bezug auf Hamms Einführungstexte formulierte Geering:

Zugleich wurde das Publikum darauf hingewiesen, daß die Kantaten nicht für das Konzert bestimmt waren, sondern für den Gottesdienst, und daß sie nur in diesem Sinne wahrhaftig gewürdigt werden können. Er stellte sie daher auch mit seinem Bach-Chor in den Dienst jener Bestrebungen, welche den Werken J. S. Bachs im Gottesdienst wieder Eingang verschafften, sobald die Zeit dazu gekommen war.⁹⁷

Mit seiner letzten Bemerkung lieferte Geering auch eine Begründung, warum diese Bemühungen zwar letztlich auf den Gottesdienst zielten, aber dennoch vorerst im Konzert angesiedelt werden mussten.

Spittas Aufsatz «Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage» geht davon aus, «daß eine protestantische Kirchenmusik schon seit hundert Jahren nicht mehr besteht.»⁹⁸ In ausdrücklichem Gegensatz zum Ideal der A-cappella-Musik, wie sie am Anfang des 19. Jahrhunderts unter anderem von Carl von Winterfeld propagiert worden ist,⁹⁹ erhebt Spitta Bachs Kantaten zum Inbegriff protestantischer Kirchenmusik: «Bach bringt die eigentliche protestantische Kirchenmusik auf Grundlage des Chorals und der Orgelmusik zur Vollendung.» Als «ästhetische Merkmale der wahren Kirchenmusik» nennt Spitta «Erhabenheit und Unpersönlichkeit.»¹⁰⁰ Diese sieht er zunächst in der Orgelmusik verwirklicht:

Weil die Orgel weder einen schnellen Wechsel der Stärkegrade noch ein An- und Abschwollen des einzelnen Melodietons, noch sonst eine besondere Schattirung desselben zuläßt, wehrt sie die Hineintragung eines subjectiven Gefühlsausdrucks ab. Durch die ruhig strömende Gleichmäßigkeit ihres Klanges, ebenso wie durch die großartige Fülle und Macht, die sie zu entwickeln fähig ist, macht sie zugleich den Eindruck des Erhabenen.¹⁰¹

97 Geering, «Der Chordirigent», 70

98 Spitta, «Die Wiederbelebung», 31.

99 Ebd., 43.

100 Ebd., 40.

101 Ebd., 49–51.

Was Spitta an der Orgelmusik hervorhebt, sieht er in Bachs Kantaten auch auf die Vokalmusik übertragen:

Auf der höchsten Höhe der Orgelkunst stehend, fand Bach in ihren Ausdrucksmitteln sein Genüge nicht mehr. Um dem Ideale, das ihm vorschwebte, näher zu kommen, zog er Menschenstimmen und mehr und mehr auch andere Instrumente hinzu. Er griff auch hinüber in die nicht-kirchlichen Kunstformen seiner Zeit und erweiterte durch sie diejenigen Formen, welche der Orgel allein gehörten. Er umfaßte so allmählich die gesammte damalige Tonkunst, aber alle neuen Elemente wußte er mit dem Geiste der Orgelmusik so zu durchdringen, daß sie ein vollständig kirchliches Gepräge erhielten.¹⁰²

Diese Erkenntnis führt Spitta zu seiner grundsätzlichen und apodiktisch formulierten Schlussfolgerung: «Die Bach'schen Cantaten also dem Gottesdienste zurückzugewinnen, für den sie geschrieben und in dem sie ausgeführt worden ist, ist wiederum ein Mittel zur Wiederbelebung der protestantischen Liturgie auf geschichtlicher Grundlage.»¹⁰³

Die Neue Bach-Gesellschaft als Organ für Spittas Bestrebungen

Philipp Spittas Forderung nach der Wiederbelebung des protestantischen Gottesdienstes durch die Aufführung von Bachs Kantaten kann leicht als anachronistischer Vorstoß eingestuft werden. Dennoch scheint die Integration der Bach-Kantate in den protestantischen Gottesdienst um 1900 die Gemüter beschäftigt zu haben, zumal in Kreisen der eben gegründeten Neuen Bach-Gesellschaft. In der ersten Ausgabe ihres Jahrbuchs¹⁰⁴ wurden die Vorträge und Diskussionsbeiträge abgedruckt, die im Oktober 1904 auf dem zweiten deutschen Bachfest in Leipzig Gegenstand jener Debatte waren, welche – zehn Jahre nach

¹⁰² Ebd., 53.

¹⁰³ Ebd., 55. Die einzige Fußnote in der späteren Wiederveröffentlichung des Aufsatzes im Rahmen der Sammlung *Zur Musik* von 1892 bezieht sich auf einen inzwischen veröffentlichten Text von Spittas Bruder Friedrich Spitta aus dem Jahre 1886.

¹⁰⁴ Neue Bachgesellschaft, *Bach-Jahrbuch 1904*, 21–103.

Philipp Spittas frühem Tod – um ebendieses Thema kreisten. Damals wurde unter anderem in der Thomaskirche ein Gottesdienst der Bachzeit¹⁰⁵ nachgestellt, in deren Zentrum die Predigt des evangelischen Theologen Julius Smend (1857-1930) stand, die sich am Rande ebenfalls der liturgischen Wiederbelebung von Bachs Kirchenmusik widmete.¹⁰⁶ Smends Postulat war in den folgenden Tagen des Leipziger Bachfestes immer wieder Gegenstand von zumeist zustimmenden Reaktionen. Dass Adolf Hamm zumindest die publizierten Diskussionsbeiträge kannte, geht daraus hervor, dass sein signiertes Exemplar des ersten Jahrgangs des *Bach-Jahrbuches* erhalten ist, wenn leider auch ohne Anstreichungen oder Anmerkungen.¹⁰⁷ Man kann sogar vermuten, dass die Lektüre solcher Texte einen entscheidenden, möglicherweise letzter Schritt darstellte auf Hamms Weg zu einer praktischen Renaissance der Bach-Kantaten.

Adolf Hamm

Die Namen Spitta und Smend führen auf verschiedenen Wegen zum Basler Münsterorganisten zurück, der laut Nekrolog schon zu Lebzeiten «zu den ersten Orgelmeistern unserer Tage» zu rechnen war.¹⁰⁸ Adolf Hamm war am 9. März 1882 in Wickersheim im Unter-Elsass geboren worden.¹⁰⁹ Sein Vater war dort evangelischer Pfarrer, seine Mutter war die Tochter eines Straßburger Pfarrers. Mit acht Jahren hatte Hamm begonnen, Orgel zu spielen und bald auch Gottesdienste begleitet. 1895 übersiedelte die Familie nach Illkirch, einem Vorort von Straßburg. Adolf besuchte fortan das Protestantische Gymnasium und hatte dort Orgelunterricht bei Ernst Münch (Ernest Munch, 1859-1928),¹¹⁰

105 Siegele, «Johann Sebastian Bach – «Deutschlands größter Kirchenkomponist», 67.

106 «Predigt des Herrn Professor F. J. Smend aus Straßburg im Nachmittags-Gottesdienst der Thomaskirche am 2. Oktober», Neue Bachgesellschaft, *Bach-Jahrbuch 1904*, 22–18. Siehe dazu auch Klek, *Erlebnis Gottesdienst*, 36.

107 Das *Bach-Jahrbuch 1904* aus dem Nachlass von Adolf Hamm befindet sich zurzeit im Besitz des Verfassers.

108 O. M., «Adolf Hamm †», [8].

109 Die folgende biografische Übersicht folgt Sacher, «Lebenslauf». Siehe auch Schanzlin, «Adolf Hamm».

110 Zur Biografie von Ernst Münch, siehe Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 226–27, sowie Arnold, *Albert Schweitzer*, 184–85.

auf den noch zurückzukommen sein wird. 1900 bis 1902 studierte er am Konservatorium Straßburg Orgel und Kirchenmusik bei Ernst Münch sowie als Nebenfächer Musiktheorie und Violoncello; gelegentlich wirkte er als Cellist im städtischen Orchester unter der Leitung von Franz Stockhausen (1839-1926), dem jüngeren Bruder des Sängers Julius Stockhausen (1826-1906), mit. Daneben studierte Hamm Theologie an der Straßburger Universität; ein Jahr später belegte er auch Vorlesungen in Klassischer Philologie, Philosophie, Religionsphilosophie, Psychologie, Kunst- und Literaturgeschichte, aber nicht im Fach Musikwissenschaft,¹¹¹ obwohl die Universität Straßburg über das erste musikwissenschaftliche Institut innerhalb einer deutschen Universität verfügte. Ab 1902 studierte er in Berlin Philosophie und deutsche Literatur, antike Lyrik (u.a. bei Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, 1848-1931) und Kunstgeschichte (bei Heinrich Wölfflin, 1864-1945), daneben nahm er Unterricht bei Heinrich Reimann (1850-1906), dem Organisten der Kaiser-Wilhelms-Gedächtniskirche, der 1898 in Berlin selbst einen Bachverein gegründet hatte. Erst nach einem weiteren Studienjahr an der Universität Straßburg entschloss sich Hamm, sich ganz der Orgel zu widmen, und reiste zu Karl Straube (1873-1950) nach Leipzig, wo er auch musiktheoretische Kurse bei Hugo Riemann (1849-1919) und Seminare im Fach Hymnologie bei Georg Christian Rietschel (1842-1919) besuchte. Nach nur zwei Jahren Vollzeitausbildung verließ Hamm Leipzig mit einem Zeugnis von Karl Straube¹¹² in der Tasche, das ihn wärmstens für eine ihm angemessene Organistenstelle empfahl. Wenige Wochen später trat er seinen Dienst im Basler Münster an, nachdem ihn Hans Huber, Hermann Suter und sein Vorgänger Alfred Glaus (1853-1919, Münsterorganist 1876-1906) bei einem Konzert in Straßburg gehört und aus acht Bewerbern ausgewählt hatten.¹¹³ Zweimal, gleich 1906 und nochmals 1912, wurde Adolf Hamm nach Berlin beziehungsweise Bern wegberufen, blieb aber Basel treu, beim zweiten Mal unter ausdrücklichem Verweis auf seinen eben gegründeten Bach-Chor.¹¹⁴

111 Vgl. dagegen Schibli, «Rund um die ‹Vox humana›», 71: «Adolf Hamm [...] der [...] in Strassburg Musikwissenschaft studiert hatte.»

112 Datiert auf den 14. April 1906, vollständig wiedergegeben in Sacher, «Lebenslauf», 15–16.

113 Sacher, «Lebenslauf», 16–17.

114 Siehe den Brief von Adolf Hamm (z. Zt. Gersau, Seehof) an Carl Christoph Bernoulli-Burger vom 21. April 1912, CH-Bu NL 137: B 5.

Ernst Münch und der Chor der Wilhelmskirche in Straßburg

Besonderen Einfluss auf Hamms Entwicklung als ausgewiesener Bach-Spezialist hatte die Tatsache, dass Hamm seine Jugend, seine frühen Studienjahre und den Beginn seiner Konzerttätigkeit in Straßburg verlebt hatte.¹¹⁵

Das Elsass war seit 1871 Hauptstadt des Reichslandes, das direkt dem deutschen Kanzler unterstellt war.¹¹⁶ In der Folge wurde dessen Hauptstadt Straßburg so eifrig von sogenannten Altdeutschen besiedelt, dass 1890 der Anteil der Zugewanderten 39 Prozent der Gesamtbevölkerung betrug. Dadurch stieg auch die Zahl der Protestanten in der Stadt auf 49,52 Prozent im Jahr 1890. Deswegen verwundert nicht, dass hier auch der evangelischen Kirchenmusik eine rasch wachsende Bedeutung zukam.¹¹⁷ Diese wachsende Präsenz der Protestanten und Protestantinnen in Straßburg wurde noch verstärkt durch die Kirchenchorgründungen, die ursprünglich im Zusammenhang mit dem Lutherjahr 1883 erfolgten, sich aber darüber hinaus fortsetzten. Zu diesen gehörte auch der Chor der Kirche St. Wilhelm (Saint-Guillaume),¹¹⁸ der gegründet wurde, um «d'avoir un chœur qui pût chanter au service divin des fêtes religieuses des compositions de chants sacrés et de musiques sérieuses».¹¹⁹ Sein erster und langjähriger Leiter war Ernst Münch,¹²⁰ der ab 1882 zunächst als Organist an Saint-Guillaume gewirkt hatte und – ähnlich wie später Hamm in Basel – «befremdet war von der Trockenheit des protestantischen Gottesdienstes».¹²¹ 1885 hatte Münch den Kirchenchor an

115 Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 11: «Adolf Hamm, der in jungen Jahren neben der Musik auch Theologie studiert hatte und wie seine Vorfahren ursprünglich Pfarrer werden wollte, brachte aus Strassburg, wo er sich dem Kreis um Smend und Spitta verbunden fühlte, jene auf ein tiefes Wissen um die Beziehungen zwischen dem verkündeten Kanzelwort und der Musik gegründete Einstellung mit, die für seine Tätigkeit immer wegleitend gewesen ist. Sie liess ihn denn diese auch als Kantorenamt in des Wortes eigentlichster Bedeutung auffassen.»

116 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 8.

117 Ebd., 217.

118 Oberdoerffer, «Cinquantenaire du chœur de Saint-Guillaume», 20: «Le Chœur de Saint-Guillaume est bel et bien le fruit de ces initiatives.»

119 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 218–19.

120 Bekannt als Ernst Münch wurde sein Sohn, der Geiger und später in den USA wirkende Dirigent Charles Münch (1891–1968).

121 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 219: «frappé par la sécheresse du culte protestant».

dieser Kirche gegründet und im Herbst 1886 das Pfarrkonsistorium angefragt, ob man den Gläubigen an den hohen Festtagen «des œuvres des grands compositeurs de musique religieuse» anbieten könne mit dem Hinweis: «le but de ces concerts spirituels est d'éveiller dans les classes populaires le goût de la belle musique, des maîtres tels que Hændel, Bach, Haydn, Mozart».¹²² Münchs Initiative verband zwei entgegengesetzte Absichten, einerseits die Absicht, zur «Verstärkung des Glanzes religiöser Feierlichkeiten» beizutragen, und andererseits den «Wille[n], die Öffentlichkeit mit den musikalischen Werken der großen Meister» vertraut zu machen.¹²³ Wie beim Basler Bach-Chor konzentrierten sich die außerliturgischen Aktivitäten des Chors auf die kirchlichen Festtage. Diesen jährlich vier bis fünf Feiertagskonzerten, die er durch fast vierzig Jahre hindurch plante, organisierte und musikalisch verantwortete, verdankte Ernst Münch sein lokales und regionales Renommé.¹²⁴ Ohne sich darauf «festnageln»¹²⁵ zu lassen, standen im Zentrum seines Strebens und Schaffens die Vokalwerke von Johann Sebastian Bach.¹²⁶ In mehr als 250 Bach-Aufführungen hat Münch zwischen 1885 und 1919 81 Kantaten von Johann Sebastian Bach vorgestellt. Dem ursprünglichen Anstoß, dem Luther-Jubiläum, gemäß war durch alle diese Jahre hindurch die Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 80 das *Pièce de Résistance* von Münchs Bach-Bemühungen, gefolgt von *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140, und der *Trauerode* BWV 198.¹²⁷ Ebenso wie später in Basel standen, zumal wenn es um Bachs Kantaten ging, die Werke, deren gemeindebildende Funktion und deren Scopus eher im Zentrum der Bemühungen als die musikalische Perfektion von Chor, Ensemble und Solisten. Nach und nach sollten nicht nur die bereits bekannten, sondern auch die noch unvertrauten Bach'schen Sonntagsmusiken zu Gehör gebracht werden.¹²⁸ Es ging auch darum, sich eine Bach-Gemein-

122 Oberdoerffer, «Cinquantenaire du Chœur de Saint-Guillaume», 21 zit. nach Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 227. Eine Beschreibung der Konzerte in Sankt Wilhelm findet sich auch bei Arnold, *Albert Schweitzer*, 184–86.

123 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 227: «C'est donc à la fois le souci de rehausser l'éclat des solennités religieuses et la volonté de familiariser le public avec des œuvres musicales des grand maîtres.»

124 Ebd., 227–29.

125 Siehe diese Formulierung, wenn auch mit Bezug auf Adolf Hamm, oben, S. 11 und Anm. 65.

126 Will, «Le Chœur de Saint-Guillaume de Strasbourg», 344: «C'est à l'école de Bach qu'il a été formé et qu'il éduque son chœur, la paroisse et les milieux qui font écho à ces accents nouveaux.»

127 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 229.

128 Schweitzer, «Souvenirs d'Ernest Munch», 52.

de zu formen.¹²⁹ Dazu wurden auch «Begleittexte zu den Konzerten» verfasst, «die als Beilage in den Straßburger Zeitungen oder in den Programmheften abgedruckt wurden».¹³⁰ Später berichtete der ständige Continuo-Organist – auf den noch zurückzukommen sein wird –, mit welcher Inbrunst und Verve «Münch, sein Bruder Gottfried und ich uns abends um den Tisch setzten, um zusammen einen Partiturenband der großen Bach-Gesamtausgabe zu studieren» und wie wir «bedauerten, nicht alle [Kantaten] aufs Mal machen zu können».¹³¹ 1894 wurde erstmals die *Matthäus*-, ein Jahr später erstmals die *Johannespassion* in Angriff genommen, vorerst in zwei Teilen, an Gründonnerstag beziehungsweise Karfreitag, und ab 1908 jeweils integral.¹³² Dazu kamen *Weihnachtsoratorium*, *Osteroratorium*, die Motetten, 1898 erstmals die *H-Moll-Messe* und 1900 das *Magnificat*.¹³³ Der Wilhelmschor bestand bei seiner Gründung aus ca. vierzig Mitgliedern, wuchs aber – wie der Basler Bach-Chor – beträchtlich an und zählte bald hundert bis hundertzwanzig Sängerinnen und Sänger,¹³⁴ wobei nicht klar ist, ob Münch ebenfalls das Ziel verfolgt hat, sich aus aufführungspraktischen Gründen eine zahlenmäßige Beschränkung der Chorgroße aufzuerlegen. Wie später Adolf Hamm und der Basler Bach-Chor konzentrierten sich Ernst Münch und der Wilhelmschor nicht ausschließlich auf Bachs Vokalwerke, sondern führten auch vorbachsche Kompositionen auf, Werke der älteren Bach-Familie, gelegentlich Chorwerke von Schütz, Vokalkonzerte von Pachelbel, dann aber auch Grauns *Der Tod Jesu*, Oratorien von Händel und Haydn sowie geistliche Werke des 19. Jahrhunderts bis hin zu Verdi und Reger, ja sogar zu lokalen Komponisten wie Guillaume Riff, dazu weltliche Kompositionen wie Beethovens *Chorfantasie*, Berlioz' *Roméo et Juliette*, Oratorien von Schumann und Bruch bis hin zu den Werken von Zeitgenossen, Pfitzners *Der Blumen Rache*, Piernés *La Croisade des Enfants* und Regers *Die Nonnen*.

129 Ebd.: «L'entreprise était à l'époque audacieuse, car il fallait d'abord former le public pour qu'il fût à même de comprendre Bach.»

130 Arnold, *Albert Schweitzer*, 186.

131 Schweitzer, «Souvenirs d'Ernest Munch», 52: «Combien de fois, à cette époque, Münch, son frère Gottfried et moi, nous sommes-nous réunis le soir autour d'une table, pour étudier ensemble un volume de partitions des cantates, dans la grande édition de Bach, en regrettant de ne pouvoir les faire jouer toutes en mêmes temps.»

132 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 231.

133 Ebd., 231.

134 Ebd., 232.

Nur am Rande sei erwähnt, dass auch in Saint-Guillaume der ideale Aufführungsort innerhalb der Kirche anfangs ein ernstzunehmendes Problem darstellte, dass das instrumentale Ensemble angesichts der von Bach geforderten Einzelleistungen ein schwelender Unsicherheitsfaktor darstellte und dass angesichts der großen Zahl an erforderlichen Gesangssolisten aus dem lokalen Umfeld wie auch von weit her die Organisation an den Rand ihrer finanziellen Möglichkeiten gelangte.¹³⁵ Allein schon das Aufführungsmaterial stellte ein kostspieliges Problem dar, da die Bach-Gesamtausgabe, auf die sich Münch ausschließlich verließ, nur Partituren, aber keine Chorpartituren oder gar einzelne Instrumentalstimmen veröffentlicht hatte.¹³⁶ Da erstaunt es nicht, dass man einen bescheidenen Eintrittspreis erheben musste: Für die besseren, ungefähr die Hälfte der vorhandenen Plätze verlangte man 1 Mark, was dem Chor zu fixen Einnahmen verhalf und die Unentgeltlichkeit der übrigen Sitzplätze garantieren half.¹³⁷

Der Chor von Saint-Guillaume konnte – dem Basler Bach-Chor vergleichbar – auf ältere Pionieraufführungen Bach'scher Werke aufbauen. Hier war es die «Société de chant sacré», welche – dem «Basler Gesangverein» vergleichbar – bereits in den 1860er-Jahren unter ihrem Dirigent Théophile Stern (1803-1886) Bach-Kantaten und unter dessen Nachfolger Louis Saar 1882 und 1883 im Temple neuf die *Matthäuspassion* aufgeführt hatte – in der Zweitaufführung unter der Mitwirkung von Julius Stockhausen, der diese Werke bereits u. a. von Basler Aufführungen¹³⁸ her kannte. Wie in Basel basierten jene Straßburger Erstaufführungen Bach'scher Werke zunächst auf der Ausgabe der Kantaten BWV 101 bis 106 von Adolf Bernhard Marx (BWV 104) und dem in Zehnerportionen erfolgten Erscheinen der Kantaten in der Bach Gesamtausgabe (BWV 6), vor allem aber auf der Lektüre von Philipp Spittas Bach-Monografie.¹³⁹ Dass Münch 1903 Händels *Messias*, welcher bis dahin die Domäne der «Société de chant

135 Ebd., 232–34.

136 Ebd., 234.

137 Ebd., 235.

138 Julius Stockhausen hatte die Jesus-Partie von 1861 bis 1889 in sämtlichen Passionsaufführungen des Basler Gesangvereins gesungen. Thommen, *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Basler Gesangvereins*, 27–79 passim, siehe auch Anhang II. Julius Stockhausens trat 1848 zum ersten Mal in Basel auf, siehe Refardt, «Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte», 80.

139 Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 224.

sacré» gewesen war, an die Wilhelmskirche übernehmen konnte, ist ein Zeichen dafür, dass der Niedergang der «Société» bereits eingesetzt hatte, welche denn auch ab 1906 aus den Straßburger Annalen verschwand.¹⁴⁰ So gilt für Straßburg wie für Basel, dass zunächst öffentliche Chorkonzerte mit Bach'scher Musik von einem unabhängigen, aber mit einer Kirche verbundenen Chor initiiert worden waren, worauf eine Generation später Chöre, die aus der liturgischen Arbeit hervorgingen, sich in kleinerer Besetzung auf Bachs Kantatenwerk zu konzentrieren anschickten.

Die Straßburger Bach-Aktivitäten mussten aus zwei Gründen etwas ausführlicher betrachtet werden. Einerseits war der Wilhelmschor Hamms direktes Anschauungsbeispiel,¹⁴¹ da er in den Jahren von 1902 bis kurz vor seinem Basler Amtsantritt 1906 sechsmal an Münchs Konzerten in Saint-Guillaume als Continuo-Organist bzw. als Orgelsolist beteiligt war und sogar während seiner Basler Zeit zweimal dorthin zurückkehrte. Andererseits wirkte er entweder zusammen mit dem oder anstelle des geradezu hauseigenen Organisten Albert Schweitzer, der in Münchs Konzerten von 1894 bis 1910 regelmässig mitwirkte,¹⁴² was er im Vorwort seines Bach-Buches von 1905 bzw. 1908 auch dankbar vermerkt hat.¹⁴³ Für Hamm wie für Schweitzer war Ernst Münch auch deswegen eine Autorität, weil er

140 Ebd., 226.

141 Geering, «Der Chordirigent», 64: «Hamm brachte diese Auffassung von Straßburg mit. Dort war und ist die Musik im Gottesdienst nicht auf die kümmerlichen Reste, das Vor- und Nachspielen der Orgel und das Lied vor und nach der Predigt, zurückgestutzt wie in der schweizerisch reformierten Kirche, sondern es werden einzelne Gesänge in den Gottesdienst eingeschaltet, welche noch der ursprünglichen Feier der Eucharistie entstammen, und die dem Gottesdienste jene Weihe verleihen, welche den Gläubigen auf die Ewigkeit des Göttlichen hinweist und ihm gleichzeitig die kirchliche Handlung vertraut macht.»

142 Jung, *Le Chœur de St-Guillaume de Strasbourg*, 109–35 passim. Laut Mathieu Arnold 62-mal, siehe Arnold, *Albert Schweitzer*, 184. Arnold berichtet auch über die zeitweiligen Meinungsverschiedenheiten und Konflikte zwischen Münch und Schweitzer, die dieser aber auch aus der Rückschau nie an die Öffentlichkeit trug, siehe ebd., 187–88.

143 Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 7–8. Ernst Münch war überdies der jüngere Bruder von Eugen Münch (Eugène Munch; 1857–1898), bei dem einerseits Albert Schweitzer zunächst Orgelunterricht genommen hatte und der andererseits der Vater von Hans Münch (1893–1983) war, welcher ab 1912 bei Hamm in Basel Orgel studierte und zu dessen engsten Mitarbeitern wurde, sowohl als Begleiter des Bach-Chors wie 1922 bis 1926 auch als dessen (Interims-) Dirigent. Nach Hermann Suters Tod (1926) war Hans Münch bis 1977 Dirigent des Basler Gesangsvereins und der Basler Liedertafel, 1935 bis 1966 Leiter der Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel, in denen er 1914 bis 1916 als Cellist mitgewirkt hatte, und 1935 bis 1947 Direktor der von Konservatorium und Musikschule Basel. Siehe auch Druey, «Zum Gedenken: Hans Münch», 25.

1882 bis 1884, während seiner Berliner Studienzeit, in direktem persönlichem Austausch mit Philipp Spitta gestanden hatte.¹⁴⁴

Nun würde es befremdlich anmuten, hätte Adolf Hamm ab der Gründung des Bach-Chors (1911) nicht auch Schweitzers bereits auf Französisch und Deutsch erschienenenes Bach-Buch für die Abfassung seiner Konzerteinführungen zu Rate gezogen. Ein Beispiel für Hamms synkretistische Sicht ist die Einführung zur Reformationsfeier am 11. November 1917, in der die Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 80 zur Aufführung gelangte. Hamm übernahm die eine der beiden von Philipp Spitta vermuteten und wohl begründeten – aber wohl kaum zutreffenden¹⁴⁵ – Datierungen der Kantate auf das Jahr 1739, in dem «das 200 jährige Jubiläum der Annahme der evangelischen Lehre in Sachsen»¹⁴⁶ gefeiert wurde. Den Kontrast zwischen den «dramatischen» Eingangschören und den beiden Ariensätzen begründete Hamm mit der Feststellung, es sei «für Bachs Eigenart bezeichnend, wie er in dieser Kantate Luthertum und Mystik zu verbinden versteht».¹⁴⁷ Diese Formulierung geht zurück auf Alberts Schweitzers Schlussabschnitt der Beschreibung dieser Kantate, wo es heißt: «Luthertum und Mystik: das war das Glaubensbekenntnis, das der Thomaskantor am Reformationsfeste ablegte».¹⁴⁸

Friedrich Spitta

Einer jener Straßburger Chöre, die nach dem Lutherjahr 1883 gegründet worden waren, der Kirchenchor von Sankt Thomas, wo auch die Universitätsgottesdienste stattfanden, wurde von dem ortsansässigen Professor für Neues Testament und Praktische Theologie Friedrich Spitta präsiert,¹⁴⁹ der zudem auch als Tenorsolist, ja sogar gelegentlich in den Konzerten in der Wilhelmskirche aufzutreten pflegte. Friedrich Spitta (1852-1924), Philipps um elf Jahre jüngeren Bruder hatte sich schon vor seiner Ankunft in Straßburg als Interpret und Propagator der Musik von Heinrich Schütz etabliert, gestützt auf die sechzehnbandige Werkaus-

¹⁴⁴ Geyer, *La vie musicale à Strasbourg*, 227.

¹⁴⁵ Dürr, *Die Kantaten*, ⁵1985, 782

¹⁴⁶ Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 2, 300, Anm. 72.

¹⁴⁷ Hamm, «Ein Führer zu Bach», 116.

¹⁴⁸ Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 603.

¹⁴⁹ Geyer, *La vie musical à Strasbourg*, 220.

gabe seines älteren Bruders. Friedrich Spitta teilte die ausschließliche Bach-Verehrung seines Bruders nicht, vertrat im Kern aber mit Verve dasselbe kulturprotestantische Gedankengut wie dieser. Mehr noch als der ältere trug der jüngere der beiden Spitta-Brüder tatkräftig zu dessen Verbreitung bei. Dazu hatte er nicht nur 1888 die «Association des chœurs d'église protestants d'Alsace-Lorraine» gegründet,¹⁵⁰ sondern zusammen mit seinem Freund Julius Smend 1896 auch die einflussreiche *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* ins Leben gerufen, welche ganz auf dem Gedankengut des Kulturprotestantismus basierte.

Kulturprotestantismus

Als erster hat Ulrich Siegele auf die Verwurzelung der Exponenten der frühen Bach-Bewegung im 20. Jahrhundert und der Autoren in den ersten Nummern der Bach-Jahrbücher hingewiesen, welche alle stark von Spittas Bach-Monografie beeinflusst waren, dessen Stellungnahme für die aktuelle Pflege des Bach'schen Vokalwerkes innerhalb der lutherischen Gottesdienste geradezu als kulturprotestantische Proklamation innerhalb der Geschichte der Kirchenmusik aufgefasst werden muss.¹⁵¹ Der Begriff Kulturprotestantismus macht deutlich, worin die geistesgeschichtlichen Hintergründe bestanden, auf denen Aktivitäten wie auch diejenigen von Ernst Münch in Straßburg und, in deren Folge, von Adolf Hamm in Basel beruhten.

Der Begriff Kulturprotestantismus ist ein Fremdbegriff, der wohl in Kreisen geprägt wurde, welche dem Phänomen selbst eher kritisch gegenübergestanden haben. Zunächst steht der Begriff für das Gedankengut jener «Gestalten protestantischer Theologie, Religionsphilosophie und Frömmigkeit im späten 18., im 19. und im frühen 20. Jahrhundert, die zwischen reformatorischer Tradition und moderner, in der Aufklärung entstandener Kultur zu vermitteln suchen.»¹⁵² In diesem Sinne wird Kulturprotestantismus als «Epochenbegriff für die gesam-

150 Ebd., 219.

151 Siegele, «Johann Sebastian Bach – «Deutschlands größter Kirchenkomponist»», 81, Anm. 43, später aufgenommen und ausgebaut von Ulrike Schilling im Kapitel «H. Philipp Spittas politische und theologische Anschauungen» ihrer Dissertation, Schilling, *Philipp Spitta*, speziell 206–25.

152 Graf, «Kulturprotestantismus», 231.

te protestantische Theologie zwischen Schleiermacher und Troeltsch» verwendet.¹⁵³ Andererseits begegnet ein sehr viel engerer, auf eine bestimmte theologische Richtung eingeschränkter Gebrauch des Begriffs als Bezeichnung für «die Theologie Ritschls» sowie die «von Ritschl stark beeinflusste theologisch-kirchenpolitische Bewegung im Umkreis der 1886 gegründeten Zeitschrift ›Die Christliche Welt‹». ¹⁵⁴ Zudem bezieht sich in der neueren Soziologie ein dritter Begriffsgebrauch auf «den Protestantismus im [deutschen] Kaiserreich». ¹⁵⁵ Genauer noch sind hier jene «kulturellen Normen und Werte» gemeint, «die für das Bildungsbürgertum kennzeichnend» sind. ¹⁵⁶ Oder anders gesagt:

Ursprünglich eher ein weiträumiger Kampfbegriff als eine selbst gewählte theologische Konzeption, umfasst er die 1860 einsetzende Vielgestalt bürgerlicher, liberal- und moderntheologischer Ansätze, die mit Reformbemühungen der zunehmenden Distanz weiterer Kreise der Gesellschaft gegenüber Religion und Kirche zu begegnen suchten, und gleichzeitig die Vision eines National- und Kulturstaates verfolgten. ¹⁵⁷

Es wäre aber ein grobes Missverständnis zu meinen, die Kulturprotestanten hätten die Kirche einseitig den aktuellen kulturellen Entwicklung ausliefern wollen, im Gegenteil: Ihr Anliegen war es, die aktuellen Lebensfragen unter den Primat der Religion zu stellen. Diese Tendenz spricht auch aus dem Schlusssatz von Spittas Aufsatz aus dem Jahre 1882: «Und das bleibt doch immer einer der höchsten Wünsche, daß die Religion in Zukunft wieder werde, was sie früher war: der Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen.» ¹⁵⁸ Noch deutlicher hatte er sich im Vorwort zu seiner Bach-Monografie in den Dienst des Kulturprotestantismus, hier sogar mit offenkundig nationalistischer Ausrichtung, gestellt:

153 Schilling, *Philipp Spitta*, 220.

154 Graf, «Kulturprotestantismus», 231.

155 Ebd.

156 Ebd.

157 König, *Zwischen Kulturprotestantismus und völkischer Bewegung*, 42f.

158 Spitta, «Die Wiederbelebung», 58. Ulrich Siegele sah die Nähe von Spittas Text zu den Tendenzen des Kulturprotestantismus in einem früheren Satz in Spittas Text: «Sie [die Kirche] soll sich doch nicht in Gegensatz zu der Welt bringen, sondern diese zu höherer Läuterung in sich hineinziehen», Siegele, «Johann Sebastian Bach – ›Deutschlands größter Kirchenkomponist‹», 81, Anm. 43, mit Bezug auf Spitta, «Die Wiederbelebung», 57.

Zu fest lebt in mir der Glaube an die stetig wachsende Bedeutung Bachs für die deutsche Nation, der er in all seinem Denken, Thun und Fühlen mit einer Entschiedenheit angehörte, wie kein anderer Künstler mehr. Als meine Vorarbeiten zu einem Werke über Deutschlands größten Kirchencomponisten begannen, dachte ich nicht, dass dessen Veröffentlichung schon in eine Zeit fallen würde, die durch heiße Geisteskämpfe beweist, wie tief, allem sprechenden Scheine zum Trotz, das religiöse Bedürfnis dem deutschen Volke eingeboren ist. [...] Die an Zahl und Inhalt fast unbegreiflich großen kirchlichen Kunstwerke des Mannes, den wir wohl den verkörperten Musikgenius des deutschen Volkes nennen dürfen, können nicht dazu in die Welt gesetzt sein, um nach einer oder wenigen mangelhaften Vorführungen spurlos zu verschwinden. Sie müssen, sie werden im Volke lebendig werden, werden mit ihrem tiefgeschöpften lauterem Gehalte die Gemüther überall erfüllen, sie dem Göttlichen mit neuer und verstärkter Innigkeit entgegenwenden, Leben und Kunst unserer Zeit mit der Gewalt beeinflussen, die ihrem Werte entspricht.¹⁵⁹

Damit gedachte Philipp Spitta, eine wichtige Forderung kulturprotestantischer Kreise zu erfüllen, nämlich «die leider unbestreitbare Entfremdung von Massen und ganzen Klassen unserer deutsch-evangelischen Bevölkerung von der Kirche»¹⁶⁰ zu stoppen oder gar rückgängig zu machen. Friedrich Spitta formulierte in seiner Beerdigungsrede auf seinen Bruder: «So hoffte er, dass diese Kunst in unseren Tagen eine Führerin werde zur Religion, zum Glauben, zur Kirche. Als einen der höchsten Wünsche formulierte er, daß die Religion in Zukunft wieder werde, was sie früher war, der Mittelpunkt aller künstlerischer Bestrebungen.»¹⁶¹ Der Begriff Kulturprotestantismus und die damit verbundene Gesinnung innerhalb der protestantische Kirche ist dann in den 1930er-Jahren Gegenstand der Kritik der Vertreter der Dialektischen Theologie,

159 Spitta, *Johann Sebastian Bach* Bd. 1, XIX–XX.

160 Richard Rothe, «Durch welche Mittel können die der Kirche entfremdeten Glieder ihr wiedergewonnen werden? Rede auf dem ersten deutschen Protestantentag in Eisenach 7. Juni 1865 (aus: *Der erste deutsche Protestantentag*, Elberfeld, Friderichs, 1865)». In *Gesammelte Vorträge und Abhandlungen Dr. Richard Rothe's*, 129–47. Elberfeld: Friderichs, 1886, hier 141, zit. nach Schilling, *Philipp Spitta*, 221, ohne bibliografische Angaben.

161 Friedrich Spitta, «Trauerrede für Philipp Spitta». In *Gedächtnisfeier für Philipp Spitta im Saale der Königlichen Hochschule für Musik zu Berlin den 16. April 1894*, Privatdruck, zit. nach Schilling, *Philipp Spitta*, 224f.

am deutlichsten vorgetragen von Karl Barth (1886-1968),¹⁶² geworden, unter anderem auch weil in Deutschland viele Anhänger des Kulturprotestantismus unversehens den allzu weltlichen Heilsversprechen der Nationalsozialisten gefolgt sind, während sich durchaus auch in der Bekennenden Kirche ehemalige Anhänger des Kulturprotestantismus wiederfanden.¹⁶³ Zudem verlor nach 1945 «im Zuge des Allgemeinwerdens liberaler Traditionen [...] der Kulturprotestantismus gerade auch in seinem politischen Anspruch notwendig an Bedeutung.»¹⁶⁴

Dass der Kulturprotestantismus sich in der Kirchenmusikgeschichte nicht als Begriff oder gar als Epochenbegriff durchgesetzt hat, liegt in der Tatsache, dass sein Einfluss bislang eher unter theologiegeschichtlichen, soziologischen und politischen Gesichtspunkten erforscht worden ist, weniger unter liturgischen, dass aber andererseits die Errungenschaften von Friedrich Spitta und Julius Smend in der multiperspektivischen Darstellung durch Konrad Klek insgesamt nur am Rande als Ausdruck des Kulturprotestantismus wahrgenommen worden sind.¹⁶⁵ Demgegenüber rechtfertigt erst der konkrete Niederschlag kulturprotestantischen Gedankenguts im liturgischen Alltag, warum von Kulturprotestantismus gesprochen werden muss und dabei mehr gemeint ist als eine zeitgebundene nationalliberale Strömung im deutschen Kaiserreich.¹⁶⁶

Was jedoch der Kulturprotestantismus hinsichtlich Liturgie und Kirchenmusik mit seinem Gegenstück, dem «Kulturkatholizismus» gemeinsam hatte, war die Tatsache, dass es spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eigentlich keinen bedeutenden Komponisten mehr gegeben hat, der funktionale Musik für den Gottesdienst geschrieben hat. Dies erklärt unter anderem, warum in den Repertoires beider Konfessionen musikalischer Historismus, insbesondere Rückgriffe auf Bach, Schütz, Palestrina und Gregorianik, vorgeherrscht hat.

So sehr sich beide Brüder Spitta in ihrer Sicht von Kirche und Gottesdienstpraxis – und dies ganz im Gegensatz zu ihrem Vater, der aus der Erweckungsbewegung des frühen 19. Jahrhunderts kam – grundsätzlich einig waren, so sehr könnte man Philipp Spittas Bach-Propaganda als einen restaurativen Versuch deuten, den Kulturprotestantismus, entgegen sei-

162 Barth, *Evangelische Theologie im 19. Jahrhundert*, passim.

163 Graf, «Kulturprotestantismus», 237.

164 Ebd., 238.

165 Etwa von Klek in seiner Dissertation, *Erlebnis Gottesdienst*, 178–80.

166 Graf, «Kulturprotestantismus», 231.

nem immer wieder postulierten Gegenwartsbezug, in der musikalischen Praxis einem dezidierten Historismus zu unterwerfen. Wäre dies Philipp Spittas Absicht gewesen, so hätte er damit – über die eigentliche Epoche des Kulturprotestantismus hinaus – beträchtliche Erfolge gehabt, mit Wirkungen auch jenseits des eigenen Leipziger Bach-Vereins, der Straßburger Initiativen und der Basler Aktivitäten bis auf den heutigen Tag. Vorerst bleibt aber die vertiefte Beschäftigung mit dem Phänomen Kulturprotestantismus auf der Agenda der Historischen Musikwissenschaft.

Die Bach-Aufführungen des Basler Bach-Chors

Zurück zum Basler Bach-Chor: Von besonderem Interesse wäre eine interpretationsgeschichtliche Einordnung von Hamms Bach-Pflege, sei es als Organist oder als Dirigent. Leider ist aber kein einziges Tondokument seines Wirkens erhalten. Auch die zahlreichen Rezensionen seiner Orgelkonzerte und der Auftritte des Bach-Chors geben kaum Aufschluss über die Besonderheiten seiner Interpretationen, besonders seiner Bach-Auffassung. Am ausführlichsten äußerte sich wohl, wenn auch aus der Rückschau, Armand Hiebner in seiner Gedenkschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Basler Bach-Chors:

Bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Individualität Adolf Hamms und Hans Münchs gab es doch auch Gemeinsames im Hinblick auf ihr Wirken als Leiter des Bach-Chores. [...] Ebenso ferne einer doktrinär-akademischen Bachauffassung wie ihrem Gegenpol, den zu ihrer Zeit immer noch grassierenden, romantisierenden Deutungsversuchen, wussten sie jenen gesunden Standpunkt der Mitte zu bewahren, der die Beachtung neuer historischer Erkenntnisse mit der Unmittelbarkeit der künstlerischen Gestaltung in Einklang zu bringen wusste.¹⁶⁷

167 Hiebner, «Adolf Hamm und der Bach-Chor», 16. In seiner früheren Betrachtung, «Der Organist», 45–46, hatte sich Hiebner ähnlich geäußert und dabei ein Diktum von Hamms Nachfolger als Münsterorganist, Fritz Morel (1900-1973, Münsterorganist 1939-1970), ohne weitere Quellenangabe einbezogen: «Es war nicht kluge Anpassung an die Forderungen des Tages, wenn eine früher mehr oder weniger romantisierende Bachdeutung immer mehr eine objektivierende Tendenz zum Durchbruch kommen ließ. Noch bevor sich in Leipzig der radikale Umschwung in der Interpretation alter Meister vollzog, hatte sich Hamm einen Stil zu eigen gemacht, der völlig sinngemäß die Flächenform alter Werke etagenmäßig zum Aufbau brachte (F. Morel).»

Darüber hinaus sind es eher Beschreibungen charakteristischer Komponenten seines Wirkens, welche aus den Berichten der Zeitgenossen zusammengetragen werden können. Jenseits der Berichte über Hamms gründliche und umfassende Probenarbeit wurde der improvisatorische Zug seiner Interpretationen und das Vertrauen auf den Moment der Wiedergabe hervorgehoben.¹⁶⁸ Dafür spricht auch die Tatsache, dass Hamm stets aus völlig unbezeichneten Partituren dirigierte¹⁶⁹ und auf jegliche Eintragungen von Fingersätzen in seinen Orgelnoten verzichtete.¹⁷⁰ Besondere Sorgfalt verwandte er auf die Ausgestaltung des Basso continuo.¹⁷¹ Für seine Aufgeschlossenheit in Fragen historisch angemessener Aufführungspraxis spricht auch die frühe Verwendung von damals noch nicht wieder gebräuchlichen Instrumenten wie Cembalo, Gambe, Viola d'amore und Blockflöte.¹⁷² Besonders lag ihm auch die Interpretation der Choräle am Herzen, für deren Wiedergabe er vorzugsweise einen Knabenchor beizog.¹⁷³ Indem Hamm Bachs *Trauerode* nicht mit Johann Christoph Gottscheds Originaltext, sondern mit der verallgemeinernden Textunterlegung von Wilhelm Rust aufführte, um «dem Publikum das Verständnis zu erleichtern»,¹⁷⁴ bewies er ein weiteres Mal seine Nähe zu Friedrich Spittas kulturprotestantischen Maximen, welche aktuelles Verstehen über historische Korrektheit stellten.¹⁷⁵

168 Geering, «Der Chordirigent», 73.

169 Sacher, «Mensch und Künstler», 29.

170 Ebd., 27, 29, 30.

171 Ebd., 28.

172 Geering, «Der Chordirigent», 70. Zur Verwendung des Cembalos siehe auch Sacher, «Mensch und Künstler», 28.

173 Geering, «Der Chordirigent», 72.

174 Ebd., 74. Die alternative Textierung findet sich in Rust, *Joh. Seb. Bachs Werke. Dreizehnter Jahrgang. Dritte Lieferung: Trauer-Ode [BWV 198]*, XI–XII.

175 Klek, *Erlebnis Gottesdienst*, 150.

Zusammenfassung, Notabene, Ausblick und methodischer Hinweis

Zusammenfassung

1. Die Bach-Kantate kann ihrer ursprünglichen Entstehung wie auch deren Rezeption nach als Organistenmusik, als Spezialfall eines «Orgelkonzertes mit» betrachtet werden. Dass äußerlich der Chor im Vordergrund steht, ist meistens schlicht der Tatsache geschuldet, dass ein Verein die Organisation und die finanzielle Verantwortung einer zu-meist konzertanten Aufführung zu tragen hat.
2. Die Aufführung einer Bach-Kantate behält oftmals den Charakter eines Gottesdienstes, selbst wenn sie – wiederum aus finanziellen Gründen – im Konzert gegen die notwendige Kollekte oder sogar gegen Eintrittspreise dargeboten wird.
3. Die Rezeption der Bach'schen Kantaten kann als später Reflex einer historischen, spezifisch theologie- und kulturgeschichtlichen Situation oder Konstellation unter dem Begriff des Kulturprotestantismus aufgefasst werden.

Notabene

Die Konzerte des Bach-Chors erwiesen sich als Glücksfall, da im eigentlichen Münsterergottesdienst die künstlerische Mitwirkung merklich zurückgedrängt wurde, nachdem 1927 Eduard Thurneysen (1888-1974), ein Vertreter der so genannten Dialektischen Theologie, das dortige Pfarramt übernommen hatte.¹⁷⁶ Thurneysen selbst rühmte nach dessen Tod vor allem Hamms defensive Haltung, indem dieser sich ganz aufs Begleiten der Gemeindechoräle beschränkte, auf das Orgelspiel nach der Predigt verzichtete und bloß zum Ausgang, «nach dem Gottesdienst»,¹⁷⁷ noch etwas Komponiertes hören lassen durfte, etwa aus dem

¹⁷⁶ Kuhn, «Eduard Thurneysen».

¹⁷⁷ Thurneysen, «Im Dienst an der Gemeinde», 58.

«Schatz der Bachschen Orgelkunst».¹⁷⁸ Plötzlich wurde die Kirchenmusik, deren zentrale Funktion im Gottesdienst für Hamm feststand,¹⁷⁹ auf ihren «Antwortcharakter» reduziert – gemäß Thurneysens Wünschen: «Darum ist aber auch das Orgelspiel in diesem Gottesdienst ganz ausschließlich auf den Gesang, den Gesang der Gemeinde hin ausgerichtet.»¹⁸⁰

Ausblick

Es erscheint lohnenswert, den Kulturprotestantismus des späten 19. Jahrhunderts und dessen Auswirkungen auf die damalige Gemeinde- und Kirchenmusikpraxis als kaum verborgene geschichtliche Triebfeder heutiger kirchenmusikalischer oder pseudo-liturgischer Aktivitäten wahrzunehmen und sich außerdem für die Lösungen heutiger Probleme kirchlichen Musizierens von den entsprechenden Äußerungen in Schriften aus jener Zeit inspirieren zu lassen.

Methodischer Hinweis

Ein Phänomen wie die Bach-Rezeption lässt sich unter zwei Perspektiven betrachten, als Angebot und als Nachfrage: Auf der einen Seite steht die Frage, was Bach und die Pflege seiner Werke wie auch die Bilder, die man sich von ihm machte, in verschiedenen Zusammenhängen zu bieten hatten, auf der anderen die Frage nach dem lokalen Einzelfall und den spezifischen Voraussetzungen für ein Interesse an Bachs Musik. Beide Betrachtungsweisen sind nicht in jedem Fall deckungsgleich. Erst wenn man den Details nachspürt, bespiegeln sich im jeweils konkreten Umfeld Angebot und Nachfrage. Nicht alles, was ein Außenstehender nicht versteht, kann leichtfertig als «letztlich nicht belegbare

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Geering, «Der Chordirigent», 68, siehe auch oben, S. 5 und Anm. 22.

¹⁸⁰ Thurneysen, «Im Dienst an der Gemeinde», 56. Sacher bemerkt wohl auch im Hinblick auf diese Situation: «Den Kirchendienst hat Hamm sein ganzes Leben mit vollem Einsatz versehen, obwohl seinem kritischen Geist Schwächen der Institution und ihrer Träger nicht verborgen blieben und er sich gelegentlich auch freimütig darüber äußerte», Sacher, «Mensch und Künstler», 31.

Spekulation» abgetan werden.¹⁸¹ Nur eine Einbettung des Einzelfalls in dessen biografischen und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge öffnet den Blick auf die mutmaßlichen Beweggründe eines rezeptionsgeschichtlich und -ästhetisch motivierten Vorgangs.

Bibliografie

Literatur

- Arnold, Mathieu. *Albert Schweitzer. Seine Jahre im Elsass (1875-1913)*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2019.
- B. «Kurzer Rückblick». In *Basler Bach-Chor 1911-1941*. [Basel], 1942.
- Barth, Karl. *Evangelische Theologie im 19. Jahrhundert*. Theologische Studien. Eine Schriftenreihe, herausgegeben von Karl Barth und Max Geiger, 49. Zollikon: Evangelischer Verlag, 1957.
- Becking, Albert Jan, Jörg-Andreas Bötticher und Anselm Hartinger. *Wie schön leuchtet der Morgenstern. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten. Werkeinführungen und Dokumente der Basler Gesamtaufführung*. Basel: Schwabe, 2012.
- Berg, Alban. «Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen». In *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Musik-Konzepte, 36. München: edition text + kritik, 1984.
- Buchli, Hanns. *Rudolf Moser. Das Leben eines Musikers*. Zürich: Flamberg, 1964.
- Cimino, Paola. ««Eindruck der grossartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht»: die schweizerischen Erstaufführungen von Glucks Orpheus (1856) und von Bachs Johannespassion (1861) in Basel». *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 30 (2006): 189–99.
- Cron, Joseph. «Der Lehrer». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 76–94. Basel: Holbein, 1942.
- Druey, Jean. «Zum Gedenken: Hans Münch». *Basler Zeitung* 141/139, Nr. 212 (10. September 1983).
- Dürr, Alfred. *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*. München/Kassel: dtv/Bärenreiter, 1971 und spätere Auflagen.
- . «Zur Entstehungsgeschichte des Bachschen Choralkantaten-Jahrgangs». In *Bach-Interpretationen*, herausgegeben von Martin Geck, 7–11. Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht, 1969.
- Ehinger, Hans. «Rudolf Moser †». *Schweizerische Musikzeitung* 100 (1960): 365.
- Elste, Martin. *Meilensteine der Bachrezeption 1750-2000*. Kassel: Bärenreiter, 2000.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Musikalisch-kritische Bibliothek*. Bd. 2. Gotha, 1778. Reprint Hildesheim: Olms, 1964.

181 Hinrichsen, *Bach und die Schweiz*, 35.

- Gardiner, John Eliot. *Music in the Castle of Heaven. A Portrait of Johann Sebastian Bach*. London: Penguin, 2014.
- Geering, Arnold. «Der Chordirigent». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 64–75. Basel: Holbein, 1942.
- Geyer, Myriam. *La vie musicale à Strasbourg sous l'Empire Allemand*. Publications de la Société savante d'Alsace en Coédition avec l'école nationale des Chartes, Collection «Recherches et documents», tome 64. Strasbourg: Société savante d'Alsace, 1999.
- gg. «Korrespondenzen [...] Baden». *Schweizerische Musikzeitung* 61 (1922).
- Graf, Friedrich Wilhelm. «Kulturprotestantismus». In *Theologische Realenzyklopädie*, 20:230–43. Berlin: Walter de Gruyter, 1990.
- Hamm, Adolf. «Ein Führer zu Bach». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 109–54. Basel: Holbein, 1942.
- Hänggi, Christoph. «Der Komponist und Organist Benedict Jucker: ein Schüler Johann Heinrich Rincks am Basler Münster». *Musik und Gottesdienst* 44 (1990): 174–87.
- Heinemann, Michael und Hans-Joachim Hinrichsen. *Bach und die Nachwelt*. 3 Bd. Laaber: Laaber, 1997-2000.
- . *Johann Sebastian Bach und die Gegenwart*. Köln: Dohr, 2007.
- Hiebner, Armand. «Adolf Hamm und der Bach-Chor (1911-1922)». In *Gedenkschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Basler Bach-Chores 1911-1961*. [Basel, 1961].
- . «Der Basler Bach-Chor unter Walther Geiser». In *Gedenkschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Basler Bach-Chores 1911-1961*, 41–63. [Basel, 1961].
- . «Der Organist». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 34–48. Basel: Holbein, 1942.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. *Bach und die Schweiz*. Jahresgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen 2011. Stuttgart: Carus, 2011.
- Isler, Ernst. «Nachrichten aus der Schweiz [...] Basel». *Schweizerische Musikzeitung* 64 (1924).
- Jung, Erik, Hrsg. *Le Chœur de St-Guillaume de Strasbourg. Un Chapitre de l'Histoire de la Musique en Alsace. Préface de Arthur Honegger*. Strasbourg: Heitz, 1947.
- Klek, Konrad. *Dein ist allein die Ehre. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten erklärt*. 3 Bd. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2015-2017.
- . *Erlebnis Gottesdienst. Die liturgischen Reformbestrebungen um die Jahrhundertwende unter Führung von Friedrich Spitta und Julius Smend*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- König, Christopher. *Zwischen Kulturprotestantismus und völkischer Bewegung*. Beiträge zur historischen Theologie, 185. Tübingen: Mohr Siebeck, 2018.
- Kuhn, Thomas K. «Eduard Thurneysen». In *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 11. Oktober 2012. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010875/2012-10-11/>.
- Küster, Konrad. *Der junge Bach*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996.
- . «Neuaufgaben des Organisten, Aktionsfeld des Director musices. Die Vokalmusik». In *Bach Handbuch*, herausgegeben von Konrad Küster, 95–534. Kassel: Bärenreiter, 1999.

- Merian, Wilhelm. *Basels Musikleben im XIX. Jahrhundert*. Basel: Helbling und Lichtenhahn, 1920.
- Müller von Kulm, Walter. «Ausblick». In *Basler Bach-Chor 1911-1941*. [Basel], 1942.
- Nf. (Karl Nef). «Korrespondenzen [...] Basel». *Schweizerische Musikzeitung* 51 (1911): passim.
- Nf. (Karl Nef). «Korrespondenzen [...] Basel». *Schweizerische Musikzeitung* 52 (1912).
- Nef, Karl. «Paul Boepple †». *Schweizerische Musikzeitung* 57 (1917): 174.
- Neue Bachgesellschaft, Hrsg. *Bach-Jahrbuch 1904*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J.
- Neumann, Werner und Hans-Joachim Schulze. *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Bach-Dokumente, 1. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- O. M. [Otto Maag]. «Adolf Hamm †». *National-Zeitung*, Nr. 482 (17. Oktober 1938).
- Oberdoerffer, Auguste. «Cinquantenaire du chœur de Saint-Guillaume». In *Le Chœur de St-Guillaume de Strasbourg. Un Chapitre de l'Histoire de la Musique en Alsace. Préface de Arthur Honegger*, herausgegeben von Erik Jung, 19–26. Strasbourg: Heitz, 1947.
- Oesch, Hans. *Die Musik-Akademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867-1967*. Basel: Schwabe, 1966.
- Refardt, Edgar. «Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte. Dritte Folge: August Walter (1821-1896)». In *Basler Jahrbuch 1922*, 52–86. Basel: Helbling und Lichtenhahn, 1923.
- . «Die Gründung des Basler Bach-Chors». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 59–63. Basel: Holbein, 1942.
- Refardt, Edgar und Albert Müry. «Programmsammlungen und Register». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 156–391. Basel: Holbein, 1942.
- Sacher, Paul. «Lebenslauf». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 11–23. Basel: Holbein, 1942.
- . «Mensch und Künstler». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 24–33. Basel: Holbein, 1942.
- Sackmann, Dominik. «Zwei Beiträge zur Geschichte der Basler Bach-Rezeption». In *Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz*, herausgegeben von Urs Fischer, Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, 42–73. Winterthur: Amadeus, 2005.
- Sandberger, Wolfgang. *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 39. Stuttgart: Steiner, 1997.
- Schanzlin, Hans Peter. *Basels private Musikpflege im 19. Jahrhundert*. 139. Neujahrsblatt, herausgegeben von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen. Basel: Helbling und Lichtenhahn, 1961.
- Schanzlin, Hans-Peter. «Adolf Hamm». In *Der Reformation verpflichtet*, herausgegeben von Dorothea Christ et al., 177–81. Basel: Christoph Merian, 1979.
- Scherer, Werner. «Der Basler Bach-Chor». *Basler Gesangsverein, Mitteilungsblatt*, Heft 2. Basel, 1982.

- Schibli, Sigfried. «Rund um die ‹Vox humana›. Chöre und Orgeln der Stadt». In *Musikstadt Basel. Das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Sigfried Schibli, 67–76. Basel: Buchverlag der Basler Zeitung, 1999.
- Schilling, Ulrike. *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel, mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke*. Bärenreiter Hochschulschriften. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- Schulze, Hans-Joachim. *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*. Stuttgart: Carus, 2006.
- Schweitzer, Albert. «J. S. Bach und sein Werk». In *Albert Schweitzer: Aufsätze zur Musik*, herausgegeben von Stefan Hanheide, 107–31. Kassel: Bärenreiter, 1988.
- . *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1977.
- . «Souvenirs d'Ernest Munch». In *Le Chœur de St-Guillaume de Strasbourg. Un Chapitre de l'Histoire de la Musique en Alsace. Préface de Arthur Honegger*, herausgegeben von Erik Jung, 51–62. Strasbourg: Heitz, 1947.
- Siegele, Ulrich. «Johann Sebastian Bach – ‹Deutschlands größter Kirchenkomponist›. Zur Entstehung und Kritik einer Identifikationsfigur». In *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, herausgegeben von Hermann Danuser, 59–86. Laaber: Laaber, 1988.
- Spitta, Philipp. «Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage». *Deutsche Rundschau* 31 (1882): 105–21, wieder abgedruckt in Spitta, Philipp. *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, 29–58. Berlin: Paetel, 1892.
- . *Johann Sebastian Bach*. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1873.
- . *Johann Sebastian Bach*. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880.
- Suter, Florian. «Horchen was Bach zu sagen hat». *Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Basler Bach-Chors 1911-2011*. Basel: Schwabe, 2011.
- Thommen, Rudolf. *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Basler Gesangsvereins 1824-1924*. Basel: Kreis und Co., 1924.
- Thurneysen, Eduard. «Im Dienst an der Gemeinde». In *Adolf Hamm 1882-1938. Organist am Münster zu Basel. Erinnerungsschrift*, herausgegeben von Paul Sacher, 52–58. Basel: Holbein, 1942.
- Wiesli, Andrea. «Dilettanten... und zwar sehr gute». *Carl Eduard und Marie Burckhardt-Grossmann im Basler Musikleben des Fin de Siècle*. Basel: Schwabe, 2010.
- Will, Charles. «Le Chœur de Saint-Guillaume de Strasbourg». In *La Musique en Alsace*, 343–50. Strasbourg: Istra, 1970.
- Wolff, Christoph und Ton Koopman. *Die Welt der Bach-Kantaten*. 3 Bd. Kassel: Bärenreiter, 1996-1999.

Musikalien

- Rust, Wilhelm, Hrsg. *Joh. Seb. Bachs Werke*, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig. Dreizehnter Jahrgang. Dritte Lieferung: Trauer-Ode [BWV 198]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1865.
- Rust, Wilhelm, Hrsg. *Joh. Seb. Bachs Werke*, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig. Dreiundzwanzigster Jahrgang: Zehn Kirchenkantaten [BWV 101-110]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876.

Anhänge

Anhang I: Aufführungen von Bachs Kantaten und Motetten in den Konzerten des Basler Bach-Chors 1911 bis 1920

	Kantaten (incl. Weihnachtsoratorium) und Motetten von J. S. Bach	Andere Werke
1. 12.11.1911	Actus tragicus: «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» BWV 106 «Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust» BWV 170 Motette: «Jesu meine Freude» BWV 227	Johann Sebastian Bach: Fuge Es-Dur für Orgel BWV 552/2
2. 2.4.1912	«Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem» BWV 159 mit Anfangschor aus «Jesu der du meine Seele» BWV 78 «Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen» BWV 145 («Auf, mein Herz, des Herren Tag» / «So du mit deinem Munde bekennest Jesum»)	Heinrich Schütz: Drei Cantiones sacrae Karl H. David: Das deutsche Sanctus op. 18
3. 22.12.1912	Weihnachtsoratorium BWV 248, I–III	
4. 18.3.1913	Trauerode: «Lass, Fürstin, lass nur einen Strahl» BWV 198 «Gott fährt auf mit Jauchzen» BWV 43	
5. 30.5.1913	Pfingstchoral «Komm, heiliger Geist»	Werke von César Franck, Giuseppe Verdi, Charles Gounod und Johannes Brahms
6. 21.12.1913	Weihnachtsoratorium BWV 248, IV–VI	
7. 7.4.1914	«Ich will den Kreuzstab gerne tragen» BWV 56 Motette: «Komm, Jesu, komm» BWV 229	Johann Sebastian Bach: Fantasie g-Moll für Orgel BWV 542/1, Orgelchoral «Vor deinen Thron» BWV 668 Wolfgang Amadeus Mozart: Missa brevis F-Dur KV 192
8. 20.12.1914	«Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» BWV 116 «Nun komm, der Heiden Heiland» BWV 61	Heinrich von Herzogenberg: Die Geburt Christi, op. 90
9. 30.3.1915	«Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem» BWV 159 «Mein Gott, wie lang» BWV 155 «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21	
10. 19.12.1915	«Meine Seel' erhebt den Herren» BWV 10	Ludwig van Beethoven: Messe C-Dur op. 86

11. 6.5.1916	«Herr, gehe nicht ins Gericht» BWV 105 «Mein Herze schwimmt im Blut» BWV 199 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» BWV 67	
12. 18.12.1916	Weihnachtsoratorium BWV 248, I–III	
13. 3.4.1917	Actus tragicus: «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» BWV 106	Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem KV 626
14. 11.11.1917	«Gott der Herr ist Sonn und Schild» BWV 79 «Ein feste Burg ist unser Gott» BWV 80	
15. 26.3.1918		Johann Sebastian Bach: Johannespassion BWV 245
16. 15.4.1919	Motette: «Jesu meine Freude» BWV 227	Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge d-Moll für Orgel BWV 539 Werke von Johannes Brahms und Franz Schubert
17. 6.6.1919	Motette: «Ich lasse ich nicht» BWV Anh. 159	Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge f-Moll für Orgel, BWV 534 Werke von Max Reger, Carl Andreas Werthemann, Ru- dolf Moser
18. 9.9.1919	Motette: «Ich lasse dich nicht» BWV Anh. 159 Choräle: «Erhalt uns in der Wahrheit», «Nun danket alle Gott» Alt-Arie aus der Kantate «Ich bin ein guter Hirt» BWV 85	Johann Sebastian Bach: Passacaglia c-Moll für Orgel BWV 582, Adagio aus dem Violinkonzert E-Dur BWV 1042 Werke von Max Reger, Louis Spohr, Johannes Brahms
19. 21.12.1919	Weihnachtsoratorium BWV 248, I–III + VI	
20. 30.3.1920		Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem KV 626 und «Ave verum corpus» KV 618

Anhang II: Bach-Aufführungen des «Basler Gesangsvereins» 1852 bis 1913¹⁸²

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
14.5.1852		III. Konzert von Josephine Reiter	Bach (Palestrina, Händel, Beethoven, Mozart, Mendelssohn)	Kantate «Du Hirte, Israel, höre» Nr. 2 und 4, BWV 104		27f.
28./29.5.1853	Martinskirche	II. Musikfest	Bach (Händel)	Kantate «Wie schön leuchtet der Morgenstern», BWV 1	J. Reiter; Riggensbach-Stehlin; Stockhausen	28
23.10.1853		Concert spirituel von Josephine Reiter	Bach (Palestrina, Leisring, Händel, Mendelssohn)	«Herr, gehe nicht in's Gericht», «Motette für Sopransolo und Chor», BWV 105		28
21.3.1856	Martinskirche	I.	Bach (Palestrina, Händel)	Kantate «Gottes Zeit ist die allerbeste», BWV 106		29
6.12.1857	Münster	Collaudation der neuen Orgel	Bach (Palestrina, Leisring, Marcello, Mendelssohn)	Choral «Allein Gott in der Höh»		31
27.3.1861	Martinskirche	I. Passionskonzert	Bach (Palestrina, Händel, Crüger, Eccard, d'Astorga, Lotti, Mozart, Calvisius)	Choral «Dein Will' gescheh» aus der Johannespassion; Choräle «Wer hat dich so geschlagen» und «Wenn ich einmal soll scheiden» aus der Matthäuspasion; Fragment aus der Kantate «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» BWV 106		33
31.5.1861	Münster	II.	Bach	Johannespassion BWV 245 (Zum ersten Male)	J. Stockhausen; Th. Kirchner (O); A. Walter (KI)	33

¹⁸² Thommen, *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Basler Gesangsvereins*, 27–79 (siehe rechte Spalte dieser Tabelle).

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
1.6.1861	Münster		Bach (Mendelssohn, Schumann, Schröter, Kirchner)	Choral aus dem 2. Teil des Weihnachtsoratorium; Arioso mit Chor Nr. 32 und Schlusschoral aus der Johannespassion	Stockhausen	33f.
27.12.1861	Martinskirche	I. Historisches Weihnachtskonzert	Bach (Schröter, Eccard, Stobäus, Crüger, Mendelssohn)	Rezitativ und Arie aus dem Weihnachtsoratorium; Weihnachtsoratorium, 2. Teil [ganz]	Stockhausen	34
16.4.1862	Martinskirche	III. Passionsaufführung	Bach (Palestrina, Pergolesi, Lotti, M. Haydn)	Kantate «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit», BWV 106 (+ Orgelchoral BWV 622)		34
23.12.1862	Martinskirche	I. Weihnachtskonzert	Bach (Schröter, Eccard, Stobäus)	Weihnachtsoratorium, 5. und 6. Teil		35
1.4.1863	Martinskirche	II. Passionsaufführung	Bach (Eccard Pergolesi, Lotti, Händel)	Einige Stücke aus der Matthäuspassion	Bei Cimino ¹⁸³ als Gesamtauführung gerechnet	35
31.1.1864	Martinskirche	I.	Bach (Mendelssohn, Nicolai)	Kantate «Du Hirte Israel, höre», BWV 104		35
15./16.6.1865	Münster	II.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	Stockhausen; Kirchner; Walter	36
28.3.1866	Martinskirche	II.	Bach (Mozart: Requiem)	Kantate «Du wahrer Gott und Davids Sohn», BWV 23		36
8.12.1867	Martinskirche	I.	Bach (J. Chr. Bach: Motette für Doppelchor)	Choral sowie Pastorale für Orchester aus dem WO: Motette «Ich lasse dich nicht» BWV Anh. III 159; Magnificat BWV 243		37

¹⁸³ Cimino, «Eindruck der grossartigste, den hier je ein Werk hervorgebracht», 199.

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
8.4.1868	Martins- kirche	II.	Bach	2. Teil der Johannespassion	Fehlt bei Cimino	37
28./ 29.4.1870	Münster	III.	Bach	Matthäuspasion BWV 244	Stockhausen; Kirchner (O)	38
22.12.1870	Martins- kirche	zugunsten des Orches- tervereins	Bach (Schröter, Eccard)	Teile aus dem Weihnachtsoratorium		
26.3.1872	Martins- kirche	II. Geistliches Konzert	Bach (Palestrina, J. u. M. Haydn, Leising, Mozart)	Kantate «Gottes Zeit ist die aller- beste» BWV 106	Altsolo: Magdalena Reiter	39
6./ 7.6.1874	Münster	50jähriges Jubiläum, 1.	Bach	Johannespassion BWV 245	Stockhausen; Kirchner (O)	40
21./ 22.12.1874	Martins- kirche	I. Weihnachtskonzert	Bach (Mendelssohn, Berlioz, Brahms, Schumann)	Choral «Brich an, o schönes Morgen- licht» BWV 248/12		41
17.7.1875	Elisabe- thenkirche	Leichenfeier von Ernst Reiter	Bach (Beethoven, Reissiger)	Choräle «Wenn ich einmal soll scheiden» (MP) und «Ach, Herr, lass' dein lieb Engelein» (JP)		41
10./ 11.4.1876	Münster	II.	Bach	Matthäuspasion BW 244	Stockhausen (Glaus (P), Walter (KI)	42
25./ 26.3.1880	Münster	III.	Bach (Brahms: Nr. 1, 2, 3, 7 aus dem Deutschen Requiem)	Choral «O Haupt voll Blut und Wun- den» aus der Matthäuspasion; Kan- tate «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» BWV 56 , Arioso «Am Abend, da es kühle war» aus der Matthäus- passion; Choral «O hilf, Christe» aus der Johannespassion	Stockhausen	44

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
26./ 27.5.1880	Münster	IV.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	Volkland, Stockhausen, Glaus (O). Bei Cimino: Johannespassion	44
21.5.1881	Münster		Bach (Mendelssohn, Mozart: Requiem)	Arie für Alt aus der Matthäuspas- sion		45
20./ 21.5.1882	Münster	III.	Bach	H-moll-Messe BWV 232 (zum ersten Mal)	Glaus (O)	46
22.5.1882	Musiksaal	Kammermusikabend	Bach (Huber, Riedel, Schumann, Mendelssohn, Schubert, Loewe, Brahms)	Arie «Erbarme dich» aus der Mat- thäus-Passion	Luise Pfeiffer-van Beek (Ffm); Bargheer	46
21.5.1883	Musiksaal	Kammermusikabend	Bach (Franz, Kretschmer, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Beethoven, Brahms)	Chaconne für Violine und Klavier- begleitung BWV 1004/5	Adolf Bargheer; Hans Huber	47
10.11. (recte 2.?) 1883	Münster	I. Feier des 400-jähri- gen Geburtstages von Martin Luther	Bach (Klein)	Kantate «Ein' feste Burg», BWV 80		47
15.2.1883	Münster	II.	Bach (Mendelssohn)	Kantate «Lobet Gott in seinen Reichen»; Kantate «Ein' feste Burg», BWV 80		48
30./ 31.5.1885	Münster	1.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	Stockhausen; Glaus (O)	49
21.12.1886	Münster	I.	Bach	Weihnachtsoratorium BWV 248 (zum 1. Mal vollständig)	Glaus (O); August Lutz (Portativ); 1.12. Vortrag von Philipp Spitta im Vereinshaus	50

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
2./ 3.6.1888	Münster	IV.	Bach	H-moll-Messe BWV 232	Hess (O); Lutz (P); mit Oboi d'amore	51
25./ 26.5.1889	Münster	III.		Matthäuspassion BWV 244	Stockhausen; Hess (O); Lutz (P)	51f.
28./ 29.5.1892	Münster	III.	Bach	Johannespassion BWV 245	Glaus (O); Lutz (P)	53
5.12.1895	Münster	I.	Bach	Kantate «Christ lag in Todesbanden» BWV 4 ; Altarie aus «O ewiges Feuer» BWV 34/3 ; Kantate «Wer da glaubet und getauft wird» BWV 37 ; Kantate «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» BWV 56 ; Kantate «Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist» BWV 45	Glaus (O); Lutz (P)	55
14.6.1896	Münster	III.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	Glaus (O); Lutz (P)	56
27./ 28.5.1899	Münster	III. 75-jähriges Jubiläum: um: 4.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	(Friedrich Hegar an- stelle des erkrankten Alfred Volkland; Glaus (=); Kleinpaul (P und Kl)	59
21.12.1899	Münster	II.	Bach	Kantate «Gelobet seist du, Jesu Christ» BWV 91 ; Kantate «Wahrlich, wahrlich ich sage euch» BWV 86 ; Kantate «Christen ätztet diesen Tag» BWV 63 (+ BWV 1043)	Maria Philippi, Alt; Paul Boeppple, Bass	60
9./ 10.6.1900	Münster	V.	Bach	H-moll-Messe BWV 232	Hans Huber, Glaus (O)	61

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
19./ 20.12.1900	Münster	I.	Bach (Wolftrum: Weihnachts-Mysterium)	Magnificat BWV 243	Huber; Philippi	62
21./ 22.12.1901	Pauluskirche	II.	Bach	Kantate «Christen ätztet diesen Tag» BWV 63 ; Kantate «Halt' im Gedächtnis Jesum Christ» BWV 67 (+ BWV 1016)	Philippi, Boepple, Jakob Nater (O)	64
29.3.1903	Münster	III.	Bach	Trauerode, BWV 198 (Wolftrum); Arie « <i>Schlage doch, gewünschte Stunde</i> », BWV 53; Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis», BWV 21 (Robert Franz)	Rückbeil-Hiller; Philippi; Kaufmann; Boepple	66
26./ 27.12.1903	Chor des Münsters	II.	Bach (Schröter, Prätorius, Brahms, Palestrina, Frescobaldi, Buxtehude)	Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied» BWV 225 (+ BWV 541)	Glaus (O)	66f.
27.3.1904	Chor des Münsters	IV.	Bach (Palestrina, Mendelssohn, Strauss)	Rezitativ und Arie aus der Kantate «Ich habe genug» BWV 82 (+ BWV 686?)	Paul Boepple	67
30.5.1904	Musiksaal	V. 2. Künstlerkonzert (nach einer Auff. von Händels Messias)	Bach (Haydn, CPE & WF Bach; Beethoven, Händel Clari, Schubert, Schumann, Streicher, Liszt, Brahms)	Lied «Bist du bei mir» BWV 508	Georg Walter, Tenor; Otto Hegner (Kl)	67f.
22./ 23.2.1905	Musiksaal	III.	Bach (Courvoisier, Andreae)	Kantate «Der zufriedengestellte Aeolus» BWV 205	Hermann Suter (Cemb.)	68
5.6.1905	Münster	V. 2.	Bach (Palestrina, Perez, Corsi)	Kantate «Vergnügte Ruh, bleibet Seelenlust» BWV 170 ; Rezitativ und Duett für Sopran und Bass aus der Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21; Alt-Arie «Schlage doch, gewünschte Stunde» BWV 53	Anna Kappel, Sopran; Maria Philippi, Alt; Gerard Zalsman, Bass	69

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
17./ 18.2.1906	Münster	IV.	Bach (Mozart: Requiem)	Magnificat BWV 243 (teilweise in der Einrichtung von Robert Franz)	Glaus (Orgel)	70
9./ 10.6.1906	Münster	VI.	Bach	Matthäuspassion BWV 244	Philippi; Hamm (gr. O); Breil (Kl. O)	71
28.1.1906	Münster	Leichenfeier für Margarethe Riggensbach-Stehlin	Bach	Choral «Wenn ich einmal soll scheiden» aus der Matthäuspassion; Trauerode «O wie selig seid ihr doch ihr Frommen» (405/495?)		71
24.3.1907	Münster	IV.	Bach (Buxtehude, Purcell, Schütz, Brahms, Eccard, Franck, J. & M. Haydn)	Lied «Mein Jesu, was für Seelenweh», BWV 487	Anny Hindermann, Alt; Hamm (O)	72
15./ 16.6.1907	Münster	V.	Bach	H-moll-Messe BWV 232	Hamm (O); Breil (Ibach-Flügel)	73
4.9.1906	Münster	Konzert zur 62. Jahresversammlung der Schweizerischen Predigergesellschaft	Bach (Gallus, Mozart)	Choräle «Dir, die Jehova» BWV 299 und «Lobe den Herrn»		73
25./ 26.1.1908	Münster	Extrakonzert V.	Bach (Gabrieli, Beethoven, Schein, Hausegger, Courvoisier, Grieg)	Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied» BWV 225 ; «Jesus, unser Trost und Leben» BWV 475 (Rudolf Jung, Bariton)	Rudolf Jung, Bariton; Hamm (O);	74
13./ 14.6.1908	Münster	IV. Bach-Aufführungen: 1.	Bach	Johannespassion BWV 245	Hamm (O); Breil (Cemb.); Casals (VdG?)	74
14.6.1908	Musiksaal	IV. Bach-Aufführungen: 2. Matinée	Bach	Kantate «Weichet nur, betrübte Schatten» BWV 202 (+ BWV 1028, Vlc.-Suite, 1009)		74

Datum	Ort	Titel	Komponist(en)	Werke von J. S. Bach	Bemerkungen	S.
15.6.1908	Münster	IV. Bach-Aufführungen: 3.	Bach	Kantate «Mein liebster Jesu ist verloren» BWV 154 ; Kantate «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» BWV 56 ; Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied» BWV 225 (+ BWV 542, 622, 615, 651) Matthäuspassion BWV 244	Messchaert, Bass; Hamm (O); Breil (Cemb.)	74
8./9.6.1912	Münster	III. Bach-Aufführungen: 1.	Bach			78
10.6.1912	Musiksaal	III. Bach-Aufführungen: 2.	Bach	Kantate «O holder Tag, erwünschte Zeit», BWV 210 ; Kantate «Der Streit zwischen Phöbus und Pan» BWV 201	Nordewier-Reddingius; Philippi, Schmidt; van Oort, Nahm; H. Suter (KL)	78
6./7.12.1912	Münster	I.	Johann Christoph Bach (Händel, Mozart, Schubert Brahms, Reger)	Michaelis-Motette «Es erhob sich ein Streit» BWV 19	Hamm (O)	78f.
7./8.6.1913	Münster	IV.	Bach	H-moll-Messe BWV 232	Hamm (O), Schlageter (KL)	79

Anhang III: Bach-Aufführungen in der Schweiz bis 1911¹⁸⁴

Matthäuspassion BWV 244

Basel (Basler Gesangverein) 1865, 1870, 1876, 1880, 1885, 1889, 1896, 1899, 1906; Zürich (Gemischter Chor) 1872, 1873, 1881, 1885, 1892, 1896, 1903, 1909, 1911; St. Gallen 1889, 1901, 1906; Bern (Cäcilienverein) 1890, 1910; Genf 1903; Neuchâtel 1905; Winterthur 1907; Frauenfeld (Oratoriengesangverein) 1907; Aarau 1908

Johannespassion BWV 245

Basel (Basler Gesangverein) 1861, 1868 (2. Teil), 1874, 1892, 1908; Zürich (Gemischter Chor) 1876, 1884, 1890, 1898, 1906; Bern (Cäcilienverein) 1887, 1896; Frauenfeld (Oratoriengesangverein) 1893, 1895, 1911; Neuchâtel 1893; St. Gallen 1897; Genf 1899

H-Moll-Messe BWV 232

Zürich (Gemischter Chor) 1878, 1887, 1901, 1908; Basel (Basler Gesangverein) 1882, 1888, 1900, 1907; Neuchâtel 1901; Bern (Cäcilienverein) 1902

Weihnachtsoratorium BWV 248

Basel (Basler Gesangverein) in Teilen: 1861, 1862, 1885; vollständig: 1886; Zürich (Gemischter Chor) 1874; Bern (Cäcilienverein) 1881, 1888, 1898, 1906; St. Gallen (Evang. Kirchengesangverein) 1894; Winterthur 1898; Solothurn 1903; Biel (Liedertafel) 1909

Magnificat BWV 243

Basel (Basler Gesangverein) 1867, 1900, 1906; Zürich (Gemischter Chor) 1867, 1881, 1911; Bern (Cäcilienverein) 1886, 1909; Genf 1894; Neuchâtel 1892, 1910

Trauerode «Lass, Fürstin, lass nur einen Strahl» BWV 198

Basel (Basler Gesangverein) 1903

Lukaspassion BWV 246

Zürich (Häusermannscher Privatchor) 1908

Actus tragicus «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» BWV 106

Zürich (Gemischter Chor) 1867, 1896; Glarus 1903

Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21

Zürich (Gemischter Chor) 1889; Burgdorf 1899

Kantate «Nun ist das Heil und die Kraft» BWV 50

Olten 1911

184 Edgar Refardt, Oratorien-Aufführungen in der Schweiz. Material für den Aufsatz «Chorgesang» im *Schweizer Musikbuch* 1939, Typskript, Universitätsbibliothek Basel, Sammlung Refardt.

Anhang IV:
**Aufführungen von namentlich genannten Kantaten,
Liedern und Motetten von J. S. Bach (unter Ausschluss der
Passionen, Magnificat und Reihenaufführungen des
Weihnachtsoratoriums) in der Schweiz vom Dezember
1900 bis Dezember 1911 (gemäß den Angaben in der
Schweizerischen Musikzeitung)**

Arie «Mein gläubiges Herze» aus der Kantate «Also hat Gott die Welt geliebt»
BWV 68/2 (12)

Rezitativ «Ich habe genug» und/oder Arie «Schlummert ein» aus der Kantate «Ich
habe genug» BWV 82/2 und 3 (8)

Kantate «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» BWV 56 (7)

Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 225 (7)

Ausschnitte aus der Matthäuspassion BWV 244 (6)

Kantatensatz «Nun ist das Heil und die Kraft» BWV 50 (4)

Kantate «Jauchzet Gott in allen Landen» BWV 51 (4)

Kantate «Schlage doch, gewünschte Stunde», BWV 53 (4)

Kantate «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (Actus tragicus) BWV 106 (4)

Arie «In Deine Hände befehl' ich meinen Geist» aus dem «Actus tragicus» BWV 106 (4)

Kantate «Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut» BWV 117 (4)

Lied «Bist du bei mir» BWV 508 (4)

Kantate «Bleib bei uns, denn es will Abend werden» BWV 6 (3)

Kantate «O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe» BWV 34 (3)

Kantate «Ich armer Mensch, ich Sündenknecht» BWV 55 (3)

Kantate «Ein feste Burg ist unser Gott» BWV 80 (3)

Motette «Der Geist hilft unserer Schwachheit auf» BWV 226 (3)

Motette «Lob und Ehre und Weisheit und Dank» BWV Anh. 162 (3)

Ausschnitte aus dem Weihnachtsoratorium BWV 248 (3)

Lied «Jesu, unser Trost und Leben» BWV 475 (3)

Lied «Komm, süßer Tod» BWV 478 (3)

Lied «Willst Du dein Herz mir schenken» BWV 518 (2)

Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21 (2)

Duett «Komm, mein Jesu» aus der Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21/8 (2)

Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland» BWV? (2)

Kantate «Sehet, welch eine Liebe» BWV 64 (2)

Kantate «Gott der Herr, ist Sonn' und Schild» BWV 79 (2)

Kantate «Jesus schläft, was soll ich hoffen» BWV 81 (2)

Kantate «Ich habe genug» BWV 82 (2)

Kantate «Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust» BWV 170 (2)
 Motette «Jesu, meine Freude» BWV 227 (2)
 «Dir, dir, Jehova, will ich singen» BWV 299 (2)
 Lied «Brich entzwei, mein armes Herze» BWV 444 (2)
 Lied «Liebster Her Jesu» BWV 484 (2)
 Duett «Wenn Sorgen auf mich dringen» aus der Kantate «Ach Gott, wie manches Herzeleid» BWV 3
 Kantate «Christ lag in Todesbanden» BWV 4
 Kantate «Lobet Gott in seinen Reichen» BWV 8
 Kantate «Lobet Gott in seinen Reichen» BWV 11
 Arie «Jesu, deine Gnadenblicke» aus der Kantate «Lobet Gott in seinen Reichen» BWV 11
 Arie «Kreuz und Krone sind verbunden» aus der Kantate «Weinen, Klagen, Sorgen Zagen» BWV 12
 Arie «Seufzer, Tränen» aus der Kantate «Ich hatte viel Bekümmernis» BWV 21
 Kantate «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig» BWV 26
 Kantate «Wer weiss, wie nahe mir mein Ende» BWV 27
 Kantate «Gottlob, nun geht das Jahr zuende» BWV 28
 Arie «Wohl euch, ihr ausgewählte Seelen» aus der Kantate «O ewiges Feuer» BWV 34/3
 Kantate «Wer da gläubet und getauft wird» BWV 37
 Arie «Höchster, mach deine Güte» aus der Kantate «Jauchzet Gott in allen Landen» BWV 51/3
 Kantate «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» (Bach-Wolfrum) BWV 56
 Arie «Ich ende behende mein irdisches Leben» aus der Kantate «Selig ist der Mann» BWV 57/7
 Arie «Ich bin vergnügt in meinem Leiden» BWV 58/1
 Arie «Ich bin vergnügt in meinem Leiden» BWV 58/3
 Kantate «O Ewigkeit du Donnerwort» BWV 60
 Kantate «Nun komm der Heiden Heiland» BWV 61
 Kantate «Christen ätzt diesen Tag» BWV 63
 Kantate «Sie werden aus Saba alle kommen» BWV 65
 Kantate «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» BWV 67
 Kantate «Wachet, betet und seid allzeit bereit» BWV 70
 Duett «Ach Gott, verlass die Deinen nimmermehr» aus der Kantate «Gott der Herr ist Sonn' und Schild» BWV 79/5
 Arie «Ich freue mich auf meinen Tod» aus der Kantate «Ich habe genug» BWV 82/5
 Arie «Seht, seht, was die Liebe tut» aus BWV 85/5
 Arie «Ich will doch wohl Rosen brechen» aus der Kantate «Wahrlich, wahrlich ich sage euch» BWV 86/2
 Kantate «Wer nur den lieben Gott lässt walten» BWV 93

Kantate «Du Hirte Israel» BWV 102
 Kantate «Du Hirte Israel, höre» BWV 104
 Arie «Beglückte Herde» aus der Kantate «Du, Israel, höre» BWV 104/4
 Kantate «Herr, geh nicht ins Gerichte» BWV 105
 Arie «Wie lieblich klingt es in den Ohren» aus der Kantate «Ich freue mich in dir» BWV 133/4
 Kantate «Wachet auf, ruft uns die Stimme» BWV 140
 Kantate «Tritt auf die Glaubensbahn» BWV 152
 Arie «Stein der über alle Schätze» aus der Kantate «Tritt auf die Glaubensbahn» BWV 152/4
 Kantate «Mein liebster Jesu ist verloren» BWV 154
 Kantate «Gott allein soll mein Herze haben» BWV 169
 Kantate «Erschallet, ihr Lieder» BWV 172
 Kantate «Singet dem Herrn» BWV 190
 Trauerode «Lass, Fürstin, lass nur einen Strahl» BWV 198 (Bearbeitung von Rust/Wolfrum)
 Kantate «Der Streit zwischen Phöbus und Pan» BWV 201
 Kantate «Weichet nur, betrübte Schatten» BWV 202
 Kantate «Der zufriedene gestellte Äolus» BWV 205
 Ausschnitte aus der Motette «Jesu meine Freude» BWV 227
 Motette «Fürchte dich nicht, ich bei Dir» BWV 228;
 Motette «Komm Jesu, komm» BWV 229
 Arie «Benedictus» aus der H-Moll-Messe BWV 232/IV/2
 Arie «Et exultavit» aus dem Magnificat BWV 243/2
 Choral «Gottlob, es geht nunmehr zu Ende» BWV 321
 Lied «Ich halte treulich» BWV 466
 Lieder «Kommt, Seelen, dieser Tag» BWV 479
 Lied «Mein Jesu, was für Seelenweh» BWV 487
 Lied «So gibst du nun» BWV 501
 Lied «Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen» BWV 517

Zur Geschichte professioneller Chöre in der Schweiz: der Schweizer Kammerchor 1997 bis 2011

Im Jahre 1973 bezeichnete der Zürcher Journalist Fritz Muggler die Schweiz in einem Artikel in der *Schweizerischen Musikzeitung* als «klassisches Land des Chorwesens»¹, fügte aber einschränkend hinzu, dass dies nur für die «Liebhaber-Chorvereine»² gelte. Diese Beurteilung erfolgte vor dem Hintergrund der durch Geldmangel bedingten Auflösung zweier radioeigener professioneller Chöre, nämlich des Zürcher Radiochores und des Kammerchores des Studios Bern, auf Ende 1972.³ Muggler bemerkte lakonisch, dass die Schweiz ein Land sei, «in dem es schwerhält, offizielle Musikinstitutionen zu gründen und am Leben zu halten.»⁴ Zudem stellte er fest, dass die Gründungen von Institutionen «immer den aufopfernden Bemühungen besonders initiativer Persönlichkeiten»⁵ zu verdanken seien. Im Bereich von Chören mit professionell ausgebildeten Sängerinnen und Sängern, deren Tätigkeit bezahlt wird, scheint sich in der Schweiz (mit Ausnahme des Coro della Radiotelevisione svizzera) diese These zu bestätigen und sich ein Muster zu wiederholen: Eine initiativ Persönlichkeit gründet einen professionellen Chor, der sodann nach dem Rücktritt dieses Leiters und nach mehr oder weniger erfolgreichen Jahren des Wirkens meist angeblich aus finanziellen Gründen wieder aufgelöst wird. Ähnlich verlief das Ende des Chœur de la Radio Suisse Romande in den Jahren 1986/87, der zwar noch vom langjährigen Dirigenten André Charlet weitergeleitet, aber nach dem Rückzug des Radios in

1 Muggler, «Interpreten», 353.

2 Ebd., 353.

3 Kelterborn, «Auflösung der Radiochöre», 112.

4 Muggler, «Interpreten», 352.

5 Ebd.

eine neue Rechtsform überführt und in Chœur de Chambre Romand umbenannt wurde.⁶

Der vorliegende Beitrag soll einen Blick auf den 1997 gegründeten Schweizer Kammerchor werfen, der das Ziel verfolgte, den Schweizer Berufsorchestern ein Ensemble an die Seite zu stellen, das anspruchsvolles vokal-instrumentales Repertoire zu bewältigen vermag. Dabei soll an erster Stelle der historischen Entwicklung nachgespürt sowie anhand von Dokumenten und Interviews die Gründung und spätere Auflösung des Schweizer Kammerchores dokumentiert und thematisiert werden. Ziel der Darstellung ist es, organisatorischen Gründen nachzugehen, warum es in der Schweiz schwierig ist, einen professionellen Chor zu gründen und besonders zu erhalten. Der Schweizer Kammerchor stand in enger Beziehung zur Tonhalle-Gesellschaft Zürich und deshalb muss auch deren Geschichte in die folgenden Ausführungen einbezogen werden. Gerade im Zusammenhang mit der Gründung der Tonhalle-Gesellschaft im Jahre 1868 ist die besondere Rolle von drei Zürcher Laienchören (den sogenannten «Gründerchören») hervorzuheben, dem Gemischten Chor Zürich, dem Sängerverein «Harmonie Zürich» und dem Männerchor Zürich. Schlaglichtartig soll das Verhältnis dieser Chöre zur Tonhalle-Gesellschaft zwischen 1868 und 1997 beleuchtet werden. Diese Ausgangssituation führt zu grundlegenden Fragen, welche vor allem das Ende der genannten Periode und die Zeit danach betreffen: Wie veränderte sich das Verhältnis dieser traditionsreichen Zürcher Chöre zur Tonhalle-Gesellschaft unter der Leitung von Trygve Nordwall (ab 1. August 1994)⁷ und David Zinman (ab Herbst 1995)?⁸ Wie lässt sich die Gründung des Schweizer Kammerchores auf die Saison 1997/98 in dieses Spannungsfeld einordnen? Welche alternativen Optionen standen zur Diskussion, um die künstlerischen Pläne von Nordwall und Zinman, nämlich chorsinfonische Werke auf professionellem Niveau zu produzieren, umzusetzen? Welche Reaktionen löste der erste Auftritt des Schweizer Kammerchores aus und wie wurde versucht, diese neue Organisation künstlerisch, institutionell und finanziell zu stabilisieren? Welche Entwicklungen leiteten das Ende dieser Formation im Jahre 2011 ein?

6 Jean-François Cosandier, *Le Chœur de la Radio Suisse Romande: notes historiques*, 2007, <https://biblio.hemu-cl.ch/fonds/speciaux/choeur_radio_suisse_romande/>, konsultiert am 1. Juli 2024.

7 Hagmann, «Ein Zeichen der Hoffnung».

8 Ebd.

Die Rolle der Gründerchöre der Tonhalle-Gesellschaft Zürich von 1868 bis 1991

Die Tonhalle-Gesellschaft Zürich entstand nach dem erfolgreichen, von Friedrich Hegar (1841-1927) geleiteten Schweizerischen Musikfest von 1867.⁹ Anlässlich dieses Festes wurde das alte Kornhaus auf dem heutigen Sechseläutenplatz zur (alten) Tonhalle umgebaut.¹⁰ Aus der Lektüre des ersten Jahresberichtes der Tonhalle-Gesellschaft von 1868/69 wird klar, dass diese Gründung von vielen Organisationen beziehungsweise dahinterstehenden Personen getragen worden war:

Unmittelbar nach dem eidgenössischen Musikfeste, zu der Zeit, als die Erinnerung an die erhabenen Kunstgenüsse, welche dasselbe geboten hatte, in Aller Herzen noch frisch und erwärmend fortlebte, und da der Wunsch, die Tonhalle zum bleibenden Kunsttempel zu erheben, immer größern Anklang fand, – bildete sich ein provisorisches Komite [...] zu dem Zwecke, den vollständigen Ausbau der Tonhalle anzubahnen und ein Programm für die künftige Benutzung derselben zu entwerfen. Nachdem diese Idee in einer Konferenz von Abgeordneten der Musikgesellschaft, des damals noch bestehenden Orchestervereins, des gemischten Chors, der Harmonie, des jetzt mit dem Männerchor Zürich verschmolzenen Sängervereins der Stadt Zürich und des damals noch von letzterem getrennten Männerchors Zürich, unter Beisein von Repräsentanten des Stadtrathes, einstimmige Billigung gefunden hatte, veranstaltete das provisorische Komite behufs Besprechung des Projektes am 18. August 1867 auf dem Musiksaal eine größere Versammlung, welche das Programm des Unternehmens feststellte und zur Anhandnahme der Ausführung ein Gründungskomite niedersetzte, bestehend aus den Herren Regierungsrath Hagenbuch, Professor K. Keller, Dr. Mousson, Bezirksrichter M. von Wyß, Diggelmann-Eßlinger, Hauptmann Binschädler, Otto

9 Vgl. zur Geschichte der Tonhalle-Gesellschaft Zürich: Schoch, *Hundert Jahre*; Karlen, Honegger und Zelger-Vogt, «Ein Saal, in dem es herrlich klingt»: *Hundert Jahre Tonhalle Zürich* sowie Karlen, *Untersuchungen zur Programmpolitik der Tonhalle-Gesellschaft Zürich*.

10 Schoch, *Hundert Jahre*, 43.

Wesendonk, Heß-Füßli, Direktor Isler, Oberst Pestalozzi und Sekundarlehrer Eberhard.¹¹

Das im Jahresbericht erwähnte Gründungskomitee zur Errichtung der Tonhalle umfasste wichtige Personen der Zürcher Politik, etwa Regierungsrat Franz Hagenbuch¹² (1819-1888), welcher auch Präsident der Allgemeinen Musikgesellschaft und des Zürcher Konservatoriums war. Erwähnung fand auch Rechtsanwalt Dr. Georg Mousson¹³ (1833-1905), der die Stadt Zürich in rechtlichen Fragen beriet. Doch mit Professor Karl Keller¹⁴ (1814-1878), Sekundarlehrer Gerold Eberhard¹⁵ (1824-1880) sowie Obrichter Moritz von Wyss¹⁶ (1827-1903) waren auch wichtige Vertreter der Zürcher Chöre Teil dieses Gründungskomitees. Keller amtierte als Präsident des Männerchores Zürich von 1865 bis 1867¹⁷ und des Gemischten Chores von 1864 bis 1868¹⁸; Gerold Eberhard wirkte als sein Nachfolger beim Gemischten Chor von 1868 bis 1880.¹⁹ Moritz von Wyss verfasste die erste Festschrift des Gemischten Chores und war Mitglied des Vorstandes.²⁰ Alle genannten Personen gehörten sodann dem ersten Verwaltungsrat der Tonhalle-Gesellschaft an.²¹ Diese Gründerchöre hatten ab 1868 ein großes Interesse an der Mitwirkung in den Konzerten des Orchesters, kam doch die eine Hälfte der Einnahmen jeweils der Tonhalle-Gesellschaft, die andere Hälfte dem jeweiligen Chor zu Gute.²² Wie dem Jahresbericht von 1868/69 zu entnehmen ist, wurde dafür ein entsprechender Vertrag mit dem Ge-

11 Erster Bericht des Vorstandes der Tonhalle-Gesellschaft Zürich über das Geschäftsjahr 1868/69, S. 3, CH-Zsta, VII. 151. 2.1.

12 Markus Bürgi, «Hagenbuch, Franz», in *Historisches Lexikon der Schweiz* (2006), <<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/013479/2006-08-10>>, konsultiert am 1. Juli 2024.

13 Zum Andenken an den sel. Herrn Dr. Georg Mousson, alt Rechtskonsulent der Stadt Zürich, geboren den 10. Dezember 1833, gestorben den 13. Februar 1905, Nekrolog.

14 Professor Karl Keller, geb. 24. Mai 1814, gest. 6. Juli 1878, Nekrolog.

15 Martina Späni, «Eberhard, Gerold», in *Historisches Lexikon der Schweiz* (2004), <<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/008204/2004-07-23>>, konsultiert am 1. Juli 2024. Vgl. zu Eberhard auch Zimmermann, *Brahms in der Schweiz*, 10–13.

16 Schläpfer, *Festschrift*, 8.

17 Plattner, *175 Jahre Männerchor Zürich*, 71.

18 Schläpfer, *Festschrift*, 9.

19 Ebd.

20 Ebd., 8.

21 Erster Bericht des Vorstandes der Tonhalle-Gesellschaft Zürich über das Geschäftsjahr 1868/69, S. 4, CH-Zsta, VII. 151. 2.1.

22 Schoch, *Hundert Jahre*, 96.

mischten Chor Zürich ausgehandelt: «Mit dem gemischten Chor trafen wir hinsichtlich der von ihm gegebenen Konzerte ein für beide Theile billiges Abkommen, wonach der Nettoertrag derselben zwischen ihm und der Tonhalle-Gesellschaft zu gleichen Hälften vertheilt wurde.»²³ Erst ab 1887 vermietete die Tonhalle-Gesellschaft das Orchester den Vereinen zum Selbstkostenpreis,²⁴ was der freundschaftlichen Verbundenheit der Gründerchöre mit der Tonhalle-Gesellschaft keinen Abbruch tat. Besonders der Gemischte Chor Zürich, der zwischen 1938 und 1968 rund dreißig Konzerte mit dem Tonhalle-Orchester bestritt, hatte eine privilegierte Stellung inne, waren doch bis 1957 die Leiter des Tonhalle-Orchesters (Friedrich Hegar, Volkmar Andreae, Erich Schmid) gleichzeitig auch die Dirigenten des Gemischten Chores.²⁵ Dass diese Nähe zum Gemischten Chor besonders beim Sängerverein «Harmonie Zürich» auch Neid provozierte, illustriert die Motion des Sängervereins an den Zürcher Stadtrat vom 8. April 1936. Darin kam die Rolle des Gemischten Chores für die Tonhalle und die Konsequenzen für andere Stadtzürcher Chöre zur Sprache:

II. Die Verbindung der Direktion der Tonhalle mit der Direktion des Gemischten Chores Zürich in der Personal-Union von Dr. Andreae bewirkte eine immer zunehmende Verdrängung der «Harmonie» aus den offiziellen Anlässen der Tonhalle. Unter dem frühern Leiter Dr. Hegar waren die Verhältnisse in dieser Beziehung günstiger. Seit Jahrzehnten konnte die «Harmonien» an keinem offiziellen Anlasse der Tonhalle-Gesellschaft, etwa im Abonnementskonzerte, mitwirken, während dies beim Gemischten Chor Zürich regelmässig der Fall ist. Das Bild, das sich dem Publikum darbietet, ist: ein offizieller Chor der Tonhalle, nämlich der Gemischte Chor Zürich und daneben ein auf die Seite gestellter Chor, die «Harmonie».²⁶

Um klare Verhältnisse zu schaffen, wurden 1947 die Rechte und Pflichten der Tonhalle-Gesellschaft gegenüber den Gesangvereinen der Stadt

23 Erster Bericht des Vorstandes der Tonhalle-Gesellschaft Zürich über das Geschäftsjahr 1868/69, S. 14–15, CH-Zsta, VII. 151. 2.1.

24 Schoch, *Hundert Jahre*, 95.

25 Ebd., 96.

26 Brief des Vorstandes des Sängervereins «Harmonie Zürich» an den Stadtrat von Zürich, 8. April 1936, CH-Zsta, VII. 151. 9.16.

Zürich in einem Subventionsvertrag geregelt, der 1988 erneuert und modifiziert wurde. Dabei sind zwei Formen der Kooperation zu unterscheiden: die Vermietung des Tonhalle-Orchesters an die Vereine außerhalb der eigenen Konzertplanung und umgekehrt die Mitwirkung der Gesangsvereine in den renommierten Abonnementskonzerten der Tonhalle:

Tabelle 1 Gegenüberstellung der Verträge zwischen der Stadt Zürich und der Tonhalle-Gesellschaft von 1947 und 1988

Vertrag zwischen der Stadt Zürich und der Tonhallegesellschaft Zürich vom 12. November 1947	Vertrag zwischen der Stadt Zürich und der Tonhalle-Gesellschaft vom 2. März 1988
Art. 3. Die Tonhallegesellschaft verpflichtet sich, das Orchester oder Teile desselben den in der <i>Stadt Zürich bestehenden Gesangsvereinen</i>, die <i>Gewähr für künstlerisch vollwertige Chorleistungen</i> bieten, <i>gegen angemessene Entschädigung</i> für die Abhaltung von Chorkonzerten zur Verfügung zu stellen, soweit sich dies mit der Durchführung des eigenen Konzertplanes der Gesellschaft und ihren Verpflichtungen gegenüber der Theater-A.-G. (Art. 1, Absatz 2) vereinbaren lässt.²⁷	Art. 7 Die Tonhalle-Gesellschaft verpflichtet sich, das Orchester oder Teile desselben den in der <i>Stadt Zürich bestehenden Chorvereinigungen</i> gegen eine <i>angemessene Entschädigung</i> für Chorkonzerte zur Verfügung zu stellen, soweit sich dies mit der Durchführung des eigenen Konzertplanes der Tonhalle-Gesellschaft vereinbaren lässt und sofern die künstlerischen Voraussetzungen erfüllt sind.²⁸
Art. 4. [...] Soweit im Rahmen von Abonnementskonzerten <i>Chorwerke</i> zur Aufführung gelangen, verpflichtet sich die Tonhallegesellschaft, die in der Stadt bestehenden Gesangsvereine beizuziehen, sofern hinsichtlich ihrer <i>Leistungsfähigkeit</i> die oben genannten Voraussetzungen erfüllt sind.²⁹	[nicht vorhanden]

²⁷ Vertrag zwischen der Stadt Zürich und der Tonhallegesellschaft Zürich vom 12. November 1947, S. 2, CH-Zsta, VII. 151. 5.3.2. Kursivierungen vom Autor.

²⁸ Vertrag zwischen der Stadt Zürich und der Tonhalle-Gesellschaft vom 2. März 1988, CH-Zsta, VII. 151. 5.3.2.

²⁹ Vertrag zwischen der Stadt Zürich und der Tonhallegesellschaft Zürich vom 12. November 1947, S. 2, CH-Zsta, VII. 151. 5.3.2.

Die Gegenüberstellung der Verträge von 1947 und 1988 (siehe Tabelle 1) offenbart viele offene Formulierungen. Zentral ist bei der Vermietung etwa, dass das Orchester nicht mehr nur an die Gründerchöre vermietet wurde, sondern theoretisch an alle «in der Stadt Zürich bestehenden Gesangsvereine». Der Vertrag von 1947 sah noch – bei angemessener Leistung – eine Mitwirkung in den Konzerten der Tonhalle-Gesellschaft vor. Im Subventionsvertrag von 1988 ist davon keine Rede mehr, sondern man hielt es offenbar für undenkbar, dass ein «in der Stadt Zürich bestehender Gesangsverein» bei einem Abonnementskonzert mitwirkte.

Beurteilung der neuen Situation 1991/92

In der Saison 1991/92 befand sich die Tonhalle-Gesellschaft an einem Wendepunkt. Besucherschwund und tiefrote Finanzen drängten zu einer Änderung der Strukturen und Personen. 1992 übernahm Dr. Peter Stüber (*1939) das Präsidium der Gesellschaft von Hans J. Bär (1987-2011).³⁰ Nach fast zwei Jahrzehnten trennte sich die Tonhalle zudem vom langjährigen, verdienstvollen Direktor Richard Bächli (1933-2018).³¹ Der Stellenantritt Trygve Nordwalls (*1947)³² als geschäftsführender Direktor wurde in der *Neuen Zürcher Zeitung* als «Zeichen der Hoffnung»³³ gedeutet. Besonders im Hinblick auf die Jubiläumssaison 1995/96, in der das 100-jährige Bestehen der neuen Tonhalle gefeiert wurde, sollte sich die Tonhalle wieder größerer Beliebtheit erfreuen. In der Presse war von einer «vermehrten Qualitätspflege»³⁴ und von einer «Ausrichtung auf die Anforderungen des internationalen Konzertbetriebs»³⁵ die Rede. Bereits im Dezember 1994 wurde klar, dass dies für die Zusammenarbeit mit den Gründerchören nichts Gutes bedeuten sollte:

30 Hagmann, «Im Zeichen des Übergangs».

31 Hagmann, «Musikalisches Management im Wandel der Zeit» und Todesanzeige *Tages-Anzeiger* (24. August 2018).

32 Hagmann, «Ein Zeichen der Hoffnung».

33 Ebd.

34 Allioth, «Aufgeschreckte Zürcher Chöre».

35 Ebd.

Die Durchführung der Jubiläumssaison 1995/1996 war dabei einer der ersten Aufgaben, an die sich Nordwall bei seinem Stellenantritt in diesem Herbst zu machen hatte. Dabei hat der Direktor erstmals in gewachsene Strukturen des Zürcher Musiklebens eingegriffen. Gleich in zwei Fällen hat sich die Tonhalle-Gesellschaft von bereits eingegangenen Verpflichtungen mit zwei Gründerchören wieder befreit. Auf Grund der für Ende Januar bis Anfang Februar 1996 geplanten Tournee mit Georg Solti und der dadurch bedingten Vorverlegung der Orchesterferien wurden die mit dem Sängerverein Harmonie vereinbarten Termine abgesagt. Schon zehn Tage vorher hatte ein an den Dirigenten des Gemischten Chores, Rätö Tschupp, gerichteter Brief das Klima getrübt. Darin nimmt Nordwall auf einen Probenbesuch beim Gemischten Chor Bezug, bei dem er zur Erkenntnis gekommen sei, dass der Chor den Qualitätsanforderungen für die geplante Zusammenarbeit mit Wolfgang Sawallisch und vier internationalen Solisten im April 1996 nicht gewachsen sei. Auch wenn ihm dieser Entscheid schwer falle, könne der Gemischte Chor für diese Aufführungen deshalb nicht herangezogen werden. Begreiflicherweise hat dieses Verhalten die betroffenen Chöre verärgert. Der Präsident des Gemischten Chores, Rico Wohlwend, äusserte sich im Moment zwar noch zurückhaltend, gab aber doch zu bedenken, dass hier «aus Unkenntnis über Usancen» einiger Gesprächsstoff entstanden sei.³⁶

Die erwähnten Gastauftritte von Wolfgang Sawallisch fanden am 2. und 3. April 1996³⁷ statt, auf dem Programm stand Antonín Dvořáks *Requiem* op. 89 (1890) mit den Solisten Luba Orgonášová (Sopran), Marianne Rørholm (Alt), Ben Heppner (Tenor) und Jan-Hendrik Rootering (Bass). Anstelle des Gemischten Chores engagierte die Tonhalle-Gesellschaft den professionellen Prager Philharmonischen Chor. Aufgrund des Subventionsvertrags von 1988 war Trygve Nordwall nicht verpflichtet, den Gemischten Chor oder irgendeine Zürcher Chorvereinigung für Konzerte der Tonhalle-Gesellschaft anzufragen. Hielt sich der Präsident des Gemischen Chores wohl in Kenntnis dieser rechtlichen Situation eher zurück, so fiel die Reaktion in Kreisen des Sängervereins

³⁶ Ebd.

³⁷ Ringger, «Persönlichkeiten: Dvoraks Requiem in der Tonhalle Zürich».

«Harmonie Zürich» umso harscher aus, da man hier erkannte, dass die Zeiten der Privilegien vorbei waren:

Schärfer tönt es von der Präsidentin des Sängervereins Harmonie, Johanna Lehmann. Es gehe nicht an, den Gründerchor plötzlich allein zu lassen. Es gebe für das geplante, anspruchsvolle Programm im April 1996 einfach kein anderes zufriedenstellendes Orchester für den Sängerverein; das Vorgehen der Tonhalle-Gesellschaft könne sie nicht akzeptieren.³⁸

In der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 2. Dezember 1994 hieß es weiter:

Die Aussicht, die Ermäßigung von 50 Prozent auf die Normaltarife bei der Vermietung des Orchesters an die Gründerchöre könnte unter dem Spardruck ebenfalls dahinfliegen, hat die Gemüter zusätzlich in Aufregung versetzt. Wie der Präsident der Tonhalle, Peter Stüber, auf Anfrage erklärte, wolle man sich keineswegs aus der auch im Subventionsvertrag festgeschriebenen Verantwortung den Chören gegenüber stellen. Allerdings seien die preispolitische Vorzugsstellung der Gründerchöre sowie der offensichtliche Bedarf nach einem qualitativ hochstehenden Chor für anspruchsvolle Konzerte des Tonhalle-Orchesters auch aus seiner Sicht diskussionswürdige Punkte.³⁹

Als sich übrigens die Tonhalle-Gesellschaft Zürich im Jahre 2020 vom Verein zu einer Aktiengesellschaft (zurück-)wandelte, wurde der fragliche Art. 7 des Subventionsvertrags, der die Vermietung des Orchesters regelte, in der Formulierung von 1988 übernommen.⁴⁰

38 Allioth, «Aufgeschreckte Zürcher Chöre».

39 Ebd.

40 Weisung des Stadtrats von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2020/336, 19. August 2020, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/8d6b0a72dae74fcfae2442ea5bc9f3b3-332?filenamen=2020_0336>, konsultiert am 1. Juli 2024.

Die Gründung des Schweizer Kammerchores 1997

Im Rückblick auf die erfolgreiche Jubiläumssaison 1995/96 gelangte die Tonhalle-Leitung zur Überzeugung, dass künftig in den Tonhalle-Konzerten ausschließlich professionelle Chöre die Vokalwerke interpretieren sollten. In einer Weisung des Zürcher Stadtrates an den Gemeinderat von 2001 wurde diese Entwicklung wie folgt beschrieben:

Während aber im Orchesterwesen bereits früh eine Professionalisierung einsetzte, blieben die Chöre dem Laienprinzip verbunden. Sie wirkten dennoch in vielen Konzertprogrammen mit, da die Aufführung von Oratorien und Messen einen wesentlichen Bestandteil der bürgerlichen Musikkultur darstellte. [...] Der Aufschwung des Orchesters unter David Zinman führte aber die Laienchöre an die Grenze ihrer Möglichkeiten. Die Tonhalle-Gesellschaft suchte deshalb nach professionellen Chören, um das entsprechende Repertoire auf höchstem Niveau aufführen zu können. Nachdem man zuerst mit ausländischen Chören wie dem Arnold-Schönberg-Chor Wien, dem Prager Kammerchor und anderen konzertierte, kam der Wunsch auf, einen ständigen Partner für Choraufführungen zu haben.⁴¹

Neben dem Prager Philharmonischen Chor wurden diesem Bericht zufolge auch der Arnold Schoenberg Chor und der Prager Kammerchor eingeladen. Ein Konzert mit dem Prager Kammerchor ist nachweisbar: Bei zwei Aufführungen von Gustav Mahlers 8. *Symphonie* (1906) vom 5. und 6. Juli 1997⁴² unter der Leitung David Zinmans wirkte das genannte Ensemble mit.⁴³ Ein Konzert mit dem Arnold Schoenberg Chor aus Wien lässt sich hingegen nicht nachweisen. Auf längere Sicht schien der Zukauf von Chören aus dem Ausland für die Tonhalle-Leitung jedoch keine zukunftssträchtige Lösung zu sein. So kam der Wunsch auf, einen eigenen, professionellen Chor zu etablieren. Im Jahre 1997 ver-

41 Weisung des Stadtrates von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2001/569, 14. November 2001, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/3ce30bcaf1a944b1909c5620f21b4917-332?filename=2001_0569.pdf>, konsultiert am 1. Juli 2024.

42 Hagmann, «Mahlers Achte Sinfonie in Zürich».

43 «Sinfonie der Tausend». *Neue Zürcher Zeitung* (5. Juli 1997).

suchte Trygve Nordwall die Existenz des Schweizer Kammerchores als gesamtschweizerisches Projekt, nicht aber als Tonhalle-Chor und schon gar nicht als eine Konkurrenz zu den Laienchören, darzustellen, wie der Bericht über die Pressekonferenz der Tonhalle-Gesellschaft in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 17. April 1997 zeigt:

Vor allem aber wird man in der Saison 1997/98 zum erstenmal dem Schweizer Kammerchor begegnen. Bei der Vorstellung des Abonnementsprospekts legte Trygve Nordwall, der Direktor der Tonhalle-Gesellschaft, Wert auf die Feststellung, dass es sich dabei weder um einen Tonhalle-Chor noch um eine Konkurrenz zu den Laienchören handle. Die Idee stammt von Fritz Näf, dem Direktor des Konservatoriums Winterthur und langjährigen Leiter der Basler Madrigalisten, und sie soll dazu führen, dass es in Zürich, ja eigentlich in der Schweiz, wieder einen professionellen Konzertchor grösserer Besetzung gibt.⁴⁴

Nordwall sicherte sich sängerische Qualität, ohne die Tonhalle in die Verantwortung zu nehmen, indem er den Schweizer Kammerchor einerseits als Idee von Fritz Näf darstellte und andererseits die gesamtschweizerische Fundierung dieses Projektes betonte. Diese nationale Ausrichtung sollte beim weiteren Wirken des Schweizer Kammerchores eine wichtige Rolle spielen. Der Verweis auf die Professionalität des neuen Chores zielte zudem darauf ab, jenen Kritikern Wind aus den Segeln zu nehmen, die im Kammerchor noch immer eine Konkurrenz zu den Laienchören sahen:

Professionell: das heisst, dass die Mitglieder dieses Chors nicht unbedingt über ein Diplom verfügen, aber eine Ausbildung absolviert und sich einem Vorsingen gestellt haben müssen. Näf denkt an einen Pool von rund dreihundert Sängerinnen und Sängern, aus dem für die einzelnen Produktionen Besetzungen verschiedener Grösse zusammengestellt werden. Honoriert werden die Chormitglieder nicht im Rahmen einer Anstellung, sondern projektweise. Die Tonhalle-Gesellschaft unterstützt das Projekt, indem sie einen Raum

⁴⁴ Hagmann, «Gute Musik».

für die Administration zur Verfügung stellt und eine gewisse Zahl von Engagements garantiert.⁴⁵

Auf die Organisationsform des Schweizer Kammerchores als Pool soll im Folgenden noch genauer eingegangen werden. Hervorzuheben ist die Rolle der Tonhalle-Gesellschaft, die in dieser Darstellung insofern als lediglich unterstützend beschrieben wird, als sie das Projekt im Rahmen administrativer Hilfe begleitete und einige Konzerte garantierte. Für sie war es gegenüber der Öffentlichkeit und den Gründerchören wohl von Vorteil, ihre Rolle tendenziell herunterzuspielen. In Wirklichkeit war die Idee eines professionellen Chores jedoch im gemeinsamen Gespräch zwischen David Zinman, Fritz Näf, Trygve Nordwall und Peter Stüber (1996/97), also zur Hauptsache unter Exponenten der Tonhalle, im Zürcher Hotel Glärnischhof entstanden.⁴⁶ Dabei stand das Bedürfnis Nordwalls und besonders Zinmans im Vordergrund, Kompositionen für Chor und Orchester auf professionellem Niveau aufführen zu können. Über die Namensgebung wurde im genannten Personenkreis eingehend diskutiert. Da die neue Formation nicht Tonhalle-Chor heißen sollte, entschied man sich für den Namen Schweizer Kammerchor.⁴⁷ In der bereits erwähnten Weisung des Stadtrates, die zur ersten Subventionierung des Schweizer Kammerchores führte, wurde dessen Gründung dennoch mit der Entmachtung der traditionellen Zürcher Chöre in Zusammenhang gebracht, was inhaltlich und chronologisch ungenau war. Der Wille, sich von den Pflichten gegenüber den Gründerchören zu befreien, war zeitlich deutlich vor der Etablierung des Schweizer Kammerchores erwacht und das Engagement ausländischer Chöre war zweifellos ein erster Schritt auf die Professionalisierung der Chormitwirkung in den Tonhalle-Konzerten hin gewesen. Die Idee zum Schweizer Kammerchor stellte bereits den zweiten Schritt dar:

1997 wurde auf Anregung der Tonhalle-Gesellschaft und des Dirigenten Fritz Näf, der seit 1978 auch die Basler Madrigalisten als eines der ganz wenigen professionellen Gesangsensembles in der Schweiz leitet, der Schweizer Kammerchor gegründet. Diese Pro-

45 Ebd.

46 Interview zwischen Lukas Näf und Fritz Näf, 16. Juni 2021.

47 Ebd.

fessionalisierung des Chorwesens hat die traditionellen Chöre tiefgreifend in Frage gestellt. Nicht nur fielen für selbstverständlich gehaltene Privilegien dahin, sondern das Tonhalle-Orchester, das bisher von den Chören für ihre Konzerte engagiert worden war, entwickelte sich zum Konkurrenten und verdrängte die Traditionschöre vom ersten Platz bei der Aufführung der Chorliteratur. Es liegt auf der Hand, dass dieser Umwandlungsprozess von den Chören nicht widerstandslos hingenommen wurde. Letztlich überwog jedoch die Einsicht in die Notwendigkeit einer Neuorientierung.⁴⁸

Bemerkenswert bleibt, dass die Gründung des Schweizer Kammerchores nicht von einer breiten Bewegung ausgegangen war, sondern von einzelnen Personen, die spezifisch künstlerische Absichten hegten.

Reaktion auf das erste Konzert des Schweizer Kammerchores

Mit Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem* op. 45 (1868)⁴⁹ am 29./30. und 31. Oktober 1997 debütierte der Schweizer Kammerchor unter der Leitung von Kurt Sanderling in der Tonhalle Zürich. Es erstaunt nicht, dass die Berichterstatte der regionalen Presse die Aufführung dieser Komposition in einen größeren Zusammenhang stellten. So empfand Herbert Büttiker in der Winterthurer Tageszeitung *Der Landbote* vom 31. Oktober 1997 diese Werkwahl beinahe als Affront gegenüber den traditionellen Zürcher Laienchören:

Die Wahl gerade des «Deutschen Requiems» zum Debut mutet auch deswegen eigenartig an, weil die grossen Zürcher Chöre ohnehin die Abkoppelung vom Tonhalle-Orchester befürchten und sich

⁴⁸ Weisung des Stadtrates von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2001/569, 14. November 2001, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/3ce30bcaf1a944b1909c5620f21b4917-332?filename=2001_0569.pdf>, konsultiert am 1. Juli 2024.

⁴⁹ Sehr bald nach der Uraufführung in Leipzig erklang *Ein deutsches Requiem* in der Tonhalle Zürich: 26. März 1869, vgl. Erster Bericht des Vorstandes der Tonhalle-Gesellschaft Zürich über das Geschäftsjahr 1868/69, S. 14, CH-Zsta, VII. 151. 2.1.

nun insofern bestätigt finden müssen, als dieses Werk eines ihrer stärksten Schlachtrösser ist.⁵⁰

Sibylle Ehrismann sprach am 31. Oktober 1997 im *Zürcher Oberländer* sogar von einer «[e]rnüchternde[n] musikalische[n] Taufe»⁵¹ und verwies zudem auf die personelle Verbindung des Schweizer Kammerchores mit den Basler Madrigalisten:

Mutig ist der Schritt in Richtung eines Elitechors deshalb, weil damit die sogenannten Gründerchöre der Tonhalle-Gesellschaft, die bis anhin die wichtigen Chorkonzerte in der Tonhalle bestritten, hinten angestellt werden. Trygve Nordwall hatte sich als Direktor der Tonhalle-Gesellschaft aus Qualitätsgründen dazu entschlossen, dieses heissumstrittene Politikum auf sich zu nehmen, um grossen Dirigenten einen Berufschor anbieten zu können. Dieser soll aber nicht nur in Zürich wirken, sondern auch für andere Schweizer Konzerthäuser zur Verfügung stehen. Für die Administration wurde im Gebäude der Tonhalle-Gesellschaft eine Teilzeitstelle eingerichtet. Dass die Entscheidung gerade auf die Basler Madrigalisten fiel, stiess in Zürich ebenfalls nicht überall auf Gegenliebe. Rein fachlich aber lässt sich diese Entscheidung durchaus rechtfertigen, hat Fritz Näf doch über viele Jahre hinweg dieses Vokalensemble zu einem Spitzenchor herangezogen.⁵²

Obwohl die Sänger*innen beider genannten Ensembles aus einem gemeinsamen Pool stammten, handelte es sich beim Schweizer Kammerchor um eine neue Formation mit einem künstlerischen Profil, das sich eher komplementär verhielt zu demjenigen der Basler Madrigalisten. Obschon Kurt Sanderling kaum als der geeignete Debutdirigent für den Schweizer Kammerchor betrachtet wurde – zumal er laut Presse angeblich eine veraltete Brahms-Interpretationstradition zu vertreten schien –, hoben die Kritiker des *Tages-Anzeigers* wie auch der *Neuen Zürcher Zeitung* die Vorzüge des neuen Chores hervor. Susanne Kübler schrieb im *Tages-Anzeiger* am 31. Oktober 1997:

50 Büttiker, «Debut des Schweizer Kammerchors in der Zürcher Tonhalle».

51 Ehrismann, «Ernüchternde musikalische Taufe».

52 Ebd.

In solchen Momenten zeigte der Chor sein Gesicht. Das war wohl das Bemerkenswerteste an dieser Premiere: dass dieser Klangkörper bereits zusammengewachsen ist und auch in einem Werk individuell wirken kann, das in jeder beliebigen Ausrichtung auf CD zum Vergleich vorliegt. Man kann gespannt sein, wie der Chor unter Christopher Hogwood klingen wird – und hoffen, dass Fritz Näfs Wunsch nach Aufträgen auch für zeitgenössische, rarerer Werke sich für die nächste Saison erfüllt.⁵³

Peter Hagmann äusserte sich detailliert zum Klang und zur stimmlichen Durchsetzungsfähigkeit des Schweizer Kammerchors:

Siebzig Sänger hat Fritz Näf zusammengerufen, und sie haben, was die technische Basis, aber auch was das Ausdrucksvermögen betrifft, eine Qualität erreicht, die keinerlei Vergleich zu scheuen braucht. Überaus kompakt und präsent der Gesamtklang, der im Leisen sehr ausdifferenziert und, wo es gefordert ist, zu einem schlagkräftigen, strahlenden Forte gesteigert werden kann. Enorm gepflegt auch die Diktion – was sich gleich am Anfang manifestiert hat, wo die Toten mit hörbar stimmhaftem s seliggepriesen worden sind. Und lebendig die Artikulation, die sich im Brahms-Requiem natürlich vorab im Bereich des Legato-Singens bewegt, dies aber ausgeprägt getan hat. Nicht ganz kontrolliert dagegen das Verhältnis zwischen Männer- und Frauenstimmen. Anders als bei manchem Bürgerchor haben die Männer den besseren Eindruck hinterlassen als die Frauen – zumal als der Sopran, der die Spitzentöne leicht verkrampft nahm und gern etwas tief intonierte. Mag sein, dass das unschöne Portamento, das an diesen Stellen durchschlug und eine verbreitete Unsitte des Chorgesangs anklingen liess, darauf zurückzuführen ist.⁵⁴

Selbst noch im Jahre 2001, in der erwähnten Weisung zwecks Ausrichtung von Subventionen an den Schweizer Kammerchor, wurde versucht, die Folgen dieser Chorgründung für das Zürcher Laienchorwesen abzuschätzen und Vorteile für dieses zu finden. Es bedurfte also

⁵³ Kübler, «Der Kammerchor zeigt sein Gesicht».

⁵⁴ Hagmann, «Abschied vom Bürgerchor».

handfester Argumente für die Ausrichtung von Subventionen zugunsten des Schweizer Kammerchors:

Die Gründung des Schweizer Kammerchors stellt einen entscheidenden und musikgeschichtlich höchst bedeutsamen Schritt im schweizerischen Chorwesen dar. Er erlaubt den Berufsorchestern und Konzertveranstaltern in der Schweiz, das Chorrepertoire auf professionellem Niveau zu pflegen, ohne dass ausländische Chöre mit hohen Reisespesen verpflichtet werden müssen. Obwohl der Schweizer Kammerchor die Laienchöre in der Zusammenarbeit mit den besten Berufsorchestern der Schweiz weitgehend ersetzt, verdrängt er sie nicht einfach, sondern hat auch Vorbildcharakter für sie. Seit 1997 attestieren die Musikkritiker wie das Publikum dem Schweizer Kammerchor höchste Qualität und bestätigen, dass er seinen internationalen Vorbildern durchaus ebenbürtig ist.⁵⁵

Das Profil des Schweizer Kammerchores und dessen Stabilisierung durch städtische Subventionen 2002 bis 2008

I

Gründer und Behörden legten das Profil des Schweizer Kammerchores genau fest und grenzten es von dem der Basler Madrigalisten deutlich ab: Der neue Chor sollte Werke interpretieren, die ein Ensemble von 24 bis über 100 professionell ausgebildeten Sänger*innen⁵⁶ erforderten. Im Zentrum stand die orchesterbegleitete Vokalmusik des 18. bis 20. Jahrhunderts. Dennoch bestand zusätzlich der Auftrag, den Chor auch

55 Weisung des Stadtrates von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2001/569, 14. November 2001, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/3ce30bcaf1a944b1909c5620f21b4917-332?filename=2001_0569.pdf>, konsultiert am 1. Juli 2024.

56 Fritz Näf präziserte seine Vorstellung von einem professionellen Chor wie folgt: «Wichtig ist zu bemerken, dass es nicht ein vollprofessioneller Chor ist, sondern ein Chor aus professionellen Sänger*innen. Ein professioneller Chor ist ein Opernchor mit festen Anstellungen und festen Verpflichtungen. Aber ein Chor aus professionellen Sänger*innen besteht aus ausgebildeten Sänger*innen, die aber keine festen Verpflichtungen haben.», Interview zwischen Lukas Näf und Fritz Näf, 16. Juni 2021.

in A-cappella-Formationen oder zusammen mit kleinen Instrumentalensembles oder Klavierbegleitung auftreten zu lassen.⁵⁷ Die Organisatoren des Schweizer Kammerchors griffen auf einen Pool von (je nach Quelle) zwischen 250⁵⁸ und 450⁵⁹ ausgebildeten Musiker*innen zurück, aus denen je nach Bedarf Besetzungen von bis zu 100 Personen zusammengestellt werden konnten. Die Sänger*innen mussten ein Vorsingen absolvieren, wonach sie in verschiedene Kategorien und Niveaus eingeteilt wurden. Gewisse Sänger*innen konnten auch für solistische Aufgaben eingesetzt werden. Die Mitglieder stammten zu je einem Fünftel aus Zürich und Basel, zu dreißig Prozent aus der Zentralschweiz/Bern/Westschweiz und zu dreißig Prozent aus dem Ausland, besonders Süddeutschland.⁶⁰

Abgesehen von der Interpretation des chorsinfonischen Repertoires in der Tonhalle Zürich setzte sich der Chor vier zentrale künstlerische Ziele: Er sollte *erstens* auch außerhalb der Tonhalle, das heißt mit anderen schweizerischen Orchestern, zusammenarbeiten und oratorische wie chorsinfonische Werke auf hohem Niveau präsentieren. Zwischen dem 29. Oktober 1997 und dem 29. Juni 2011 wirkte der Schweizer Kammerchor in 136 Produktionen⁶¹ (siehe Anhang) mit, von denen aber nur ca. dreißig Prozent nicht in Zürich stattfanden (siehe Tabelle 2).

57 Weisung des Stadtrates von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2001/569, 14. November 2001, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/3ce30bcaf1a944b1909c5620f21b4917-332?filename=2001_0569.pdf>, konsultiert am 1. Juli 2024. Die *Basler Madrigalisten* wurden nicht als Chor, sondern klar als solistisch besetztes Vokalensemble bezeichnet. Alle Sänger*innen der *Basler Madrigalisten* konnten also solistische Aufgaben wahrnehmen. Die *Basler Madrigalisten* interpretierten Ensemble- und Chorwerke des 15. bis 18. Jahrhunderts sowie zeitgenössische Werke.

58 Interview zwischen Mario Gerteis und Fritz Näf: Näf und Gerteis, «Wir möchten gleichwertige Partner sein».

59 Weisung des Stadtrates von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2001/569, 14. November 2001, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/3ce30bcaf1a944b1909c5620f21b4917-332?filename=2001_0569.pdf>, konsultiert am 1. Juli 2024.

60 Ebd.

61 Die im Anhang zusammengestellte Liste der Produktionen des Schweizer Kammerchores beruht auf den gedruckten Konzertprogrammen sowie Jahresberichten der Jahre 1997 bis 2011, die sich im Privatarhiv von Fritz Näf befinden.

Tabelle 2 Produktionen des Schweizer Kammerchores außerhalb Zürichs

Veranstalter	Produktionsnummer	Anzahl
Lucerne Festival	16, 25, 36, 37, 47, 48, 49, 58, 66, 74, 92, 97, 99, 101, 111, 112, 119, 124, 125	19
Musikkollegium Winterthur	13, 72, 103, 115, 126	5
Orchestre de la Suisse Romande	75, 106, 131, 132	4
Berner Symphonie-Orchester	6, 17, 39	3
Allgemeine Musikgesellschaft Basel	15, 38, 91	3
Opernhaus Zürich	29, 45, 81	3
L'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo	31	1
Gstaad Festival	83	1
Murten Classics	96	1
Total		40

Zweitens sollte der Schweizer Kammerchor ein zuverlässiger und professioneller Partner bei CD-Produktionen sein. So dokumentieren sechs Einspielungen mit dem Tonhalle-Orchester Zürich (Nrn. 10, 35, 73, 80, 82, 109) Werke von Beethoven und Mahler. *Drittens* sollte er als Botschafter wirken und Schweizer Vokalmusik auf Konzerttourneen verbreiten, was im Rahmen von vier Konzertreisen in die Ukraine (2002), nach Südamerika (2004), Serbien (2007) und Mexiko (2010) verwirklicht wurde (Nrn. 51, 67, 93, 129). Um den Chorklang auch ohne Orchester zu schulen, wurden *viertens* in Tonhalle-Konzerten (Nrn. 9, 27, 32, 71, 86) oder auf Konzerttourneen auch zeitgenössische Kompositionen für Chor a cappella mit höchsten Ansprüchen von Thüring Bräm, Lars Edlund, Rudolf Kelterborn, György Kurtág, Hans Ulrich Lehmann, György Ligeti, Frank Martin, Olivier Messiaen, Max Reger, Sven-David Sandström, Alfred Schnittke, Arnold Schönberg, Richard Strauss und Julien-François Zbinden aufgeführt (siehe Tabelle 3).

Tabelle 3 Auswahl von Werken für Chor a cappella, die vom Schweizer Kammerchor aufgeführt wurden

Werk	Produktionsnummer
Edlund, Lars: Elegi (1971-72)	9
Kelterborn, Rudolf: Tres cantiones sacrae (1967)	86
Kurtág, György: Omaggio a Luigi Nono op. 16 (1979, rev. 1981)	123
Lehmann, Hans Ulrich: «der rat der rose – hommage à Kurt Marti» (UA)	71
Ligeti, György: Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin (1982-83)	32
Ligeti, György: Éjszaka – Reggel (1955)	9, 32
Ligeti, György: Magyar Etüdök (1983)	32
Martin, Frank: 5 Gesänge des Ariel (1950)	71
Messiaen, Olivier: O sacrum convivium (1937)	86
Schnittke, Alfred: Konzert für Chor (1984/85)	120
Schönberg, Arnold: Friede auf Erden op. 13 (1907)	9
Strauss, Richard: Deutsche Motette op. 62 (1913)	27
Zbinden, Julien-François: Lord (1999)	85

Obwohl das Kernrepertoire des Schweizer Kammerchores von Anfang an klar definiert war, bot schon die erste Saison 1997/98 Anlass zur Kritik, weil Werke wie *Messiah* von Händel, *Ein deutsches Requiem* von Brahms oder *Elias* von Mendelssohn aufgeführt wurden, die auch von Laienchören hätten realisiert werden können. Verantwortlich für diese Programmwahl waren weder der Chor noch dessen Leitung, sondern vielmehr die Orchester als Hauptveranstalter. Die Befürchtungen der Laienchöre, der Schweizer Kammerchor würde ihre eigenen Bemühungen konkurrenzieren, bewahrheiteten sich nicht. Der Tabelle 4, die eine Auswahl wichtiger Produktionen des Schweizer Kammerchores präsentiert, kann entnommen werden, dass gerade Mendelssohns Oratorien, speziell *Elias*, in den Konzerten eine untergeordnete Rolle einnahmen. Brahms' *Ein deutsches Requiem* wurde nach dem Auftakt am 29. Oktober 1997 erst wieder gegen Ende der Tätigkeit des Kammerchores aufgeführt. *Messiah* von Händel erfreute

sich dagegen größerer Beliebtheit: Die fünf Produktionen im Rahmen der Tonhalle-Gesellschaft folgten einem offenkundigen Konzept: Unter der Leitung von ästhetisch möglichst gegensätzlichen Dirigenten wie Kurt Sanderling, Ton Koopman, Tõnu Kaljuste, Ivor Bolton und Helmuth Rilling sollte dem Publikum zum Weihnachtsfest (und außerhalb der Abonnementskonzerte) dieses populäre Oratorium präsentiert werden. Ein klar historisch informierter Interpretationsansatz wie derjenige von Ton Koopman verlangte nach einem Ensemble, das flexibel auf differenzierte Konzepte im Bereich Artikulation und Tempo reagieren konnte und auch in kleiner Besetzung genug stimmliches Durchsetzungsvermögen hatte, um den Tonhallesaal zu füllen. Ein ähnliches Prinzip unterlag den verschiedenartigen Aufführungen des *Weihnachts-Oratoriums* von Johann Sebastian Bach in den Jahren 2004/05, 2005/06 und 2006/07.

Fritz Näf hatte im Oktober 1997, also zum Start des neuen Klangkörpers gehofft, dass der Schweizer Kammerchor auch für Repertoire, das aus stimm- und kompositionstechnischen Gründen nicht von Laienchören bewältigt werden konnte, angefragt werden würde.⁶² Wie Tabelle 4 zeigt, erfüllte sich diese Hoffnung durchaus. In neun Produktionen gelangte Beethovens *Sinfonie Nr. 9* zur Aufführung. Dieses Werk kann zwar von Laienchören interpretiert werden, doch zeigen sich die Vorteile professioneller Stimmen (gerade auch für CD-Produktionen) deutlich in der angemessenen Bewältigung der technisch anspruchsvollen Doppelfuge des Schlusssatzes und der langen Passagen in hoher Lage. Im Rahmen zahlreicher Produktionen übernahm der Schweizer Kammerchor den Chorpart in Gustav Mahlers Sinfonien, wobei die *Sinfonie Nr. 3*, die (neben einem Knabenchor) nur einen Frauenchor erfordert, sechsmal und somit von allen am häufigsten aufgeführt wurde. Allerdings erklang das Werk nicht nur in der Tonhalle Zürich, sondern dreimal auch in Konzerten des Lucerne Festivals. Die an den Frauenchor gestellten Anforderungen wie flexible Klanglichkeit und leichte, schwebende Höhe würden bei ungeübten Stimmen eine lange Probezeit verlangen, wie sie im professionellen Orchesterbetrieb undenkbar wäre. Hohe Anforderungen an die Sängerinnen und Sänger betreffend Intonation und Leichtigkeit stellt auch der A-cappella-Chor des Schlusssatzes (*misterioso*) der *Sinfonie*

62 Näf und Gerteis, «Wir möchten gleichwertige Partner sein».

Nr. 2. Demgegenüber erfordern der «Aufersteh'n»-Schlusschor derselben Sinfonie und insgesamt die *Sinfonie Nr. 8* vor allem stimmliche Durchsetzungsfähigkeit. Allen diesen gegensätzlichen Erfordernissen wusste der Schweizer Kammerchor mit seinen professionellen Sänger*innen durchaus nachzukommen.

In der Rückschau auf die vierzehn Spielzeiten des Schweizer Kammerchores erweist sich die Interpretation französischer Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts geradezu als künstlerischer Schwerpunkt. In acht Produktionen gelangte das ganze Spektrum geistlicher und weltlicher Vokalmusik von Hector Berlioz' zur Aufführung: das Requiem (*Grande Messe des morts*) und das Oratorium *L'Enfance du Christ* sowie die dramatische Legende *La Damnation de Faust*. Diese Werke verlangen vom Chor die Fähigkeit, ohne forcierte Stimmgebung einen großen und homogenen Klang zu erzeugen, um so mit dem Orchester in Balance zu bleiben. In der dramatischen Symphonie *Roméo et Juliette* stellt Berlioz sowohl an den gemischten Chor wie auch an das kleine Ensemble höchste Anforderungen an Intonation und Flexibilität. Neben diesen Werken aus den 1830er- bis 1850er-Jahren interpretierte der Schweizer Kammerchor insgesamt fünfmal Ravels Ballett *Daphnis et Chloé* (unter der Leitung von Pierre Boulez, Armin Jordan, Andrew Litton, Simon Rattle, David Zinman). Dieses Werk ist wegen seiner A-cappella-Passage (Vokalise) punkto Intonation besonders anspruchsvoll. Dazu kamen Werke aus der Zeit der Jahrhundertwende, etwa Debussys *Nocturnes* für Frauenchor oder dessen fünftaktiges Mysterium *Le Martyre de Saint Sébastien*. In erstem Werk besteht die Hauptaufgabe in der Erzeugung von Klangfarben, da auch hier nur textlose Vokalisieren zu singen sind. Zu einem französischen Schwerpunkt gehörten auch Faurés *Requiem*, Francks Poème symphonique *Psyché* für dreistimmigen Chor oder – wenn man den Rahmen noch erweitern will – Aufführungen von Strawinskys Kompositionen *Les Noces* (in einer Produktion des Opernhauses Zürich), *Oedipus Rex* (nur mit Männerchor) oder von dessen *Messe*. Von der Breite des Repertoires des Schweizer Kammerchores zeugen sodann Schönbergs *A Survivor from Warsaw*, Ligetis *Requiem*, das technisch höchste Anforderungen stellt, Janáčeks *Glagolitische Messe* sowie Werke von Ernest Bloch, Benjamin Britten, Ferruccio Busoni, Rolf Liebermann, Alexander Skrjabin sowie Kurt Weill (siehe Tabelle 4).

Tabelle 4 Auswahl von Werken für Chor und Orchester, die vom Schweizer Kammerchor aufgeführt wurden

Werk	Produktions- nummer	Anzahl
Bach, Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium BWV 248 (1734)	69/70, 76/78, 87/88, 130	4
Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 (1817-24)	10, 66, 77, 83, 95, 103, 111, 112, 136	9
Berlioz, Hector: Grande Messe des Morts op. 5 H. 75 (1837)	99, 106	2
Berlioz, Hector: L'Enfance du Christ op. 25 H. 130 (1850-54)	100, 115	2
Berlioz, Hector: La Damnation de Faust op. 24 H. 111 (1845-46)	29, 60	2
Berlioz, Hector: Roméo et Juliette op. 17 H. 79 (1839)	47, 121	2
Bloch, Ernest: Avodath Hakodesh. Kantate (1930-33)	39	1
Brahms, Johannes: Ein deutsches Requiem op. 45 (1868)	1, 23, 128, 134	4
Britten, Benjamin: Peter Grimes op. 33 (1945)	7	1
Busoni, Ferruccio: Konzert C-Dur op. 39 BV 247 (1902-4)	104	1
Debussy, Claude: Le Martyre de Saint Sébastien (1911)	58, 101, 105	3
Debussy, Claude: Nocturnes (1897-1901)	12, 62, 75, 91, 97	5
Fauré, Gabriel: Requiem op. 48 (1886/87)	44	1
Franck, César: Psyché (1887/88)	24	1
Händel, Georg Friedrich: Messiah HWV 56 (1741-42)	2, 30, 42, 56, 61	5
Haydn, Joseph: Die Jahreszeiten Hob. XXI:3 (1799-1801)	96, 114	2
Haydn, Joseph: Die Schöpfung Hob. XXI:2 (1796-98)	11, 116	2
Holst, Gustav: The Planets op. 32 (1914-16)	84	1
Huber, Klaus: Beati pauperes II (1979)	55	1
Janáček, Leoš: Glagolitische Messe (1926)	64	1
Janáček, Leoš: Das ewige Evangelium (1914)	43	1

Liebermann, Rolf: Medea-Monolog (1989)	26	1
Ligeti, György: Requiem (1963-65)	33	1
Liszt, Franz: Eine Faust-Sinfonie R 425, S 108 (1854-80)	102	1
Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 2 c-Moll (1888-94, rev. 1903)	16, 80	2
Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 3 d-Moll (1893-96, rev. 1906)	31, 37, 49, 82, 124, 131	6
Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 8 Es-Dur (1906-07)	109	1
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Elias, op. 70 (1844-46)	5, 113	2
Mozart, Wolfgang Amadeus: Messe c-Moll KV 427 (1782-83)	79, 117, 20	3
Mozart, Wolfgang Amadeus: La clemenza di Tito KV 621 (1791)	38	1
Mozart, Wolfgang Amadeus: Requiem d-Moll KV 626 (1791)	52, 135	2
Ravel, Maurice: Daphnis et Chloé (1909-12)	12, 25, 48, 62, 74	5
Saariaho, Kaija: Oltra Mar (1998-99)	91	1
Schönberg, Arnold: A Survivor from Warsaw op. 46 (1947)	14, 39	2
Schostakowitsch, Dmitrij: Sinfonie Nr. 2 H-Dur op. 14 (1927)	46	1
Skrjabin, Alexander: Symphonie Nr. 1 E-Dur op. 26 (1899/1900)	17	1
Strawinsky, Igor: Les Noces (1914/23)	81	1
Strawinsky, Igor: Messe (1948)	20	1
Strawinsky, Igor: Oedipus Rex (1926-27)	132, 133	2
Strawinsky, Igor: Le Roi des étoiles (1911/12)	12	1
Tschaikowsky, Pjotr I.: Jolanthe op. 69 (1891)	6	1
Wagner, Richard: Tristan und Isolde WWV 90 (1857-59)	125	1
Weill, Kurt: Das Berliner Requiem (1928)	128	1

II

Im Jahre 2004 gründeten die Bernische Musikgesellschaft, die Tonhalle-Gesellschaft Zürich und die Stiftung Lucerne Festival offiziell die Stiftung *ars vocalis*, welche sich zum Ziel setzte, den Schweizer Kammerchor im Hinblick auf seine nationale und internationale Ausstrahlung finanziell zu fördern.⁶³ Welche Konsequenzen diese nationale Situierung für die Finanzierung des Schweizer Kammerchores hatte, soll weiter unten dargestellt werden. Seit seiner Gründung im Jahr 1997 war der Schweizer Kammerchor juristisch ein Teil des Vereins Basler Madrigalisten.⁶⁴ Obwohl der Schweizer Kammerchor und die Basler Madrigalisten organisatorisch und personell eng miteinander verknüpft waren, wurden bereits im Jahre 2000 Finanzaufwand und Ertrag der beiden Formationen getrennt ausgewiesen. Dies wurde nötig, weil damals Subventionen der Stadt Zürich zu Gunsten des Schweizer Kammerchores in Aussicht standen. Diese Subventionen wurden erstmals für die Jahre 2002 bis 2004 vergeben und beliefen sich auf jährlich 100'000 Franken. In der bereits erwähnten Weisung des Zürcher Stadtrates an den Gemeinderat von 2001 wurde die nationale Ausrichtung als Hauptargument angeführt, warum der Schweizer Kammerchor gefördert werden sollte:

Die Gründung einer Trägerschaftsstiftung [damit ist die Stiftung *ars vocalis* gemeint; 2004 offiziell gegründet] durch die Tonhalle-Gesellschaft Zürich, die Allgemeine Musikgesellschaft Basel [sic!] und das Berner Sinfonieorchester zeigt, dass es sich um ein Anliegen von nationaler Bedeutung handelt. Auch wenn die Subventionierung einer gesamtschweizerisch orientierten Institution durch einzelne Städte und Kantone kulturpolitisch ungewöhnlich ist, ist eine Unterstützung durch die Stadt Zürich höchst sinnvoll. Sie ermög-

63 «Im Hinblick auf die nationale und internationale Ausstrahlung dieser Vokalensembles ist die Stiftung in der gesamten Schweiz und, soweit erforderlich, auch im Ausland tätig.», Statut der Stiftung *ars vocalis*, 21. Dezember 2004, Privatarchiv Fritz Näf.

64 Näf und Gerteis, «Wir möchten gleichwertige Partner sein». Vgl. zur Finanzierung des Schweizer Kammerchores auch die Studie: Anita Jehli, Alissa Nembrini und Nathalie Padlina, *Vergleichsstudie über die Drittmittelbeschaffung professioneller Chöre mit Schwerpunkt Alte Musik*, Masterarbeit Universität Basel, 2007. Die Basler Madrigalisten wurden seit 1978 von Fritz Näf geleitet, vgl. Näf, *Ars vocalis. 25 Jahre Basler Madrigalisten*.

licht, dass das Tonhalle-Orchester Chorprogramme mit einem ihm nahe stehenden Chor in hoher Qualität aufführen kann und dass das Zürcher Konzertangebot mit bisher kaum zu hörenden Werken der anspruchsvollen Chorliteratur ergänzt wird.⁶⁵

Damals erschien der Stadtzürcher Regierung die Beteiligung an einer gesamtschweizerisch orientierten Institution für das städtische Musikangebot als «höchst sinnvoll». Die Subventionierung des Schweizer Kammerchores als nationale Institution wurde zwar als «ungewöhnlich», letztlich für Zürich aber als vorteilhaft angesehen. Ein zusätzliches, vom Stadtrat angeführtes Argument zugunsten der Ausschüttung von Subventionen war die Frage der Entlohnung einer gewissen Mindestanzahl von Sänger*innen:

Erstens kann die Qualität des Chors nur mit einer Stammbesetzung gehalten und gefördert werden. Ein Kern von 24 Sängerinnen und Sängern soll im Umfang von etwa einer halben Stelle fest an den Chor gebunden werden, eine weitere Zahl von 16 Sängerinnen und Sängern als regelmässige Zuzüger. Dies erfordert einigermassen zumutbare finanzielle Vergütungen, auch wenn vorläufig eine als Fernziel nötige Angleichung an die für Orchestermusikerinnen und -musiker geltenden Tarife des Schweizerischen Musikerverbandes nicht realisierbar ist.⁶⁶

Aus diesem Passus wird deutlich, dass sich die Honorare der Chorsänger*innen nicht an den Tarifen des Schweizerischen Musikerverbandes orientierten. Um diese Lohnungleichheit zu beseitigen, wurden die späteren Subventionen der Stadt Zürich für die Periode 2005 bis 2008 auf 130'000 Franken erhöht.⁶⁷

65 Weisung des Stadtrates von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2001/569, 14. November 2001, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/3ce30bcaf1a944b1909c5620f21b4917-332?filename=2001_0569.pdf>, konsultiert am 1. Juli 2024.

66 Ebd.

67 Weisung des Stadtrates von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2004/373, 7. Juli 2004, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/37ff568f09b8455d81e9fd927fd8ae56-332?filename=2004_0373.pdf>, konsultiert am 1. Juli 2024.



Abbildung 1 Schweizer Kammerchor (2005) im Kultur- und Kongresszentrum Luzern. Foto: Georg Anderhub, © Stiftung Fotodok

Die Kostensteigerung beim Personalaufwand und der damit verbundene Antrag auf eine Erhöhung der Subvention ergibt sich vorab aus dem Umstand, dass die Entlöhnung der professionellen Sängerinnen und Sänger immer noch weit hinter jener der Instrumentalisten zurücksteht. So erhalten ausgebildete Musikerinnen und Musiker eine vom Schweizerischen Musikerverband SMV in Tarifverträgen festgelegte Entschädigung von Fr. 165.– pro Probe und von Fr. 192.– pro Konzert. Die ebenso gut ausgebildeten Sängerinnen und Sänger des Schweizer Kammerchors müssen sich demgegenüber mit Fr. 110.– pro Probe und Fr. 180.– pro Konzert begnügen [...].⁶⁸

Dabei verschwieg aber der Stadtrat, dass die Löhne der festangestellten Tonhalle-Musiker*innen noch weitaus höher waren, als die vom Schweizerischen Musikerverband vorgeschlagenen Tarife. Von «Angleichung an die für Orchestermusikerinnen und -musiker geltenden

⁶⁸ Ebd.

Tarife» konnte also nicht die Rede sein. Doch wenigstens an den SMV-Tarifen sollte sich der Schweizer Kammerchor orientieren – was aber nur sehr selten gelang.⁶⁹ Im Kontext der Subventionserhöhung ab 2005 muss zudem erwähnt werden, dass die Beiträge der Stadt Zürich nur einen Bruchteil (2005/2006 ca. zehn Prozent) des Ertrags des Schweizer Kammerchores ausmachten. Wenn dieser die Sänger*innen angemessen bezahlen wollte, musste er enorme zusätzliche Mittel bei Privaten und Stiftungen akquirieren. Nicht einmal für eine Bezahlung gemäß SMV-Tarifen reichten die von der Tonhalle-Gesellschaft bezahlten Chorhonorare beziehungsweise die städtischen Subventionen aus. Im erwähnten Jahr 2005/2006 – um nur ein Beispiel zu nennen – warb der Schweizer Kammerchor Drittmittel in der Höhe von über 261'824 Franken ein.⁷⁰

Gründe, die zur Auflösung des Schweizer Kammerchores im Jahre 2011 führten

I

Nach Ablauf der rechtlichen Grundlage für die gewährten Subventionen musste der Zürcher Stadtrat 2009 die Situation neu beurteilen. Dabei kam er zu einem zwiespältigen Ergebnis. Obschon der Schweizer Kammerchor künstlerisch absolut den Erfordernissen der Stadt Zürich entsprach und obwohl dieser Dank «hohen Zuwendungen von Stiftungen und Privaten»⁷¹ (in der Saison 2007/2008 rund 250'000 Franken)⁷² für eine mehr als ausgeglichene Rechnung gesorgt hatte, wollte die Stadt Zürich auf die weitere Unterstützung verzichten. Im Gegensatz zur Situation im Jahr 2001, als die Subvention an eine «gesamtschweizerisch orientierte Institution [...] durch die Stadt Zürich [als] höchst

69 Interview zwischen Lukas Näf und Fritz Näf, 16. Juni 2021.

70 Jahresbericht Schweizer Kammerchor 2005/2006, Privataarchiv Fritz Näf.

71 Weisung des Stadtrates von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2009/456, 21. Oktober 2009, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/a6d8035402cd4bd0996e8e27e1b764c4-332?filename=2009_0456.pdf>, konsultiert am 1. Juli 2024.

72 Jahresbericht Schweizer Kammerchor 2007/2008, Privataarchiv Fritz Näf.

sinnvoll»⁷³ erachtet worden war, gewichtete der Stadtrat nun die alleinige Unterstützung des Schweizer Kammerchores durch die Stadt Zürich als nicht zielführend. Das Präsidialdepartement informierte laut Weisung von 2009 den Schweizer Kammerchor bereits während der laufenden Subventionsphase darüber,

[...] dass eine allfällige Verlängerung der Subvention um weitere vier Jahre durch die Stadt Zürich nur erfolgen kann, wenn eine Finanzierung durch weitere öffentliche und private Institutionen nachgewiesen werden kann. [...] Wie es der Name des Chors schon deutlich macht, handelt es sich um eine gesamtschweizerische Institution und es bestand denn auch immer die Absicht und Hoffnung, eine breitere, möglichst gesamtschweizerische finanzielle Abstützung zu finden. [...] Trotz intensiven Bemühungen von verschiedenen Seiten ist es dem Schweizer Kammerchor in den vergangenen zwei Jahren leider nicht gelungen, weitere finanzielle Mittel von öffentlichen und privaten Stellen zu finden. Die Gesuche um eine breitere finanzielle Abstützung durch öffentliche Subventionen von Städten und Kantonen ausserhalb Zürichs wurden alle abgelehnt.⁷⁴

Die einst angesprochenen Vorteile für Stadt und Tonhalle schienen nun in den Wind geschlagen zu sein. In der Argumentation des Stadtrates wurde die fehlende nationale Finanzierung des als gesamtschweizerische Institution gegründeten Kammerchores als Hauptgrund angeführt, um dem Chor nun die lokalen Subventionen zu streichen. So wurde im Jahre 2009 dem Chor letztmalig einen Betrag von rund 201'000 Franken für die Zeit von 2009 bis zum Ende der Spielzeit 2010/11 gewährt.⁷⁵ Wenngleich die Argumente des Stadtrates aus regionaler Perspektive durchaus einleuchten, so deutet doch einiges darauf hin, dass die angeführten Gründe des Stadtrates nicht die vollständige Erklärung für das abrupte Ende dieses Chorprojektes waren. Es stellt sich zum

73 Weisung des Stadtrates von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2001/569, 14. November 2001, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/3ce30bcaf1a944b1909c5620f21b4917-332?filename=2001_0569.pdf>, konsultiert am 1. Juli 2024.

74 Weisung des Stadtrates von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2009/456, 21. Oktober 2009, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/a6d8035402cd4bd0996e8e27e1b764c4-332?filename=2009_0456.pdf>, konsultiert am 1. Juli 2024.

75 Ebd.

Beispiel die Frage, ob der vom Stadtrat am 25. August 2010 – also just im Jahr der Auflösung des Schweizer Kammerchores – beantragte einmalige Beitrag von 1'200'000 Franken an die Tonhalle-Gesellschaft Zürich zur Deckung eines strukturellen Defizits mit dieser Subventionsverweigerung im Zusammenhang stand.⁷⁶ Die Vermutung liegt nahe, dass die Stadt Zürich in der Unterstützung der Tonhalle die primäre Herausforderung sah und dagegen gerne von der weiteren Unterstützung des Schweizer Kammerchores absah. Zudem erachtete es der Stadtrat wohl als problematisch, den Chor insofern doppelt zu remunerieren, als die ausbezahlten Konzerthonorare an die Chorsänger*innen bereits aus städtisch subventionierten Mitteln der Tonhalle stammten. Insgesamt kommt Fritz Näf heute zum ernüchternden Schluss, dass es nicht fehlende Finanzmittel waren, die zu diesem Subventionsabbruch führten, zumal Stiftungsgelder wie auch öffentliches Geld der Kulturförderung zur Verfügung standen; vielmehr mangelte es am grundsätzlichen Interesse, weiterhin Geld für professionelle Chorarbeit einzusetzen.⁷⁷

II

Stand (als zweiter Grund) möglicherweise hinter dieser Weigerung, welche zur Auflösung des Ensembles führte, nachlassendes Interesse der Tonhalle-Leitung an Aufführungen chorsinfonischer Werke? Während Nordwalls Zeit als Verwaltungsdirektor genossen die Chorkonzerte eine hohe Priorität, obwohl sie angeblich in der Publikumsgunst nicht an erster Stelle standen.⁷⁸ In Fritz Näfs Wahrnehmung war ein abnehmendes Interesse jedoch erst ab dem Stellenantritt Elmar Weingartens im Jahre 2007, also nach rund zehn Jahren professioneller Chorarbeit, spürbar.⁷⁹ Wenn man die Anzahl Konzerte des Schweizer Kammerchores über die Jahre 1997 bis 2011 überblickt, erkennt man jedenfalls keine deutliche, höchstens eine leichte Abnahme der Kooperationen mit der Tonhalle-Gesellschaft Zürich (siehe Tabelle 5).

76 Weisung des Stadtrates von Zürich an den Gemeinderat, GR Nr. 2010/340, 25. August 2010, <https://www.gemeinderat-zuerich.ch/dokumente/18b46b58f2f14a398a7353e89a33cd4c-332?filename=2010_0340.pdf>, konsultiert am 1. Juli 2024.

77 Interview zwischen Lukas Näf und Fritz Näf, 16. Juni 2021.

78 Ebd.

79 Ebd.

Tabelle 5 Produktionen des Schweizer Kammerchores 1997 bis 2011 mit der Tonhalle-Gesellschaft Zürich

Jahr	Produktionsnummer	Anzahl
1997	1, 2	2
1998	3, 4, 5, 8, 9, 10	6
1999	11, 12, 14, 18, 19	5
2000	20, 22, 23, 26, 27, 28, 30	7
2001	32, 33, 34, 35, 40, 41, 42	7
2002	43, 44, 46, 53, 54, 55, 56	7
2003	57, 60, 61	3
2004	62, 63, 64, 65, 68, 69	6
2005	70, 71, 73, 76, 77	5
2006	78, 79, 80, 82, 84, 85, 86, 87	8
2007	88, 89, 94, 95, 98	5
2008	100, 102, 104, 105, 108	5
2009	109, 110, 113, 116	4
2010	117, 121, 122, 127, 128, 130	6
2011	133, 135, 136	3

Hing dieses nachlassende Interesse eventuell damit zusammen, dass das Standardrepertoire chorsinfonischer Werke aus dem 18. bis 20. Jahrhundert allmählich ausgeschöpft war? Die Statistik der 136 Produktionen des Schweizer Kammerchors zeigt zwar, dass vereinzelte Werke, etwa Beethovens *Sinfonie Nr. 9*, beinahe jährlich zur Aufführung gelangten; hier könnte vielleicht von einer Übersättigung gesprochen werden. Auch das Bedürfnis nach Aufführungen von Bachs *Weihnachts-Oratorium* oder Händels *Messiah* war mutmaßlich gestillt. Gleiches gilt wohl auch für die Sinfonien Gustav Mahlers (besonders die *Sinfonie Nr. 3*). Doch die Liste ausgewählter Produktionen des Schweizer Kammerchores (Tabelle 4) zeigt klar, dass auch durchaus kaum

geläufige sinfonische Werke mit Chor von Ernest Bloch, Benjamin Britten, Gustav Holst, Klaus Huber, Leoš Janáček, Rolf Liebermann, György Ligeti, Franz Liszt, Kaija Saariaho, Arnold Schönberg, Dmitrij Schostakowitsch, Alexander Skrjabin, Pjotr I. Tschaikowsky, Richard Wagner und Kurt Weill erklangen (Nrn. 6, 7, 14, 17, 26, 33, 39, 43, 46, 55, 64, 84, 91, 102, 125 und 128). Obwohl der Schweizer Kammerchor ein breites und differenziertes Repertoire pflegte, hätte man dieses selbstverständlich um weitere Werke für Chor und Orchester des 19. und besonders 20. Jahrhunderts ergänzen können, etwa um Brittens *War Requiem*, Schönbergs *Gurre-Lieder* oder der 3. *Sinfonie* und 13. *Sinfonie* von Schostakowitsch. Ob dies jedoch der Publikumserwartung entsprochen hätte, ist von heute aus kaum klar zu beantworten.

III

Als dritter Grund, jenseits von staatlicher Finanzierung und Wertschätzung des Chorsingens, soll weiteren Ursachen nachgegangen werden, warum es nicht gelang, den Schweizer Kammerchor zu erhalten. Diese liegen möglicherweise im Wesen von Institutionen und Organisationen überhaupt. So scheint es – wohl wissend, dass ein solcher Vergleich methodisch problematisch sein kann – sinnvoll, zu diesem Zweck nochmals auf die Art und Weise der Gründung des Schweizer Kammerchores zurückzukommen. Vergleicht man diese mit derjenigen der Tonhalle-Gesellschaft Zürich selbst, zeigen sich prinzipielle Unterschiede.

Auszugehen ist dabei von Ausführungen der Kunsthistorikerin Birgit Jooss, die sich mit der Gründung von Kunstinstitutionen allgemein beschäftigt hat:

Allgemein betrachtet dient eine Institution der Festschreibung von Handlungs- und Beziehungsmustern, der Aufstellung und Kontrolle von Regeln sowie der Qualitätssicherung. Da sie gemeinhin die Lebensspanne ihrer Mitglieder übertrifft, steht sie – positiv formuliert – für die generationsübergreifende Dauerhaftigkeit und Verlässlichkeit ihrer Regeln, im negativen Sinne dagegen für Starrheit und Reformresistenz. Bestimmend sind stets Individuen und Institutionen gleichermaßen, die in enger Beziehung zuein-

ander stehen und im Idealfall die fachliche Kompetenz als Leitungsinstanz anerkennen.⁸⁰

Eine charakteristische Eigenschaft einer Institution scheint zu sein, dass sie die Lebensspanne ihrer Gründer übertrifft, was auf die Tonhalle-Gesellschaft Zürich bezogen zutrifft: rund zehn Jahre nach der Tonhalle-Gründung verstarben die Gründerpersönlichkeiten Karl Keller (1814-1878) und Gerold Eberhard (1824-1880). Dennoch bestand die Gesellschaft danach selbstverständlich weiter. Interessant an Jooss' Ausführungen ist auch die Feststellung, dass oft Individuen und Institutionen gemeinsam für die Gründung einer neuen Institution bestimmend sind, was 1868 für die Tonhalle-Gründung ebenfalls zutraf. Nicht zuletzt waren für die Institutionen des 19. Jahrhunderts repräsentative, dem Institut angemessene Gebäude besonders wichtig:

Institutionen sind immer auch verbunden mit bestimmten Orten. Gerade im Kunstkontext wurden Leitideen wie Qualität und Kontinuität im 19. Jh. gerne durch das Erscheinungsbild der Gebäude repräsentiert: Architektur, Fassadengestaltung und Bauschmuck machten die einschlägigen Leitgedanken nach außen hin sichtbar, im Inneren sorgten Bildprogramme mit Fresken oder Skulpturen für ihre Veranschaulichung. Das hatte zur Folge, dass die Bauten in permanentem Konflikt zwischen Historisierung und aktueller Funktionsbestimmung standen.⁸¹

Aus dem Jahresbericht der Tonhalle-Gesellschaft von 1868/69 ist klar herauszulesen, dass neben der Gründung eines Orchesters beziehungsweise einer Gesellschaft auch die Errichtung eines Ortes, eines Kunsttempels, eine grundlegende und von vielen Personen (aus Politik und Wirtschaft) und Organisationen (Gesangvereine) getragene Idee war:

Unmittelbar nach dem eidgenössischen Musikfeste, zu der Zeit, als die Erinnerung an die erhabenen Kunstgenüsse, welche dasselbe geboten hatte, in Aller Herzen noch frisch und erwärmend fortlebte, und da der Wunsch, die Tonhalle zum bleibenden Kunsttempel

⁸⁰ Jooss, «Kunstinstitutionen», 188.

⁸¹ Ebd.

zu erheben, immer größern Anklang fand, – bildete sich ein provisorisches Komitee [...] zu dem Zwecke, den vollständigen Ausbau der Tonhalle anzubahnen und ein Programm für die künftige Benutzung derselben zu entwerfen.⁸²

Unter diesen Voraussetzungen konnte sich die Tonhalle als Institution in Zürich behaupten, und durch Verträge mit der Stadt wurde die Finanzierung der Institution über Jahre hinaus gesichert. Schlägt man den Bogen nun zurück zum Schweizer Kammerchor wird deutlich, dass gut 130 Jahre später zahlreiche Voraussetzungen für einen Fortbestand dieser Organisation – die eben nicht die Ansprüche einer Institution erfüllen konnte – fehlten. Weder fußte die Idee auf den Bedürfnissen unterschiedlicher Akteure, wie Personen und Institutionen, noch stand ein Ort im Zentrum der Idee des Schweizer Kammerchores. Vielmehr entsprang der Wunsch zur Etablierung eines professionellen Chores der ausschließlich künstlerischen Vision, Chormusik auf höchstem künstlerischem Niveau zu betreiben. Fritz Muggler bemerkte 1973, dass die Schweiz ein Land sei, «in dem es schwerhält, offizielle Musikinstitutionen zu gründen und am Leben zu halten.»⁸³ Leider behielt er Recht, denn nur die Bemühungen weniger initiativer Persönlichkeiten allein genügten nicht, den Schweizer Kammerchor als dauerhafte Institution zu festigen.

82 Erster Bericht des Vorstandes der Tonhalle-Gesellschaft Zürich über das Geschäftsjahr 1868/69, S. 3, CH-Zsta, VII. 151. 2.1.

83 Muggler, «Interpreten», 352.

Bibliografie

- Allioth, Martin. «Aufgeschreckte Zürcher Chöre. Tonhalle-Direktor Trygve Nordwall setzt neue Prioritäten». *Neue Zürcher Zeitung*, 2. Dezember 1994.
- Büttiker, Herbert. «Debut des Schweizer Kammerchors in der Zürcher Tonhalle». *Der Landbote*, 31. Oktober 1997.
- Ehrismann, Sibylle. «Ernüchternde musikalische Taufe des neuen Schweizer Kammerchors». *Zürcher Oberländer*, 31. Oktober 1997.
- Hagmann, Peter. «Abschied vom Bürgerchor. Der Schweizer Kammerchor mit dem Brahms-Requiem in der Tonhalle Zürich». *Neue Zürcher Zeitung*, 31. Oktober 1997.
- . «Ein Zeichen der Hoffnung. Trygve Nordwall neuer Direktor der Tonhalle-Gesellschaft». *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Januar 1994.
- . ««Gute Musik». Die Tonhalle-Gesellschaft 1997/98». *Neue Zürcher Zeitung*, 17. April 1997.
- . «Im Zeichen des Übergangs. Generalversammlung der Tonhalle-Gesellschaft Zürich». *Neue Zürcher Zeitung*, 27. Januar 1993.
- . «Mahlers Achte Sinfonie in Zürich». *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Juli 1997.
- . «Musikalisches Management im Wandel der Zeit. Rücktritt Richard Bächis in der Tonhalle Zürich». *Neue Zürcher Zeitung*, 1. Juli 1994.
- Jooss, Birgit. «Kunstinstitutionen. Zur Entstehung und Etablierung des modernen Kunstbetriebs». In *Vom Biedermeier zum Impressionismus*, 188–211. München: Prestel, 2008.
- Karlen, René. *Untersuchungen zur Programmpolitik der Tonhalle-Gesellschaft Zürich im ersten Jahrhundert der Neuen Tonhalle (1895-1995)*. Studentendruckerei, 1998.
- Karlen, René, Andreas Honegger und Marianne Zelger-Vogt. «Ein Saal, in dem es herrlich klingt». *Hundert Jahre Tonhalle Zürich*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1995.
- Kelterborn, Rudolf. «Auflösung der Radiochöre». *Schweizerische Musikzeitung* 112, Nr. 2 (1972): 112.
- Kübler, Susanne. «Der Kammerchor zeigt sein Gesicht». *Tages-Anzeiger*, 31. Oktober 1997.
- Muggler, Fritz. «Interpreten. Edwin Loehrer und der Coro della RSI». *Schweizerische Musikzeitung* 113, Nr. 6 (1973): 352–54.
- Näf, Fritz und Mario Gerteis. ««Wir möchten gleichwertige Partner sein»». *Tages-Anzeiger*, 24. Oktober 1997.
- Näf, Lukas, Hrsg. *Ars vocalis. 25 Jahre Basler Madrigalisten*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2003.
- Plattner, Hugo. *175 Jahre Männerchor Zürich. 1826-2001*. Zürich: Männerchor Zürich, 2001.
- Ringger, Rolf Urs. «Persönlichkeiten. Dvoraks Requiem in der Tonhalle Zürich». *Neue Zürcher Zeitung*, 2. April 1996.
- Schläpfer, Hans. *Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Gemischten Chores Zürich. 1863-1963*. Zürich, 1963.

Schoch, Rudolf. *Hundert Jahre Tonhalle Zürich. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Tonhalle-Gesellschaft Zürich*. Zürich: Atlantis, 1968.

Zimmermann, Werner G. *Brahms in der Schweiz. Eine Dokumentation*. Atlantis-Musikbuch. Zürich: Atlantis, 1983.

Anhang

Produktionen des Schweizer Kammerchores 1997 bis 2011

1. Mittwoch, 29. Oktober 1997, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Brahms, Johannes: Ein deutsches Requiem op. 45 (1868)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Sanderling, Kurt (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 30. Oktober 1997; 31. Oktober 1997⁸⁴
2. Sonntag, 21. Dezember 1997, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Händel, Georg Friedrich: Messiah HWV 56 (1741-42)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E)
3. Mittwoch, 11. März 1998, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Magnificat D-Dur BWV 243 (1732/35)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Hogwood, Christopher (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 12. März 1998; 13. März 1998
4. Mittwoch, 27. Mai 1998, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Mendelssohn Bartholdy, Felix: Ein Sommernachtstraum. Bühnenmusik für zwei Soprane, Frauenchor und Orchester op. 61**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Janowski, Marek (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 28. Mai 1998; 29. Mai 1998
5. Freitag, 26. Juni 1998, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Mendelssohn Bartholdy, Felix: Elias, op. 70 (1844-46)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Flor, Claus Peter (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 27. Juni 1998
6. Donnerstag, 17. September 1998, Bern, Konzerthaus Casino, Großer Saal; **Tschaikowsky, Pjotr I.: Jolanthe op. 69 (1891)**; Berner Symphonie-Orchester; Schweizer Kammerchor; Kitajenko, Dmitrij (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 19. September 1998; 22. September 1998; 24. September 1998
7. Freitag, 2. Oktober 1998, Luzern, Theater; **Britten, Benjamin: Peter Grimes op. 33 (1945)**; Luzerner Sinfonieorchester; Schweizer Kammerchor; Nott, Jonathan (L); Fritz Näf (E); weitere Daten: 4. Oktober 1998 bis 27. Dezember 1998
8. Mittwoch, 4. November 1998, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Mozart, Wolfgang Amadeus: Missa brevis D-Dur KV 194 (1774)**; **Mendelssohn Bartholdy, Felix: Lobgesang op. 52 (1838-40)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Flor, Claus Peter (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 5. November 1998
9. Freitag, 6. November 1998, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Ligeti, György: Éjszaka – Reggel (1955)**; **Edlund, Lars: Elegi (1971-72)**; **Schönberg, Arnold: Friede auf Erden op. 13 (1907)**; **Mendelssohn Bartholdy, Felix: Lobgesang op. 52 (1838-40)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Flor, Claus Peter (L); Näf, Fritz (E und L)

⁸⁴ Abkürzungen: L (Leitung); E (Einstudierung); Klav (Klavier).

10. Dienstag, 8. Dezember 1998, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 (1817-24)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 9. Dezember 1998; 10. Dezember 1998; 12. / 14. Dezember 1998 (CD-Produktion)
11. Dienstag, 19. Januar 1999, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Haydn, Joseph: Die Schöpfung Hob. XXI:2 (1796-98)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Brügggen, Frans (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 20. Januar 1999; 21. Januar 1999
12. Mittwoch, 3. Februar 1999, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Debussy, Claude: Nocturnes (1897-1901); Ravel, Maurice: Daphnis et Chloé (1909-12); Strawinsky, Igor: Le Roi des étoiles (1911/12)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 4. Februar 1999; 5. Februar 1999
13. Mittwoch, 14. April 1999, Winterthur, Stadthaus; **Janáček, Leoš: Tagebuch eines Verschollenen (1917-19)**; Stadtorchester Winterthur; Schweizer Kammerchor; Leeuw, Reinbert de (L); Näf, Fritz (E)
14. Freitag, 7. Mai 1999, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Schönberg, Arnold: A Survivor from Warsaw op. 46 (1947)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Brügggen, Frans (L); Näf, Fritz (E)
15. Mittwoch, 26. Mai 1999, Basel, Stadtcasino, Großer Musiksaal; **Mozart, Wolfgang Amadeus: Idomeneo KV 366 (1780/81)**; Sinfonieorchester Basel; Schweizer Kammerchor; Basler Madrigalisten; Venzago, Mario (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 27. Mai 1999
16. Samstag, 11. September 1999, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 2 c-Moll (1888-94, rev. 1903)**; Wiener Philharmoniker; Schweizer Kammerchor; Rattle, Simon (L); Näf, Fritz (E)
17. Donnerstag, 21. Oktober 1999, Bern, Konzerthaus Casino, Großer Saal; **Skrjabin, Alexander: Symphonie Nr. 1 E-Dur op. 26 (1899/1900)**; Berner Symphonie-Orchester; Schweizer Kammerchor; Kitajenko, Dmitrij (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 22. Oktober 1999
18. Mittwoch, 22. Dezember 1999, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Kantate «Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget» BWV 64 (1723); Honegger, Arthur: Une Cantate de Noël H. 212 (1953)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Jordan, Armin (L); Näf, Fritz (E)
19. Freitag, 31. Dezember 1999, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Opernszenen von Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner und Giuseppe Verdi**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E)
20. Mittwoch, 24. Mai 2000, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Strawinsky, Igor: Messe (1948); Mozart, Wolfgang Amadeus: Messe c-Moll KV 427 (417a) (1783)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Brügggen, Frans (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 25. Mai 2000; 26. Mai 2000
21. Sonntag, 25. Juni 2000, Zürich, Fraumünster; **Bach, Johann Sebastian: Motette «Komm, Jesu, komm» BWV 229; Bach, Johann Sebastian: Motette «Der Geist hilft unser Schwachheit auf» BWV 226; Bach, Johann Sebastian: Motette «Jesu, meine Freude» BWV 227**; Barock-Orchester «L'arpa festante»; Schweizer Kammerchor; Näf, Fritz (L)
22. Samstag, 1. Juli 2000, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Kantate «Tönet ihr Pauken! Erschallet, Trompeten» BWV 214 (1733)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Goebel, Reinhard (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 2. Juli 2000

23. Samstag, 15. Juli 2000, Zürich, Tonhalle, Grosser Saal; **Bach, Johann Sebastian/Strawinsky, Igor: Choral-Variationen über das Weihnachtslied «Vom Himmel hoch» (bearb. 1956); Brahms, Johannes: Ein deutsches Requiem op. 45 (1868);** Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Sawallisch, Wolfgang (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 16. Juli 2000
24. Donnerstag, 31. August 2000, Bonn, Beethovenhalle, Großer Saal; **Franck, César: Psyché (1887/88);** London Philharmonic Orchestra; Schweizer Kammerchor; Masur, Kurt (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 6. September 2000 (Luzern, KKL, Konzertsaal)
25. Samstag, 9. September 2000, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Ravel, Maurice: Daphnis et Chloé (1909-12);** Dallas Symphony Orchestra; Schweizer Kammerchor; Litton, Andrew (L); Näf, Fritz (E); Davidson, David (E)
26. Donnerstag, 14. September 2000, Zürich, Tonhalle, Grosser Saal; **Liebermann, Rolf: Medea-Monolog (1989);** Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Bertini, Gary (L); Pfaff, Werner (E)
27. Mittwoch, 1. November 2000, Zürich, Tonhalle, Grosser Saal; **Brahms, Johannes: Fest- und Gedenksprüche op. 109 (1888-89); Reger, Max: Drei Chöre op. 6 (1892); Strauss, Richard: Deutsche Motette op. 62 (1913); Mozart, Wolfgang Amadeus: Vesperae solennes de Confessore KV 339 (1779);** Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Solomon, Peter (Klav); Ericson, Eric (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 2. November 2000
28. Dienstag, 7. November 2000, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Honegger, Arthur: Sémiramis H. 85 (1933-34);** Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Roshdestwenskij, Gennadij (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 8. November 2000; 9. November 2000
29. Sonntag, 10. Dezember 2000, Zürich, Opernhaus; **Berlioz, Hector: La Damnation de Faust op. 24 H. 111 (1845-46);** Orchester des Opernhauses Zürich; Schweizer Kammerchor; Dohnányi, Christoph von (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 12. Dezember 2000 bis 18. März 2001
30. Donnerstag, 21. Dezember 2000, Zürich, Tonhalle, Grosser Saal; **Händel, Georg Friedrich: Messiah HWV 56 (1741-42);** Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Kopman, Ton (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 22. Dezember 2000
31. Sonntag, 7. Januar 2001, Monte-Carlo, Grimaldi Forum, Salle des Princes; **Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 3 d-Moll (1893-96, rev. 1906);** L'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo; Schweizer Kammerchor; Janowski, Marek (L); Näf, Fritz (E)
32. Dienstag, 23. Januar 2001, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Ligeti, György: Éjszaka – Reggel (1955); Ligeti, György: Magyar Etűdök (1983); Ligeti, György: Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin (1982-83); Brahms, Johannes: Schicksalslied op. 54 (1871) (Klavierfassung);** Schweizer Kammerchor; Solomon, Peter (Klav); Näf, Fritz (L); weitere Daten: 24. Januar 2001; 25. Januar 2001
33. Mittwoch, 31. Januar 2001, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Ligeti, György: Requiem (1963-65);** Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Chöre und Vokal-Ensembles der Musikhochschule Winterthur-Zürich; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E); Pfaff, Werner (E); Scheuber, Karl (E); Schäfer, Beat (E); weitere Daten: 1. Februar 2001; 2. Februar 2001
34. Mittwoch, 28. März 2001, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Johannes-Passion BWV 245 (1724);** Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Brüggén, Frans (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 29. März 2001; 30. März 2001
35. Mittwoch, 2. Mai 2001, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Beethoven, Ludwig van: Missa solemnis D-Dur op. 123 (1818/19-1823);** Tonhalle-Orchester; Schweizer Kam-

- merchor; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 3. Mai 2001; 4. Mai 2001; 7.-9. Mai 2001 (CD-Produktion)
36. Donnerstag, 23. August 2001, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Poulenc, Francis: Stabat Mater (1950); Fauré, Gabriel: Requiem c-Moll op. 48 (1886/87)**; NHK Symphony Orchestra Tokyo; Schweizer Kammerchor; Dutoit, Charles (L); Näf, Fritz (E)
37. Dienstag, 28. August 2001, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 3 d-Moll (1893-96, rev. 1906)**; Oslo Philharmonic Orchestra; Damen des Schweizer Kammerchores; Knabenkantorei Basel; Jansons, Mariss (L); Näf, Fritz (E)
38. Mittwoch, 19. September 2001, Basel, Stadtcasino, Großer Musiksaal; **Mozart, Wolfgang Amadeus: La clemenza di Tito KV 621 (1791)**; Sinfonieorchester Basel; Schweizer Kammerchor; Venzago, Mario (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 20. September 2001
39. Mittwoch, 17. Oktober 2001, Bern, Konzerthaus Casino, Großer Saal; **Bloch, Ernest: Avodath Hakodesh. Kantate (1930-33); Schönberg, Arnold: A Survivor from Warsaw op. 46 (1947); Bernstein, Leonard: Chichester Psalms (1965)**; Berner Sinfonie-Orchester; Schweizer Kammerchor; Kofman, Roman (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 18. Oktober 2001
40. Dienstag, 30. Oktober 2001, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Schubert, Franz: Ausschnitte aus Rosamunde, Fürstin von Zypern D 797 (1823)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Holliger, Heinz (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 31. Oktober 2001; 1. November 2001
41. Mittwoch, 7. November 2001, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Brahms, Johannes: Rinaldo op. 50 (1863/68)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Roshdestwenskij, Gennadij (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 8. November 2001; 9. November 2001
42. Donnerstag, 20. Dezember 2001, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Händel, Georg Friedrich: Messiah HWV 56 (1741-42)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Kaljuste, Tõnu (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 21. Dezember 2001
43. Mittwoch, 16. Januar 2002, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Janáček, Leoš: Das ewige Evangelium (1914); Bruckner, Anton: Messe Nr. 3 f-Moll WAB 28 (1867/68)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Blomstedt, Herbert (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 17. Januar 2002; 18. Januar 2002
44. Dienstag, 26. Februar 2002, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Fauré, Gabriel: Requiem op. 48 (1886/87)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Jordan, Armin (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 27. Februar 2002; 28. Februar 2002
45. Montag, 20. Mai 2002, Zürich, Opernhaus; **Wagner, Richard: Götterdämmerung WWV 86D (1848-74)**; Chor und Orchester der Oper Zürich; Schweizer Kammerchor; Welser-Möst, Franz (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 23. Mai 2002; 26. Mai 2002; 29. Mai 2002; 9. Juni 2002; 16. Juni 2002
46. Freitag, 21. Juni 2002, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Schostakowitsch, Dmitrij: Sinfonie Nr. 2 H-Dur op. 14 (1927)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Roshdestwenskij, Gennadij (L); Näf, Fritz (E)
47. Mittwoch, 28. August 2002, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Berlioz, Hector: Roméo et Juliette op. 17 H. 79 (1839)**; Mariinsky Orchestra St. Petersburg; Schweizer Kammerchor; Basler Madrigalisten; Gergiev, Valery (L); Näf, Fritz (E)
48. Samstag, 31. August 2002, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Bartók, Béla: Der wunderbare Mandarin Sz 73 (1918/19; 1924, rev. 1926-31); Ravel, Maurice: Daphnis et Chloé (1909-12)**; Berliner Philharmoniker; Schweizer Kammerchor; Boulez, Pierre (L); Näf, Fritz (E)

49. Donnerstag, 5. September 2002, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 3 d-Moll (1893-96, rev. 1906)**; Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam; Damen des Schweizer Kammerchores; Knabenkantorei Basel; Chailly, Riccardo (L); Näf, Fritz (E)
50. Freitag, 27. September 2002, Bern, Konzerthaus Casino, Großer Saal; **Honegger, Arthur: Prolog aus Jeannne d'Arc au bûcher H. 99 (1935/1944)**; **Orff, Carl: Auszüge aus Carmina Burana (1934-36)**; **Schnyder, Daniel: Hymn for a New Generation (2001/02)**; Basel Sinfonietta; Schweizer Kammerchor; Basler Madrigalisten; Bamert, Matthias (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 28. September 2002; 29. September 2002; 30. September 2002
51. Mittwoch, 9. Oktober 2002, Ukraine, Kiew, Philharmonie; Ukraine-Tournee; **Vokalmusik von Friedrich Theodor Fröhlich, Thüring Bräm, Volodymyr Runchak, Julien-François Zbinden, Arnold Schönberg, Johannes Brahms, Franz Schubert, Gioacchino Rossini, Johann Strauß**; Schweizer Kammerchor; Näf, Fritz (L); weitere Daten: 13. Oktober 2002 (Ukraine, Czernowitz, Philharmonie); 16. Oktober 2002 (Ukraine, Lemberg, Philharmonie)
52. Donnerstag, 10. Oktober 2002, Ukraine, Kiew, Philharmonie; Ukraine-Tournee; **Mozart, Wolfgang Amadeus: Requiem d-Moll KV 626 (1791)**; Kammerorchester Kiew; Schweizer Kammerchor; Näf, Fritz (L); weitere Daten: Montag, 14. Oktober 2002 (Ukraine, Czernowitz, Philharmonie)
53. Dienstag, 29. Oktober 2002, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Beethoven, Ludwig van: Messe C-Dur op. 86 (1807)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 31. Oktober 2002
54. Mittwoch, 27. November 2002, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Dvořák, Antonín: Stabat Mater op. 58 B 71 (1876-77)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Flor, Claus Peter (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 28. November 2002; 29. November 2002
55. Freitag, 6. Dezember 2002, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Huber, Klaus: Beati pauperes II (1979)**; Tonhalle-Orchester; Mitglieder des Schweizer Kammerchores und der Basler Madrigalisten; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E)
56. Donnerstag, 19. Dezember 2002, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Händel, Georg Friedrich: Messiah HWV 56 (1741-42)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Bolton, Ivor (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 20. Dezember 2002
57. Dienstag, 25. März 2003, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Schubert, Franz: Messe Nr. 5 As-Dur D 678 (1819-25)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Roshdestwenskij, Gennadij (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 26. März 2003; 27. März 2003
58. Donnerstag, 14. August 2003, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Debussy, Claude: Le Martyre de Saint Sébastien (1911)**; Lucerne Festival Orchestra; Schweizer Kammerchor; Abbado, Claudio (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 14. August 2003 (DVD-Produktion)
59. Montag, 6. Oktober 2003, Lausanne, Métropole; **Haydn, Michael: Requiem c-Moll (1771)**; Orchestre de Chambre de Lausanne; Schweizer Kammerchor; Zacharias, Christian (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 7. Oktober 2003; 8. Oktober 2003 (Frankreich, Paris, Théâtre des Champs-Élysées); 12. Oktober 2003 (Deutschland, Frankfurt a.M., Alte Oper); 6./7. Oktober 2003 (CD-Produktion)
60. Donnerstag, 11. Dezember 2003, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Berlioz, Hector: La Damnation de Faust op. 24 H. 111 (1845-46)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Dutoit, Charles (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 13. Dezember 2003; 14. Dezember 2003

61. Samstag, 20. Dezember 2003, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Händel, Georg Friedrich: Der Messias HWV 56 (1741-42) in der Bearbeitung von Wolfgang Amadeus Mozart KV 572 (1789)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Rilling, Helmuth (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 21. Dezember 2003
62. Mittwoch, 25. Februar 2004, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Debussy, Claude: Nocturnes (1897-1901); Ravel, Maurice: Daphnis et Chloé (1909-12)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Jordan, Armin (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 26. Februar 2004; 27. Februar 2004
63. Dienstag, 25. Mai 2004, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Messe h-Moll BWV 232 (1724, 1733, 1740-50)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Brügggen, Frans (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 26. Mai 2004; 27. Mai 2004; 29. Mai 2004 (Luzern, KKL, Konzertsaal)
64. Freitag, 25. Juni 2004, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Janáček, Leoš: Glagolitische Messe (1926)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Janowski, Marek (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 26. Juni 2004
65. Sonntag, 27. Juni 2004, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Janáček, Leoš: Tagebuch eines Verschollenen (1917-19)**; Fink, Bernarda (A); Daszak, John (T); Vignoles, Roger (Klav); Sängerninnen des Schweizer Kammerchores
66. Donnerstag, 2. September 2004, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 (1817-24)**; Berliner Philharmoniker; Schweizer Kammerchor; Rattle, Simon (L); Näf, Fritz (E)
67. 13. Oktober 2004 bis 21. Oktober 2004; Südamerika-Tournee; **Vokalmusik von Gregor Meyer, Johann Sebastian Bach, Daniel Glaus, Sven-David Sandström, Frank Martin, Johannes Brahms, Franz Schubert, Robert Schumann, Gioacchino Rossini, Johann Strauß**; Schweizer Kammerchor; Suits, Paul (Klav); Näf, Fritz (L); weitere Daten: 10. Oktober 2004 (Zürich, Musikhochschule, Grosser Saal)
68. Mittwoch, 3. November 2004, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Brahms, Johannes: Nänie op. 82 (1880-81); Brahms, Johannes: Gesang der Parzen op. 89 (1882); Brahms, Johannes: Schicksalslied op. 54 (1868-71)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Flor, Claus Peter (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 4. November 2004
69. Samstag, 18. Dezember 2004, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium BWV 248 (1734), I-III**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Koopman, Ton (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 19. Dezember 2004
70. Samstag, 8. Januar 2005, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium BWV 248 (1734), IV-VI**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Koopman, Ton (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 9. Januar 2005
71. Freitag, 11. März 2005, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Lehmann, Hans Ulrich: «der rat der rose – hommage à Kurt Marti» (UA); Martin, Frank: 5 Gesänge des Ariel (1950)**; Schweizer Kammerchor; Näf, Fritz (L)
72. Samstag, 19. März 2005, Winterthur, Stadthaus; **Strawinsky, Igor: The Rake's Progress (1948-50)**; Orchester Musikkollegium Winterthur; Schweizer Kammerchor; Steen, Jac van (L); Näf, Fritz (E)
73. Mittwoch, 27. April 2005, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Beethoven, Ludwig van: Meeresstille und glückliche Fahrt op. 112 (1814-15); Beethoven, Ludwig van: Fantasie c-Moll op. 80 (1808)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 29. April 2005; 28. April 2005 (Luzern, KKL, Konzertsaal); 2.-3. Mai 2005 (CD-Produktion)

74. Freitag, 2. September 2005, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Ravel, Maurice: Daphnis et Chloé (1909-12)**; Berliner Philharmoniker; Schweizer Kammerchor; Rattle, Simon (L); Näf, Fritz (E)
75. Dienstag, 25. Oktober 2005, Genf, Victoria Hall; **Debussy, Claude: Nocturnes (1897-1901)**; Orchestre de la Suisse Romande; Schweizer Kammerchor; Janowski, Marek (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 26. Oktober 2005
76. Freitag, 16. Dezember 2005, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium BWV 248 (1734), I-III**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Schreier, Peter (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 17. Dezember 2005
77. Freitag, 30. Dezember 2005, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 (1817-24)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Bolton, Ivor (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 31. Dezember 2005
78. Freitag, 6. Januar 2006, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium BWV 248 (1734), IV-VI**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Schreier, Peter (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 7. Januar 2006
79. Donnerstag, 12. Januar 2006, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Mozart, Wolfgang Amadeus: Messe c-Moll KV 427 (1782-83)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Blomstedt, Herbert (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 13. Januar 2006
80. Dienstag, 7. Februar 2006, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 2 c-Moll (1888-94, rev. 1903)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 9. Februar 2006; 10.-12. Februar 2006 (CD-Produktion)
81. Sonntag, 26. Februar 2006, Zürich, Opernhaus; **Strawinsky, Igor: Les Noces (1914/23)**; Instrumentalisten; Schweizer Kammerchor; Feranec, Peter (L), Näf, Fritz (E); weitere Daten: 2. März 2006 bis 18. Juni 2006
82. Dienstag, 4. April 2006, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 3 d-Moll (1893-96, rev. 1906)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Zürcher Sängerknaben; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 6. April 2006; 27. Februar bis 1. März 2006 (CD-Produktion)
83. Samstag, 2. September 2006, Gstaad, Festival-Zelt; **Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 (1817-24)**; London Symphony Orchestra; Schweizer Kammerchor; Davis, Sir Colin (L); Näf, Fritz (E)
84. Mittwoch, 1. November 2006, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Holst, Gustav: The Planets op. 32 (1914-16)**; Tonhalle-Orchester; Damen des Schweizer Kammerchores; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 2. November 2006
85. Mittwoch, 8. November 2006, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Haydn, Joseph: Missa Sancti Bernardi von Offida B-Dur Hob. XXII:10 (1796)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Koopman, Ton (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 9. November 2006
86. Freitag, 10. November 2006, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Kelterborn, Rudolf: Tres cantiones sacrae (1967); Messiaen, Olivier: O sacrum convivium (1937); Zbinden, Julien-François: Lord (1999); Haydn, Joseph: Missa Sancti Bernardi von Offida B-Dur Hob. XXII:10 (1796)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Koopman, Ton (L); Näf, Fritz (E und L)
87. Samstag, 16. Dezember 2006, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium BWV 248 (1734), I-III**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Basler Madrigalisten; McCreesh, Paul (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 17. Dezember 2006

88. Samstag, 6. Januar 2007, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium BWV 248 (1734), IV-VI**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Basler Madrigalisten; McCreesh, Paul (L); Näf, Fritz (E)
89. Dienstag, 30. Januar 2007, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Carl Philipp Emanuel: Heilig Wq 217, H. 778 (1776); Bach, Carl Philipp Emanuel: Die Israeliten in der Wüste Wq 238, H. 775 (1768-69)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Koopman, Ton (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 31. Januar 2007; 1. Februar 2007
90. Samstag, 3. März 2007, Saint-Blaise, Temple; **Vokalmusik von Johannes Brahms, Robert Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Josef Gabriel Rheinberger, Alban Berg, Peter Cornelius, Edward Elgar, Lars Edlund, Hugo Wolf, Gustav Mahler, Pëteris Plakidis, Eric Whitacre, Jan Sandström, Franz Schubert**; Schweizer Kammerchor; Biert, Risch (Klav); Pfaff, Werner (L); weitere Daten: 4. März 2007 (Zürich, Musikhochschule, Grosser Saal)
91. Mittwoch, 18. April 2007, Basel, Stadtcasino, Großer Musiksaal; **Saariaho, Kaija: Ultra Mar (1998-99); Debussy, Claude: Nocturnes (1897-1901)**; Sinfonieorchester Basel; Schweizer Kammerchor; Agrest, Mikhail (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 19. April 2007
92. Freitag, 4. Mai 2007, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Shore, Howard: The Lord of Rings Symphony (2001)**; 21st Century Symphony Orchestra; Schweizer Kammerchor; 21st Century Chorus; Luzerner Sängerknaben; Wicki, Ludwig (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 5. Mai 2007; 6. Mai 2007
93. 14. Mai 2007 bis 19. Mai 2007; Serbien-Tournee; **Vokalmusik von Heinrich Schütz, Anton Bruckner, Rudolf Kelterborn, Frank Martin, György Ligeti, Joseph Haydn, Robert Schumann, Johannes Brahms, Gioacchino Rossini**; Schweizer Kammerchor; Suits, Paul (Klav); Näf, Fritz (L)
94. Freitag, 15. Juni 2007, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Schumann, Robert: Manfred op. 115 (1848-49)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Hogwood, Christopher (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 16. Juni 2007
95. Donnerstag, 5. Juli 2007, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 (1817-24)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Jansons, Mariss (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 6. Juli 2007
96. Samstag, 1. September 2007, Murten, Schlosshof; **Haydn, Joseph: Die Jahreszeiten Hob. XXI:3 (1799-1801)**; Cappella Istropolitana; Schweizer Kammerchor; Zehnder, Kaspar (L); Näf, Fritz (E)
97. Dienstag, 4. September 2007, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Debussy, Claude: Nocturnes (1897-1901)**; Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam; Damen des Schweizer Kammerchores; Haitink, Bernard (L); Näf, Fritz (E)
98. Mittwoch, 17. Oktober 2007, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Strawinsky, Igor: Symphonie de psaumes (1930, rev. 1948); Orff, Carl: Carmina Burana (1934-36)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Zürcher Sängerknaben; Nelson, John (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 18. Oktober 2007; 19. Oktober 2007
99. Donnerstag, 1. November 2007, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Berlioz, Hector: Grande Messe des Morts op. 5 H. 75 (1837)**; Basel Sinfonietta; Männerchor Zürich; Konzertchor Harmonie Zürich; 10 Tenöre des Schweizer Kammerchores; Cajöri, Christoph (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 4. November 2007
100. Dienstag, 4. März 2008, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Berlioz, Hector: L'Enfance du Christ op. 25 H. 130 (1850-54)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Dutoit, Charles (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 5. März 2008; 6. März 2008

101. Sonntag, 9. März 2008, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Debussy, Claude: Le Martyre de Saint Sébastien (1911)**; Orchestre de la Suisse Romande; Schweizer Kammerchor; Janowski, Marek (L); Näf, Fritz (E)
102. Mittwoch, 21. Mai 2008, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Liszt, Franz: Eine Faust-Sinfonie R 425, S 108 (1854-80)**; Tonhalle-Orchester; Herren des Schweizer Kammerchores; Gilbert, Alan (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 22. Mai 2008; 23. Mai 2008
103. Mittwoch, 18. Juni 2008, Winterthur, Stadthaus; **Kantscheli, Gija: Styx (1999); Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 (1817-24)**; Orchester Musikkollegium Winterthur; Schweizer Kammerchor; Steen, Jac van (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 19. Juni 2008
104. Dienstag, 8. Juli 2008, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Busoni, Ferruccio: Konzert C-Dur op. 39 BV 247 (1902-4)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Janowski, Marek (L); Näf, Fritz (E)
105. Samstag, 12. Juli 2008, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Holliger, Heinz: Ardeur noire (2008) (UA); Wagner, Richard/Gottwald, Clytus: Zwei Studien zu Tristan und Isolde; Debussy, Claude: Le Martyre de Saint Sébastien (1911)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Holliger, Heinz (L); Näf, Fritz (E)
106. Donnerstag, 28. August 2008, Montreux, Auditorium Stravinski; **Berlioz, Hector: Grande Messe des Morts op. 5 H. 75 (1837)**; Orchestre de la Suisse Romande; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Janowski, Marek (L); Näf, Fritz (E)
107. Mittwoch, 5. November 2008, Muri, Pfarrkirche St. Goar; **Appermont, Bert: Mater aeterna (2008) (UA)**; Musik Muri; Schweizer Kammerchor; Chor molto cantabile; Luzerner Sängerknaben; Herzog, Karl (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 6. November 2008; 15. November 2008; 16. November 2008
108. Freitag, 19. Dezember 2008, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Kantate «Süsser Trost, mein Jesus kömmt» BWV 151 (1725); Bach, Johann Sebastian: Kantate «Unser Mund sei voll Lachens» BWV 110 (1725); Bach, Johann Sebastian: Magnificat Es-Dur BWV 243a (1723)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Creed, Marcus (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 20. Dezember 2008; 21. Dezember 2008
109. Mittwoch, 25. Februar 2009, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 8 Es-Dur (1906-07)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; WDR Rundfunkchor Köln; Zürcher Sängerknaben; Zinman, David (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 26. Februar 2009; 27. Februar bis 3. März 2009 (CD-Produktion)
110. Mittwoch, 18. März 2009, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Matthäus-Passion BWV 244 (1727/36)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Zürcher Sängerknaben; Koopman, Ton (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 20. März 2009
111. Donnerstag, 2. April 2009, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 (1817-24)**; Chamber Orchestra of Europe; Schweizer Kammerchor; Haitink, Bernard (L); Näf, Fritz (E)
112. Mittwoch, 17. Juni 2009, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 (1817-24)**; Luzerner Sinfonieorchester; Schweizer Kammerchor; Axelrod, John (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 18. Juni 2009
113. Dienstag, 7. Juli 2009, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Mendelssohn Bartholdy, Felix: Elias, op. 70 (1844-46)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Schreier, Peter (L); Näf, Fritz (E)

114. Freitag, 17. Juli 2009, Malaysia, Kuala Lumpur, Dewan Filharmonik Petronas; **Haydn, Joseph: Die Jahreszeiten Hob. XXI:3 (1799-1801)**; Malaysian Philharmonic Orchestra; Schweizer Kammerchor; Flor, Claus Peter (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 18. Juli 2009
115. Mittwoch, 23. Dezember 2009, Winterthur, Stadthaus; **Berlioz, Hector: L'Enfance du Christ op. 25 H. 130 (1850-54)**; Orchester Musikkollegium Winterthur; Schweizer Kammerchor; Boyd, Douglas (L); Näf, Fritz (E)
116. Donnerstag, 31. Dezember 2009, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Haydn, Joseph: Die Schöpfung Hob. XXI:2 (1796-98)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Norrington, Sir Roger (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 2. Januar 2010 (Luzern, KKL, Konzertsaal)
117. Mittwoch, 20. Januar 2010, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Mozart, Wolfgang Amadeus: Messe c-Moll KV 427 (1782-83)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Koopman, Ton (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 21. Januar 2010
118. Samstag, 27. Februar 2010, Basel, Pauluskirche; **Vokalmusik von Orlando Gibbons, John Tavener, Thomas Weelkes, John Blow, Anthony Pitts, Henry Purcell, Hubert Parry, James Macmillan, Charles Villiers Stanford, Kenneth Leighton, Benjamin Britten, Howard Goodall, Bob Chilcott, John Rutter**; Schweizer Kammerchor; Halsey, Simon (L); Scheidegger, Rudolf (Org); weitere Daten: 28. Februar 2010 (Zürich, Grossmünster)
119. Donnerstag, 1. April 2010, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Kantscheli, Gija: Styx (1999)**; Luzerner Sinfonieorchester; Schweizer Kammerchor; Kofman, Roman (L); Näf, Fritz (E)
120. Freitag, 23. April 2010, St. Gallen, Kathedrale; **Schnittke, Alfred: Konzert für Chor (1984/85)**; Schweizer Kammerchor; Näf, Fritz (L); weitere Daten: 24. April 2010 (Zürich, Grossmünster); 25. April 2010 (Basel, Münster); 30. April 2010 (Lausanne, Cathédrale)
121. Mittwoch, 19. Mai 2010, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Berlioz, Hector: Roméo et Juliette op. 17 H. 79 (1839)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Dutoit, Charles (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 20. Mai 2010; 21. Mai 2010
122. Freitag, 18. Juni 2010, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Kurtág, György: Messages op. 34 (1991-94)**; Tonhalle-Orchester; Collegium Novum Zürich; Schweizer Kammerchor; Holliger, Heinz (L); Putniņš, Kaspars (E)
123. Samstag, 19. Juni 2010, Zürich, Augustinerkirche; **Schumann, Robert: Vier doppelchörige Gesänge op. 141 (1849)**; **Kurtág, György: Omaggio a Luigi Nono op. 16 (1979, rev. 1981)**; **Pärt, Arvo: Dopo la vittoria, piccolo cantata (1996, rev. 1998)**; **Brahms, Johannes: Drei Gesänge op. 42 (1859-61)**; **Vasks, Pēteris: Three Poems by Czesław Miłosz (1995)**; Schweizer Kammerchor; Putniņš, Kaspars (L)
124. Freitag, 3. September 2010, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 3 d-Moll (1893-96, rev. 1906)**; Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam; Damen des Schweizer Kammerchores; Jansons, Mariss (L); Näf, Fritz (E)
125. Freitag, 10. September 2010, Luzern, KKL, Konzertsaal; **Wagner, Richard: Tristan und Isolde WWV 90 (1857-59)**; Philharmonia Orchestra; Herren des Schweizer Kammerchores; Salonen, Esa-Pekka (L); Balatsch, Norbert (E)
126. Samstag, 2. Oktober 2010, Winterthur, Stadthaus; **Schubert, Franz: Rosamunde, Fürstin von Zypern D 797 (1823)**; Orchester Musikkollegium Winterthur; Schweizer Kammerchor; Boyd, Douglas (L); Näf, Fritz (E)
127. Mittwoch, 13. Oktober 2010, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Haydn, Joseph: Missa in Angustiis d-Moll Hob. XXII:11 (1798)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer

- Kammerchor; Brüggen, Frans (L); Günther, Johannes (E); weitere Daten: 14. Oktober 2010; 15. Oktober 2010
128. Samstag, 6. November 2010, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Weill, Kurt: Das Berliner Requiem (1928); Brahms, Johannes: Ein deutsches Requiem op. 45 (1868)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Zinman, David (L); Brown, Timothy (E); weitere Daten: 7. November 2010
129. 14. November 2010 bis 24. November 2010; Mexiko-Tournee; **Vokalmusik von Claudio Monteverdi, Guillermo Álvarez Navarro, Fernando Carrasco, Rudolf Kelterborn, Frank Martin, Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Gioacchino Rossini**; Schweizer Kammerchor; Pfaff, Werner (L)
130. Samstag, 18. Dezember 2010, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Bach, Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium BWV 248 (1734), I-III**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Suzuki, Masaaki (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 19. Dezember 2010
131. Mittwoch, 12. Januar 2011, Genf, Victoria Hall; **Mahler, Gustav: Sinfonie Nr. 3 d-Moll (1893-96, rev. 1906)**; Orchestre de la Suisse Romande; Schweizer Kammerchor; Janowski, Marek (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 13. Januar 2011; 14. Januar 2011 (Lausanne, Théâtre de Beaulieu)
132. Donnerstag, 31. März 2011, Genf, Victoria Hall; **Strawinsky, Igor: Oedipus Rex (1926-27)**; Orchestre de la Suisse Romande; Schweizer Kammerchor; Dutoit, Charles (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 1. April 2011 (Lausanne, Théâtre de Beaulieu)
133. Mittwoch, 6. April 2011, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Strawinsky, Igor: Oedipus Rex (1926-27)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Dutoit, Charles (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 7. April 2011; 8. April 2011
134. Samstag, 16. April 2011, Basel, Peterskirche; **Brahms, Johannes: Ein deutsches Requiem op. 45 (1868) (Klavierfassung)**; Schweizer Kammerchor; Suits, Paul (Klav); Kolly, Karl-Andreas (Klav); Näf, Fritz (L); weitere Daten: 17. April 2011 (Zürich, Kirche St. Peter)
135. Samstag, 18. Juni 2011, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Mozart, Wolfgang Amadeus: Requiem d-Moll KV 626 (1791); Mozart, Wolfgang Amadeus: Vesperae solennes de Confessore KV 339 (1780)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Koopman, Ton (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 19. Juni 2011
136. Mittwoch, 29. Juni 2011, Zürich, Tonhalle, Großer Saal; **Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 (1817-24)**; Tonhalle-Orchester; Schweizer Kammerchor; Masur, Kurt (L); Näf, Fritz (E); weitere Daten: 30. Juni 2011

KATELYN ROSE KING

The Choir as a Pivotal Element in the Synthesis of Language and Sound: Ulrich Rasche's Musical Theatre

The stretched, rhythmic text declamation and the music, each consisting of long-lasting crescendo phases, form a closely interlocked 'Gesamtkunstwerk' whose aesthetic of effect presents itself as suggestive, maelstrom-like overwhelming theatre.¹

Every major city theatre in German-speaking Europe has been influenced by director Ulrich Rasche's mechanical stage structures: slow and rhythmic textual performance; newly composed, live, continuous music; and minimal dramaturgy. His singular aesthetic has garnered a cult following in contemporary theatre circles and has been labeled 'machine theatre,' 'techno opera,' 'treadmill theatre,' and 'choir theatre,' (see Figure 1). Rasche's all-encompassing style has spawned an original genre where many theatrical elements merge into digitally sound-immersive theatre.² Philosopher Harry Lehmann attests that "Rasche's theatre fuses post-dramatic text, art music, a minimalist stage set and a hyper-expressive language into one context of meaning. In doing so he creates the greatest counter-world imaginable to the post-modern contingent play with content and form."³

1 Burkhardt, "Theatermusik", 31. ("Die gedehnt rhythmisierte Textdeklamation bildet mit einer Musik aus jeweils langanhaltenden Crescendo-Phasen ein eng verzahntes Gesamtkunstwerk, dessen Wirkungsästhetik sich als suggestives, soghaftes Überwältigungstheater präsentiert." Translated by the author).

2 The use of the terms 'digital' and 'immersive' in the context of this case study do not refer to audience participatory theatre in digital realms (i.e., theatre incorporating virtual reality or other artificial intelligence) but are used to describe the use of digital tools and elements on stage and the submersion of audience into a crafted sound design.

3 Lehmann, "Musik im Sprechtheater", 51. ("Rasches Theater integriert einen postdramatischen Text, Kunstmusik, ein minimalistisches Bühnenbild und eine hyperexpressive Sprache zu einem Sinnzusammenhang und schafft damit die denkbar größte Gegenwelt zum postmodernen kontingenten Spiel mit Inhalten und Formen." Translated by the author.)



Figure 1 Scene from Ulrich Rasche's *4.48 Psychose* by Sarah Kane. Musicians: Carsten Broucker, Thomsen Merkel, Špela Mastnak, and Katelyn Rose King; Actors (Left to Right): Elias Arens, Jürgen Lehmann, Toni Jessen, Justus Pfankuch, Thorsten Hierse, and Yannik Stöbener, Deutsches Theater Berlin, 2020, © Arno Declair.

Rasche began his career in the 'Off-Theater' and government-funded theatre scenes in Germany, assisting and directing his own productions at independent and state theatres. However, since 2015, he has worked in the state and city-funded theatres in Germany, Austria, and Switzerland.⁴ One of the most defining elements of Rasche's productions is his implementation and formation of choirs, as well as their performative styles. The choir performances require a rhythmic and unison pronunciation and thrust the actors forward through the required language with rigid body movements. Live music, newly composed for each production, energises the actors on stage and creates a ripple effect: sound emanating from the live musicians flows through the physical bodies of the choirs and is ultimately reproduced in the language itself. Rasche's

⁴ Also known as 'Freies Theater' in German, Off-Theatre refers to theatre that takes place in smaller venues that are run independently from the state, which often have no fixed ensemble of actors, smaller budgets and nontraditional modes of theatre-making. In 2022, Rasche confronted the operatic genre for the first time with his production of Richard Strauss' *Elektra*, at the Grand Théâtre de Genève.

immersive and embodied music theatre begins with these interactions between performers and, with substantial help from the sound design, ultimately envelops the audience itself.

I am a musician–performer who has been intrigued by the conceptual and process development witnessed during my time behind the scenes in Rasche’s productions since 2015. Thus, I have developed a case study around my own artistic perspective of Ulrich Rasche’s work, which has morphed from theatre with music, to music theatre. This case study examines three productions from 2015 to 2020 and examines the recurring theme of language and music immersion. The questions within this study reflect the changing relationship between music and text in these works; the choral and musical elements are used as variables to highlight developments between the works. How have the two disciplines—language and sound—along with text and music, developed with and in response to each other in Rasche’s productions? How have digitalisation tools affected the language and sound immersion, as well as the performer’s experience and performance? What conclusions can be drawn from such music theatre productions on classical theatre stages? My thesis concludes that while Rasche’s earlier city-theatre staging can still be considered contemporary spoken theatre with music, by 2020 music had become a part of the drama itself. First, a focused outline of the history and state of research of the choir and music within theatre practice is needed to contextualise and situate Rasche’s work in current theatre sciences and understandings of creation and composition.

Music and Choir in German Contemporary Spoken Theatre

The extant research on music in spoken theatre constitutes a broad but sparse set of studies and theory, a situation that is partially attributable to the wide range of potential intersections between music and theatre. Scholar David Roesner has become an expert in addressing contemporary theatre works through the lens of music, framing his analyses as an understanding and description of theatre as music.⁵ Performing theatre analysis from the perspective of musical analysis is help-

⁵ See Roesner’s publications such as *Theater als Musik* and *Musicality in Theatre* for more on his insight into music in and as theatre.

ful, as it frames different theatrical elements—such as light, staging, dramaturgy, movement, etc.—within a broader framework that binds all actions by time, as is normally implemented in music composition. Consequently, considering the sound qualities of the above-mentioned visual elements offers a new dimension to analyses of theatre-making and theatre consumption.⁶

When positioning the term ‘music’ in the Metzler Lexicon on Theatre Theory (*Metzler Lexikon Theatertheorie*), Clemens Risi and Robert Sollich highlight the ever-present yet varying, role of music in theatre. Risi and Sollich divide this complex relationship into four subgroups:

1. Music and Theatre: Music Theatre – Facets of a Concept
2. Music in Theatre – Theatre Music [or Acting Music]
3. Theatre as Music – Musicalisation of Theatre
4. Music as Theatre – Theatricalisation of Music⁷

A preposition-centred taxonomy is limited in its ability to encapsulate the enormous, colourful world of theatrical and musical works. That said, these categories are helpful within the context of this case study, as they enable a closer examination of these dimensions in relation to the performing venues of the city theatres, where Rasche’s works are situated. Of the above definitions, the relationship typically practiced between music and theatre in Germanic city theatres is that of the second category, ‘Music in Theatre.’ In this approach, music typically supports the drama and, as described, generally constitutes the background noise to the actions on stage. The third category, ‘Theatre as Music: Musicalisation of Theatre,’ is a phenomenon in the city-theatre performance culture; however, it is where the later works of Ulrich Rasche, presented in this paper, can be situated.

6 See also Salzman and Desi’s *The New Music Theater* and Rebstock and Roesner’s *Composed Theatre*, for more information on the history and practices of composing theatrical elements.

7 Risi and Sollich, “Musik”, 220–25. (“Für jede Ausprägung von Theater spielt Musik in irgendeiner Form eine Rolle. Um die verschiedenen Bezugnahmen von Musik und Theater beschreiben zu können, lassen sich vier Dimensionen ausdifferenzieren, die im Folgenden näher ausgeführt werden: (1) Musik und Theater: Musiktheater – Facetten eines Begriffs; (2) Musik im Theater – Schauspielmusik; (3) Theater als Musik – Musikalisierung des Theaters; (4) Musik als Theater – Theatralisierung der Musik.” Translated by the author.)

Roesner's theorisations constitute the foundation of Risi and Sollich's third category, as they describe a form of theatre performance that can be viewed through a musical lens. Examples of this approach can be seen in the works of contemporary theatre directors such as Robert Wilson, Einar Schlee, and Christoph Marthaler, who have paved a way for a different relationship between theatre and music:

[...] Robert Wilson, Einar Schlee, and Christoph Marthaler, whose works are clearly based on certain principles of construction that follow more formal than narrative logics. Instead of plot and psychology, here it is primarily rhythm and motivic work—with musical as well as extra-musical elements—that organise the dramaturgy of the performance; even when the staging sometimes refers to dramatic texts as material and certainly engages in figuration and narrative dispositifs.⁸

While the above-mentioned directors—Rasche's contemporaries—synthesise music and text in various moments throughout their works, I argue that Rasche's oeuvre in its entirety constitutes a complete synthesis of sound and language. Narratives (and their modernised interpretations) are foregrounded, but expressions of language are nonetheless inspired by motivic and rhythmical gestures. Non-traditional elements, such as speech performance and sound design, are used to create a new text without deconstructing the original.

Schlee's play with the form and musicalisation of a text evidently inspired Rasche's work; however, these are not the only ways in which this influence is evident. The choir—combining its ancient historical connotations with a modern abstraction of purpose—is a further way in which Rasche continues to develop upon Schlee's practice. In the *Metzler Lexikon*, Ulrike Haß notes that the:

8 Risi and Sollich, "Musik", 224. ("[...] Robert Wilson, Einar Schlee und Christoph Marthaler, deren Arbeiten deutlich bestimmte Konstruktionsprinzipien zugrunde liegen, die mehr formalen als narrativen Logiken folgen. Statt Handlung und Psychologie organisieren hier vornehmlich *Rhythmus und motivische Arbeit – mit musikalischen wie außer-musikalischen Elementen – wie Dramaturgie der Aufführung; sogar dann, wenn sich die Inszenierungen bisweilen auf dramatische Texte als Material beziehen und durchaus auf Figuration und narrative Dispositive einlassen." Translated by the author).

first exploration of the chorus as the great other figure of the theatre before and alongside the story of its protagonists, starting for the first time from the problem of form in the theatre alone, is available in the theatrical work of Einar Schleef (1944-2001)⁹

Schleef uses his choirs to explore individuality, collective, sound, movement, and, above all, rhythm. His choirs can be seen chanting in unison while also performing choreographic pieces.¹⁰ Actor and collaborator of Schleef, Jürgen Lehmann, met Rasche early on in their careers and has become a connecting link between the overlapping styles of both directors. Lehmann and Rasche began building a performative style that expanded on the militaristic and monophonic techniques that Schleef created with his choirs.¹¹ The works of Ulrich Rasche considered in this case study reveal a choir style that is similar to Schleef's emphasis on unified rhythm and a contemporary exploration of protagonists' characters. However, Rasche further develops these techniques (as well as incorporating others) in order to synthesise music and theatre—sound and language.

Role as Active-Participant and Subconscious-Observer

I have a unique and illuminating perspective on Rasche's work, as a current performer and active participant in his productions. I first participated in the production of *Das Erdbeben in Chili* at Konzert Theater Bern in 2015 as a marimba player and most recently in *Leonce und Lena* at Deutsches Theater Berlin in 2023 as one of two percussionists. My participation offers an insider perspective on production workings, as well as the chance to consider the broader development of the interplay between text and music. My performance in Rasche's productions began without the intent of finding research goals. Only

9 Haß, "Chor", 52. ("Eine erstmals von der Formproblematik des Theaters allein ausgehende Erkundung des Chores als der großen anderen *Figure des Theaters vor und neben der Geschichte seiner Protagonisten liegt in der Theaterarbeit Einar Schleefs (1944-2001) vor" Translated by the author).

10 Examples include Schleef's famous productions such as Elfriede Jelinek's *ein Sportstück* (Wiener Burgtheater, 1998) and Goethe's *Faust* (Schauspiel Frankfurt, 1990).

11 Lehmann, Private interview.

after the production process of *4.48 Psychose* in 2020 did the possibility of researching Rasche's works develop. I argue that this experience enables a more profound understanding of the connection between choral and music performers.

This unique perspective as a participant in these productions allows me to adopt an approach inspired by auto-ethnographic research. The double principle of 'going native' and 'coming home' provides an original methodological structure. My methodology included field research as a participant, allowing for an ethnographic and phenomenological perspective, and, most importantly, a praxeological analysis. Interviews with team members, actors, composers, and musicians who speak of creative details that can only be fully understood by an insider *as well as* performer, are a key aspect of this case study, and constitute one approach to understanding the broader artistic movement toward interdisciplinary practice in state-funded city theatres.¹²

Heinrich von Kleist's *Das Erdbeben in Chili* at Schauspiel Bern (Konzert Theater Bern, 2015)

Rasche radically reduces the means: black clothing, hardly any facial expressions or gestures, purposefully placed effects, sparse light changes. All of this benefits the musicality of the text.¹³

The starting point of this study is the 2015 production of Heinrich von Kleist's *Das Erdbeben in Chili* at Schauspiel Bern, formerly Konzert Theater Bern. The stage is minimal, a single circular disk set at an angle, upon which the actors constantly walk. It is only gravity and the tempo of their steps that control the speed and direction of motion, as the stage is not electronically operated. There are five actors, who exchange roles: they constitute individual characters, as

12 The development of various research methodologies, especially those that include the researcher participating in their own environment, is crucial to gaining more knowledge in our attempt to understand how interdisciplinary art is created. A useful example is outlined in Dick's paper "Music Theatre as Labyrinth", and Quick's paper "The Quality of the Relational."

13 Moser, "Das Erdbeben in Chili" ("Rasche reduziert die Mittel radikal: schwarze Kleidung, kaum Mimik oder Gestik, gezielt gesetzte Effekte, spärliche Lichtwechsel. All das kommt der Musikalität des Textes zugute." Translated by the author.)

well as chorus members. On either side of the stage are two live musicians: a marimba player stage left (myself), and an electric bass player (Thomsen Merkel) stage right. The 90-minute evening begins and concludes with music composed by Ari Benjamin Meyers; there is no intermission.¹⁴

When analysing *Das Erdbeben in Chili*, a term such as ‘scored theatre’ springs to mind.¹⁵ Here, the simplicity in Rasche’s theatre aesthetic—a complete through-composed work with a formal musical structure—is highlighted. The piece begins at a relatively low intensity and shifts between constant build-ups, peaks, and drop-offs. There is no end to the evening until the last peak of the longest crescendo in sound and tension has been reached. In terms of compositional structure, the entire play follows one staggering trajectory of increasing tension. Both the music and the narrative flow in the same direction and are ‘composed’ to support one another. While there are breaks in the textual performance, the music is ever-present. In opera and traditional musical theatre, through-composed works are characterised as having continuous music, with no breaks between songs or scenes. While through-composed music is also non-repetitive in a formal sense, Ari Benjamin Meyers’ composition for *Das Erdbeben in Chili* is structurally grounded in repetition. Each theatre scene is given what Meyers called a module, and within each module are patterns to be repeated. Certain modules were predetermined by the number of repetitions (these usually occurred in moments of transition between scenes), and other moments were left to be cued by the timing of the actors’ speech. The music was not timed in any directly rhythmical way to intentionally engage with the actor’s speech or movement but only to signal the completion or beginning of sections of text. For example, Merkel not only read his own musical notation, but also the actor’s text in parallel. He made marks for each textual cue, which would then indicate when to move on to the next pattern.

14 The trailer for *Das Erdbeben in Chili* from Bühnen Bern in 2015 can be seen at the following Youtube link: <https://www.youtube.com/watch?v=yLoA6k93jgo>. The video excerpt also includes short interviews with the practitioners on the creative and aesthetic goals (accessed March 28, 2023).

15 I like to imagine an aesthetic style in between David Roesner and Matthias Rebstock’s term ‘composed theatre’—a type of contemporary music theatre which is literally musically notated in score format—and through-composed musical scoring for film (Rebstock and Roesner, *Composed Theatre*).

The music creation process for this production was quite typical for a dramatic theatre production incorporating live music. Meyers had already composed all the music before rehearsals began. During stage rehearsals, communication between performers was achieved by trial and error. Initially, the goal of the production was to identify a way in which the music and text would be able to fluently and spontaneously affect one another. However, to find a way to communicate through continuous, strenuous musical performance, alongside a very distracting stage setup with the loud performance of the actors (whom we also had to follow), proved to constrain the musicians more than imagined. Small light cues from a person at the soundboard following along with the text proved to be a solution, as well as talk-back communication established between Merkel and myself during the performances. For the actors, the constant controlling of the stage speed as well as virtuosic unison text passages, made direct interaction with the live music challenging. Familiarising themselves with the music during the rehearsals (during the many listening sessions included in the schedule) offered a solution to ease their performance by gaining a sense of anticipation within the musical composition; however, as a result, the music remained in its traditional, secondary, role.

Nevertheless, these solutions found during the rehearsal process would be crucial steps in the development of performer communication in Rasche's theatre. Before *Das Erdbeben in Chili*, this style of through-composition had already been adapted for his theatre, but the journey of musical development in Rasche's work begins here with a performing collaborator and co-creator, inspired by dance.

A Dance-Influenced Choir Language

A later important figure in Rasche's aesthetic and development of the choir is the actor Toni Jessen. Although Jessen had worked with Rasche prior to 2015, *Das Erdbeben in Chili* was the first production in which Jessen composed the work's unison choir sections. Here, Jessen focused on the choir's pronunciation, approaching language, breath, and, most significantly, the movement of the actor's bodies through rhythm.

Throughout his training and professional career, Jessen has always been inspired by dance and, more recently, the concept of a 'faceless'

artist.¹⁶ He is not interested in using language to support a character's development in the traditional theatrical sense, but prefers to consider how language affects the role of the character. Thus, the physicality of language is demonstrated in and through the body before ultimately embracing a performative take-over of the body corporeally.

I used to ballroom dance, that's a big part of where my musicality comes from. That's where my inspiration comes from, where I hear rhythms and how I can use expression with my body. I use that vocabulary for language work. I began to investigate how dance vocabulary could be useful for analysing language. For example: what's the flow and rhythm of the text? Where does the text jump? Where does it land? What happens if you speed up? What happens if you slow down?¹⁷

Jessen was heavily influenced by the acting method invented and practiced at the Ernst Busch Academy of Dramatic Art in Berlin: 'gestural speaking'.¹⁸ *Gestisches Sprechen* (the German term), explores the body's power as an actor in communication with others. Speech pedagogue Victoria Schmidt tells her students, "Motivated and intended behaviour with body, breath, voice, and speech in concrete communication situations is gestural speaking. It is directed, whole-body speaking behaviour."¹⁹ Actors are used as instruments. They perform with their bodies, using their mouths, feet, legs, torsos, breath, tongues, and eyes to find the rhythm of the speech in the text while listening; they are in dialogue, interpreting the body language of their fellow actors and the audience.

Using minimal body movements and non-traditional rules of language pronunciation and inflection, Jessen infuses the choir performances in *Das Erdbeben in Chili* with abstraction and sonic diversity.

16 The performance phenomena of a 'faceless DJ' for example, provides anonymity to the artist in order to create a different identity that can be completely controlled by the artist. This adds the artist's persona to a part of their total aesthetic, as the person's mysterious presence becomes a part of their performance.

17 Jessen, Private interview.

18 Schmidt, *Mit den Ohren Sehen*.

19 Ibid., 32–33 ("Motiviertes und intendiertes Verhalten mit Körper, Atem, Stimme und Sprache in konkreten Kommunikationssituationen ist gestisches Sprechen. Es ist gerichtetes, gesamtkörperlich sprechendes Verhalten." Translated by the author).

Drawing on his influence of gestural speaking and musical rhythm from dance, Jessen's 'compositions' within the production did not yet have a methodical notation system; rather, he composed them from intuition and then taught the actors from memory. *Das Erdbeben in Chili* can be seen as a compositional experiment involving speaking language and body language, as well as an investigation into the play between singular bodies and the choir figure.

Formally, in Rasche's work, the choir embodies more abstract language than the protagonists. Further, the choir is not relaying emotions; instead, it is used as a social structure unto itself. These two forms of disembodying distance the characters and performers from a narrative reality and their physical selves. This extends into the musical band as well, creating an overall conflict on stage. Rasche's work highlights this struggle: the actors fight to create unity with the performance of the text while maintaining their own individualism, and the musicians impose themselves upon their instruments while battling to stay musically connected.

In addition to his reframing of the role of the chorus, Rasche aims to musicalise an entire play with *Das Erdbeben in Chili*. He achieves this by using continuous music alongside a deconstructive approach to the textual pronunciations. This deconstruction maintains its original chronological order, but the pronunciation of syllables and vowels, pauses in the middle of sentences, and non-traditional word intonation are all used to create a different listening experience and further abstract the meaning of the play. In this sense, the text is not so much deconstructed as the language is re-structured; using new rules and guidelines set by the body creates the performative outcome. This poses a further question regarding Rasche's forthcoming plays: what meaning does the language itself have?

Georg Büchner's *Woyzeck* at Theater Basel (2017)

Rasche's production of Georg Büchner's *Woyzeck* at Theater Basel in 2017 is a mid-way point in this case study as well as in the trajectory of textual and musical synthesis change within his work. While Friedrich Schiller's *Die Räuber* was staged at Residenztheater in Munich in 2016, integrating developments by Jessen, Meyers, and Rasche, *Woyzeck* is

an important stepping stone as ideas that were previously experimental become central to Rasche's formation of a new sound-immersive theatre in *Woyzeck*.²⁰

Here, the featured stage structure has become mechanical, larger, and has grown into a protagonist in itself within the dramaturgy. Able to raise and lower itself, it cracks, creaks, breathes, and has a transformative power: it may either support the actors or devour them alive and take over the production.²¹ In *Woyzeck*, the musicians have grown in number and significance; they now consist of a larger band of five (piano, bassoon, viola, electric bass, and percussion). Instead of the minimal amplification of two musicians in *Das Erdbeben in Chili*, the larger band is not only amplified but also digitally manipulated in order to achieve a less acoustic blend of sound. Electronic triggers have been added, which are performed by the violist from a computer on stage, to add another digital layer to the overall sound. Accordingly, the intensity of the sound has now become a key element in the production. Rasche and the sound engineer push against acceptable limits to impose an extremely loud level of sound onto the audience.

The composer Monika Rosch composed all the music before rehearsals began. However, unlike Ari Benjamin Meyers, Rosch composed new music specifically for the text and revised the score during rehearsals with Rasche and the actors. The rehearsal process was similar to that of *Das Erdbeben in Chili*, with very little music altered during the final rehearsals. Most of the music development in the production was created by sound engineering.

Here, the steps of the choir and the solo actors are now in rhythm with the tempo of the music. This is a significant development because it places the actors in bodily contact with the music, giving their speech performance a more rhythmic and musical emphasis. Added to this deepened connection between text and music is the invented language of composition that Jessen began to develop. For this production, Jessen created a system of notation for the choir sections, which he used to teach and rehearse the actors. This notation has since proved to be an integral part of the creation in each of Rasche's productions.

20 Rasche's 2017 staging of *Woyzeck* has since been re-performed at Residenztheater in Munich (2020-22) and has been filmed by ZDF/3sat and published by Naxos (2021).

21 The trailer for *Woyzeck*, created by Theater Basel in 2017, can be seen at the following YouTube link: <https://www.youtube.com/watch?v=EzHUhbzJ1Og>. (accessed April 10, 2023).

As seen in Figure 2, Jessen employs various traditional musical notation symbols to compose pieces from which the actors can learn and which all participants can constantly reference. The most familiar symbol is the repeat sign, which Jessen uses in its simple form for the repetition of lines. Each line of text is also concluded by a number, which indicates the number of steps or ‘beats’ of rest before the next line of text starts. Jessen has added in his own notes in pencil: the slashes indicate where the steps fall, and the small ‘v’ indicates where specific breaths are taken. All other inflections of text are very specifically determined by Jessen and then rehearsed repeatedly with the actors, who receive and memorise it. In part owing to, and influenced by, the larger band and stage design, active choir body and Jessen’s solution for composing and teaching unison sections, a weightier sound and sound design concept was needed.

Meine Seele stinkt nach Brandewein CSBURSCH. Bruder, soll ich dir aus Freundschaft ein Loch ill ein Loch in die Natur machen. Ich bin auch ein Kerl, d schlage. BURSCH. Meine Seele, mei Seele stinkt nach Brandewe er. Vergißme nicht! Wie ist diese Welt so schön. Bruder wollt unse Nasen wäre zwei Bouteille und wir könnte s	
//:	Ein Jäger aus der Pfalz, (4) Ritt einst durch einen grünen Wald, (4) Halli, halloh, gar lustig ist die Jägerei (2) Allhier auf grüner Heid, (2) Das Jagen ist mei Freud. (4) ://
	CHOR. Gar lustig ist die Jägerei (4) Allhier auf grüner Heid (4) Das Jagen ist mei Freud (4)

Figure 2 Score example of choir section in *Woyzeck*, Toni Jessen, 2017, Basel, courtesy of Toni Jessen.

For one, the actors have become amplified over an extensive speaker system projected into the audience seating. This amplification, and that of the musicians, in turn necessitates greater intensity of performance from the actors in the piece. As each action is seemingly more intense than the previous, structural escalations continuously build the sound. During the choral sections in the performances, Jessen must shout out cues such as 'UND!' and 'FÜNF!' to maintain the unison of the actors. The ensemble's performance requirements thus increased in numerous ways: in duration, intensity, and meaning. The piece, now twice the length of *Das Erdbeben in Chili* at three hours plus intermission, also requires some patience on the parts of both the performers and the audience. This form constitutes an astounding, exhausting experience for all involved; however, catharsis is intentionally used to manage the resulting weight of Woyzeck's story. In the final climactic choral section, the actors, attached to the stage with safety harnesses, reveal Woyzeck's murder of Marie. They march up, down and sideways across the stage, while directing their speech toward Woyzeck, who stands in the centre. The extreme physicality of performance is synthesised with the intensity of the combination of the staging, music, textual meaning, and sound design. In *Woyzeck*, Rasche integrated another vital element into his aesthetic corpus—a sound designed to create sonic immersion.

Choir as Social Structure

Collective identity and social behavior are significant elements of choirs. Rasche references the ancient Greek choir, while simultaneously critiquing its value and function from a contemporary perspective. In *Das Erdbeben in Chili*, the choir's function was the telling of a story by a collective of individuals. Each choir member, while still participating in the unified group, had a unique character as well as a unique manner of performing and speaking the text. In *Woyzeck*, Rasche reveals the fine line between the community as a collective and the community as a mob. The choir no longer highlights individuals from the group, instead, the notion of the group itself is foregrounded.

Intending to comment on the fragility of social democracy,²² Rasche's plays thematisise the extreme isolation experienced by individuals and the disassociated mass. The mechanical structures that Rasche designs for each of his plays indicate the strong presence of mass society theory, a theory that conceptualises society as a singular driving force composed of exploited and disconnected individuals who are manipulated by a capitalist idea of wealth.²³ The mass, represented by the choirs in Rasche's works, act as a detached and manipulated collective, who are instigators of extremism. As individuals, the soloists are often victims of this mass and suffer throughout the text until their ultimate death or self-destruction. In this way, the context of Büchner's text—its military setting, with the main figure himself being a traumatised soldier—perfectly aligns with this shift in the choir's role in *Woyzeck*. An expansion of choir and music is notable in this production: the choir is no longer small and intimate; in *Woyzeck* it is larger, a more bombastic fusion of body and sound. The political messages communicated by Rasche's works continue to develop through the change in the communal aspect of the choir in the modern play: multiple individual voices become repetitive choirs canonising a harrowing tale.

Sarah Kane's *4.48 Psychose* (4.48 *Psychosis*) at Deutsches Theater Berlin (2020)

Finally, I consider Sarah Kane's *4.48 Psychose* (4.48 *Psychosis* in English), directed by Rasche at the Deutsches Theater Berlin in 2020. As one of the final productions before the first wave of COVID-19, the staging of Kane's agonising last play was one of unforeseen political importance, considering the social times to come. The text, which was Kane's final work before she took her own life, is abstract in form and content. It confronts its audience with the very real proximity of struggles with mental health and how standard treatments tend to

²² This can be seen best in Rasche's production of Euripides' *Die Bakchen* (*The Bacchae* in English) at the Burgtheater in Vienna, 2019. See an interview with Ulrich Rasche on the production: https://www.youtube.com/watch?v=JH2FE8V23_Y (accessed April 10, 2023).

²³ The sociologist Charles Wright Mills differentiates between the mass and collective (which he terms the public) in his seminal work *The Power Elite*.

focus on medicinal aids. For Kane, this approach results in a cold and meaningless conceptualisation of human life itself. In the play, Kane often positions herself as an individual against the rest of the world, and Rasche treats this juxtaposition artistically in different ways. Three female actors on stage represent what we might superficially assume to be Kane herself; six male actors who constitute the majority of the choirs and individual ‘doctor’ roles, represent the ‘other’ in the performance. These male actors judge and misunderstand Kane while empathising with her hopelessness. Loss of meaning is textually underlined throughout the performance. Simultaneously, the inclusion of live music on stage, coupled with its techno-like sound design, contextualises the piece in the contemporary period: the audience is immersed in an underground electronic club; grim text and dark sound textures wait to be released at the dawn of a new day.

Choir and Music Meet in A Digital Realm

In *Theatermusik. Analysen und Gespräche*, David Roesner develops ten theses on the development of music used in theatre and the potential of what roles, effects, and meanings it has in contemporary theatre today.²⁴ Thesis three, “Digitisation allows theatre music to be more interactive and flexible in dialogue with the production,”²⁵ is of notable importance to Rasche’s *4.48 Psychose* because digitalisation is key to the success of the evening. Lehmann highlights that its creation with the medium of music is a unique aspect of the play, and the flexibility achieved by digitalisation is primarily attributable to the music composition:

The performance of *4.48 Psychosis* seems so extraordinarily musical because it was created in the medium of music. Through the option, which did not exist until recently, of rehearsing with sample compositions and ePlayers, trained composers are gaining access to theatrical stages, and from this synthesis of drama and art music,

²⁴ Roesner, *Theatermusik*.

²⁵ Ibid., 21 (“Die Digitalisierung erlaubt der Theatermusik, im Dialog mit der Inszenierung interaktiver und flexibler zu sein.” Translated by the author).

a theatre genre of its own will most certainly develop in the coming years: a musical theatre that comes from spoken theatre rather than opera.²⁶

Digitalisation and creation within the medium of music in *4.48 Psychose* are resulting factors of a music compositional approach developed by the composer over multiple working experiences with Rasche. The self-defined practice of ‘pressure composing’ is the foremost experimental aspect of the compositional process of Nico van Wersch. To bring the music into a more flexible form for rehearsing, Van Wersch composed very little material before the rehearsals with the actors began. Instead, for the first two months of rehearsals, he attended with only his computer and prepared sound samples/recordings. Then, in a matter of weeks, Van Wersch took his ‘electronic compositions’, the text with dramaturgical notes, and his own music notes and transformed it all into a notated score meant for live performers and instruments. Audio Example 1 (see Appendix) is an excerpt of one of Van Wersch’s electronic compositions used during early rehearsals without live musicians. To compare the phases of composition, Audio Example 2 (see Appendix) is that of the same scene but performed with live musicians.

The examples above show the breadth of change that occurred during the rehearsals. This does not traditionally occur within theatre productions involving music, as rehearsal conditions and practicalities do not usually follow a parallel composition process. Although musical material might be adaptable to scene changes during rehearsals, a complete change in music material is normally too time-consuming and stressful for both the musicians and composer. Although extremely fatiguing and stressful for Van Wersch, the adaptability he achieved enabled something normally impossible on the large stage of a city theatre: the composition of three hours of new original mu-

26 Lehmann, “Musik Im Sprechtheater”, 50. (“Die Aufführung von *4.48 Psychose* wirkt deswegen so außergewöhnlich musikalisch, weil sie im Medium der Musik kreiert worden ist. Durch die Option, die es bis vor kurzem nicht gab, mit Samplekompositionen und ePlayern zu proben, gewinnen ausgebildete Komponisten einen Zugang zu den Theaterbühnen, und aus dieser Synthese von Drama und Kunstmusik wird sich in den nächsten Jahren ganz sicher auch ein eigenes Theatergenre entwickeln: ein Musiktheater, das aus dem Sprechtheater und nicht von der Oper kommt.” Translated by the author.)

sic in direct congruence with and parallel to the stage and language work; music that was notated and rehearsed so as to be performed by live musicians on stage.

Van Wersch's composition process would not have been possible without a sense of established trust with his musicians. The continuity of working with Rasche and Van Wersch helped create a working environment that was not only relaxed, but also fostered a secure environment for experimentation, improvisation, and free exchange. The final result is a musical score consisting of a series of cell patterns, similar to the modules of *Das Erdbeben in Chili*. However, Van Wersch no longer coordinates the number of measures between the different instruments. Where the keyboard player might have a 5-measure passage, the bass player may have a 9-measure passage. The score then consists of layered developments across time, which are individually cued from Van Wersch at the sound desk at the back of the theatre during the performance. Van Wersch transcended his role as composer, becoming an in-ear audio conductor.

Two audio engineers sit alongside Van Wersch, one overseeing music and the other the actors. Their roles have become irreplaceable, as this production emphasises total sound design. Thus, the sound engineers and composer are crucial members of the ensemble. Like Jessen in *Woyzeck*, the roles of the music 'creators' developed during the working process and also shaped Jessen's own composition and position in *4.48 Psychose*.

Working alongside the early stages of Van Wersch's compositional process, Jessen began developing the choir sections from small musical fragments provided by Van Wersch. His composition now included a further stretching of pronunciation, including more or less emphasis on consonants and vowels, and the non-traditional inflection of words even more frequently.

In principle, Jessen's score notation mirrored the system he developed for *Woyzeck*; however, markings have been added, as seen in Figure 3. As in Figure 2, the accent marks above the words indicate where the step and tempo of the music falls. The numbers correspond to the number of steps or beats before the next word is spoken. Here, it is interesting to note that Jessen's composition consistently follows an eight-beat phrase, even though the corresponding music might have a juxtaposing time phrase. This means that each performance of *4.48 Psychose* is

different from the last, and that the choir and music align in unique combinations. (For example, when Van Wersch composes sections with a time signature of 5/4 or when repeated sections total to odd measure numbers such as nine or thirteen, Jessen's constant composition of essentially 4/4 never finds itself in the same 'place' as the music.) Jessen's notation has become more precise, with the letter 'l' placed before a number signifying where the actors finish their previous syllable by 'landing' on step, and that the subsequent length of pause should begin after this beat has landed. In general, the spoken rhythm of the text is not musically composed, but Jessen approaches such musicality with his use of 'mountain' markings: these are evident over the first line 'Schau dir die Sterne an.' This marking indicates that every syllable is to be rhythmically 'in time' to the music. The rhythm is set by Jessen during the rehearsals and taught to the actors and internalised with repetition; however, it is never written down.

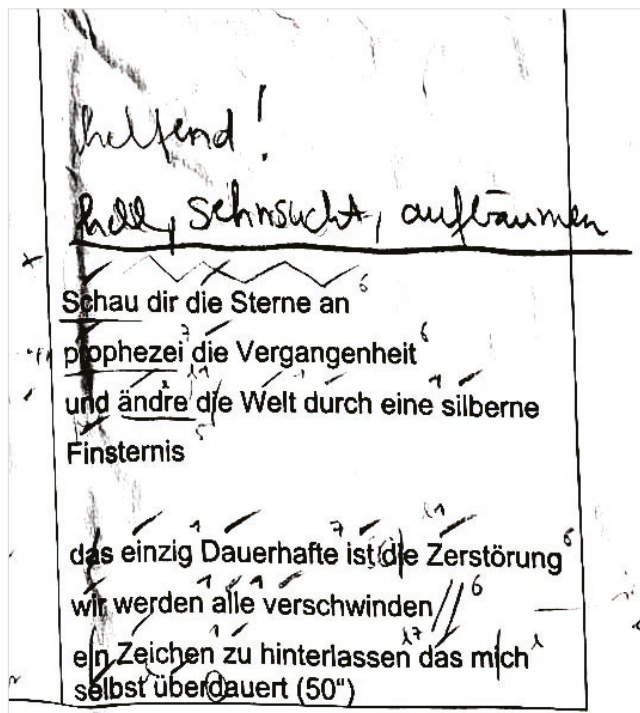


Figure 3 Score example of choir section in 4.48 *Psychose*, Toni Jessen, 2020, Berlin, courtesy of Toni Jessen.

These phrases of rhythmical speaking constitute the development of different performative styles within Jessen's choirs. Now, a performance practice is established (i.e., the downbeats and steps are assigned to certain words, while the rest of the text flows over and in between the tempo) which is juxtaposed with more consciously rhythmic lines. The underlining of words evident in Figure 3 is a cohesion of the performative intent that has developed within Rasche's work until the present: verbs in the text are meant to be activated. This activation does not reflect an increase in intensity or the sound of vocalisation, but the resonance of a word. Resonation comes not from bodily gestures, but from the sounding of the core of the body itself. Each actor must internalise the text and body resonation and present to the audience a hyperanimated speech, but with minimal body movement. The music and the tempo are crucial to the actors, as the energy they receive from their steps becomes the only physicality in the whole play that grounds their language.

Unique to *4.48 Psychose* is Jessen's expansion of the role of the choir leader into choir conductor (see Figure 4.) As he teaches the actors, Jessen speaks and breathes with them, and marks inflections of words with his hands. He shows them the tempo with exaggerated steps while conducting at the same time.

In addition to conducting, Jessen provides his acting choirs with learn-along recordings, which they also use as a reference during preparations for the performances. These speak-along tracks are essential parts of the score, as Jessen's visual markings in the text are insufficient to achieve a full understanding of the interpretation. Audio Example 3 (see Appendix) is an audio excerpt of one such track by Jessen from *4.48 Psychose*. He can be heard counting pauses, similar to *Woyzeck*, which he also reproduces during the live performance. The outcome of this practice is evident in Video Example 1 (see Appendix), where the actors, surrounded by dystopic sound and light information, can perform in unison, with a unified approach to the language.

Video Example 1 shows how music and text have now become completely fused in *4.48 Psychose*. The musicians and actors exchange performative energy, impacting the overall musicality of the performance. The choir members now join the musicians in having an in-ear metronome, which fosters their individuality instead of the identity of the collective. All details of performing in unison, including the step



Figure 4 Photograph of Jessen conducting a choir rehearsal on stage, Toni Jessen and Actors: Yannik Stöbener, Katja Bürkle, Jürgen Lehmann, Kathleen Morgeneyer, Thorsten Hierse, Linda Pöppel, Elias Arens, and Justus Pfankuch, 2021, Berlin, photograph © the author.

and security of pause counts, are fed to the performers' in-ear monitors in the form of multiple sets of information: a click track, Jessen's voice, and others' voices. New to *4.48 Psychose* are the actors' own in-ear mixing of the ensemble: they have their own individually selected mix of music, vocal and metronome levels which act as a live perform-along track. While choirs have traditionally represented the mass, Rasche has transformed the choir into a mixture of individuals, each a separate complex being, who come together to achieve a common goal. With the help of digitalisation, each actor performs in response to their own sonic reality. This individualised performative experience also contributes to the trance-like state of the performers. Owing to the deconstructive style of language, this trance-like state is welcomed in order to achieve the performative meaning, as well as the practical sustainability of performance (the duration of a single monologue can often be up to 20 minutes). The fourth wall here is the audi-

ence itself, and the performance, for the actors, involves transcending the audience—performing over and beyond the audience. The actors must be careful not to be too musical in their pronunciation or in their movement, otherwise the text loses meaning and it could appear that the actors are dancing or rapping on stage.

The musicians also enter a trance state, as the piece, three hours without intermission, has continuous music that constitutes a physical challenge for the players. A certain individualisation has taken over, and while it may seem that the performers are more disconnected owing to the digital headspace to which each player is bound, these actually enable a higher degree of freedom in the performance. With the help of the metronome, which provides the pulse of the music, the actors are confident in their unification of their walking and are able to focus also more on the musicality of the textual performance. With Van Wersch as their online conductor, the musicians are able to focus less on visual and textual cues and can immerse themselves in the physicality of their performance. The musicality the actors permit inspires the gestural speaking possible by the band. The percussionists, in particular, can float and move seamlessly between drums and accent the gesture of their hits, as they feel more confident in their timing and place from their in-ear guide. Rather than focusing on listening and eye contact for cues, the performers are now able to truly exhibit their own character within this mass wall of sound-immersive theatre.

Conclusion

Although performed in traditional city theatres, Rasche's works are not classic dramatic theatre works. Rather, on the post-dramatic theatre spectrum, they fall somewhere between theatre incorporating music and music theatre. Music is not used to support drama but has become the foundational element that connects all other aspects of Rasche's pieces and is an integral part of the overall stage design. The meeting point between language and sound is most profoundly synthesised in choral sections, where the choir and musicians are bound together by tempo and digital aids such as in-ear monitoring and amplification. While the individuality and intimacy of choirs may have been abandoned, Rasche's choirs have transformed from large

masses to finally, individuals joined together, only to be separated by digitalisation. Off-stage, the productions have become extremely individually centralised.

Through production ‘exceptions’ made by Germanic city theatres hosting Ulrich Rasche, the director can develop his concepts with the same ‘team’ and performers to create extraordinary, multi-disciplinary productions on large stages. Such scale is usually only achievable in opera. Crucial is the role of the individual, and the trust and reliance Rasche has on his team he has developed over the years. Now more accurately described as his theatrical ‘troupe,’ they have become integral to the developmental process as experiments and growth continue with each new production in all facets: sound, stage design, language performance, and choir work. Key members such as Jürgen Lehmann, Toni Jessen, and Nico van Wersch, as well as other musicians and actors, have become an essential part of Rasche’s team.

With his shift into the classical operatic form (see footnote four), there is certainly proof of aspects shared with music theatre in Rasche’s work, as well as attempts to musicalise language and text. His works are not ground-breaking in their experimentation and deconstruction of text, but Ulrich Rasche offers us a glimpse of where theatre could go when typically ‘secondary’ elements such as music and choir develop together over time and influence the working process.

Bibliography

Burkhardt, Otto Paul. “Theatermusik zwischen Verweisnetz und Sounddesign, Subtext und Gegenklang.” *Positionen*, no. 126 (2021): 31.

Das Erdbeben in Chili. Youtube Video. Bühnen Bern, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=yLoA6k93jgo>.

Dick, Leo. “Music Theatre as Labyrinth: The Extension of Liminality in the Production *The Navidson Records* by Till Wyler von Ballmoos and Tassilo Tesche.” *Studies in Musical Theatre* 11, no. 2 (2017): 103–18.

Haß, Ulrike. “Chor.” In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 52. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2014.

Jessen, Toni. Private interview, conducted online and recorded on video. Interview by Katelyn Rose King. Video, June 28, 2021.

Lehmann, Harry. “Musik im Sprechtheater. Pressure composing in >4.48 Psychose<.” *Neue Zeitschrift für Musik*, no. 04 (2021): 51.

- Lehmann, Jürgen. Private interview, conducted via telephone. Interview by Katelyn Rose King. Telephone, October 20, 2023.
- Mills, Charles Wright. *The Power Elite*. Oxford: Oxford University Press, 1956.
- Moser, Geneva. "Das Erdbeben in Chili – Ulrich Rasches radikaler chorischer Kleist-Abend in Bern. Die Wahrheit des Chores." *Nachtkritik.de*, October 3, 2015. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11583:das-erdbeben-in-chile-ulrich-rasches-chorischer-kleist-abend-in-bern&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40.
- PROBENEINBLICKE #13: DIE BAKCHEN. Mit Ulrich Rasche. Youtube Video. Burgtheater Wien, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=JH2FE8V23_Y.
- Quick, Tamara Yasmin. "The Quality of the Relational–Challenges in a Triangulated Analysis of 'Theatre-Musicking' in German Contemporary Theatre." *Contemporary Music Review* 42, no. 1 (2023): 47–60.
- Rebstock, Matthias, and David Roesner. *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect, 2013.
- Risi, Clemens, and Robert Sollich. "Musik." In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 220–25. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2014.
- Roesner, David. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Surrey: Ashgate, 2014.
- . *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen: Forum Modernes Theater, 2003.
- . *Theatermusik. Analysen und Gespräche*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2019.
- Salzman, Eric, and Thomas Desi. *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Schmidt, Viola. *Mit den Ohren Sehen. Die Methode des gestischens Sprechens an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2019.
- Trailer WOYZECK. Youtube Video. Theater Basel, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=EzHUhbzJ1Og>.

Appendix

Audio Examples

1. Excerpt of Van Wersch's Ableton Live composition, 2020, courtesy of Nico van Wersch. Available at: <https://doi.org/10.48620/391>.
2. Excerpt of same musical moment, transcribed for live musicians, 2020, courtesy of Deutsches Theater Berlin. Available at: <https://doi.org/10.48620/391>.
3. Jessen's learn-along track for the actors, final choir scene, 2020, courtesy of Toni Jessen. Available at: <https://doi.org/10.48620/391>.

Video Example

1. Excerpt of *4.48 Psychose* final choir scene, 2020, courtesy of Deutsches Theater Berlin. Available at: <https://doi.org/10.48620/391>.

Au c(h)œur de la Fête des Vignerons 2019

Depuis des mois, on entend des rumeurs. On dit que l'arène sera monumentale, que le spectacle sera grandiose. L'excitation monte, la ville se prépare. Les vieux racontent, les enfants rêvent. Juillet arrive, une véritable effervescence anime la ville de Vevey : des centaines de figurant·e·s enivrent les rues d'enthousiasme, des airs sont chantés à tue-tête aux terrasses des bistrots, mille odeurs et saveurs chatouillent les naseaux, tandis que des litres de vin coulent à flot. Après vingt ans d'attente, Lavaux s'éveille à nouveau : c'est la Fête des Vignerons !

Considérée depuis le 1^{er} décembre 2016 comme patrimoine culturel immatériel de l'Unesco, cette fête pluriséculaire célèbre le monde viticole, la tradition et l'innovation du pays vaudois.¹ Œuvre collective qui joint le présent au passé, elle est la célébration d'un peuple par lui-même et la communion d'une culture avec son terroir, ses coutumes et sa génération. Pour cette douzième édition, la Fête des Vignerons prend une ampleur sans pareille : une arène de 14 000 m² est érigée sur la Place du Marché en plein cœur de la ville, un spectacle de la grandeur d'une cérémonie olympique est produit et plus de 5 400 figurantes et figurants sont recrutés ;² une fête ambitieuse qui bouscule un peuple connu pour sa retenue.

La Fête des Vignerons est organisée depuis le 18^e siècle par la Confrérie des Vignerons, dont l'origine reste aujourd'hui énigmatique mais semble remonter à la plus haute antiquité. La Confrérie, « maître de l'ouvrage et dépositaire d'une longue histoire »,³ délègue pour cette édition la direction exécutive et artistique du spectacle. Le genevois Frédéric Hohl, assisté de Marie-Jo Valente et d'une équipe de professionnel·le·s, se trouve en charge de l'organisation exécutive. La direction

1 Carruzzo-Frey et Abbott, *La Fête des Vignerons*, 11.

2 Ibid., 142.

3 Hofmann, *La Fête*.

artistique et la mise en scène sont confiées à Daniele Finzi Pasca. Ce dernier endosse, pour trois raisons principales, le profil recherché : son origine suisse (tessinoise), son expérience dans la mise en scène d'événements de grande envergure (trois cérémonies olympiques et deux spectacles du Cirque du Soleil) et son esthétique onirique, féérique et poétique, dont l'émotion se révèle centrale. Et c'est justement l'émotion que la Confrérie et son président, l'Abbé François Margot, souhaitent mettre en avant pour cette édition 2019.

Pour concevoir le spectacle, Finzi Pasca s'entoure de son équipe artistique avec laquelle il collabore depuis trente ans, notamment Maria Bonzanigo, compositrice principale et première femme compositrice de l'histoire de la Fête,⁴ Bryn Walters, chorégraphe, Hugo Gargiulo, scénographe, et Giovanna Buzzi, costumière :

Nous sommes un noyau de créateurs attachés les uns aux autres, fort de son vécu commun. C'est une famille qui s'élargit suivant les projets, mais qui permet au public de retrouver notre état d'esprit. Ce sera le même plat, les mêmes saveurs, mais pour un banquet gigantesque. Que ce soit pour un spectacle intimiste ou une production immense à ciel ouvert, je travaille sur des superpositions d'éléments. Le théâtre, la danse, le cirque, l'opéra, les mots et le cinéma : tous ces aspects convergent au sein de la *Compagnia Finzi Pasca*. Je demande aux poètes d'écrire une chose pendant que sur l'écran, une autre chose est racontée, et encore une autre avec la chorégraphie. Cette juxtaposition de plans interpelle, nous plonge dans un état proche du rêve.⁵

La Confrérie engage également quatre artistes de la région pour l'écriture du livret et des chants : les auteurs Blaise Hofmann et Stéphane Blok ainsi que les compositeurs Valentin Villard et Jérôme Berney. Lors du spectacle, le public a, face à lui, des centaines de choristes dont la performance, la coordination et les déplacements sont orchestrés avec une extrême précision, résultat de plusieurs années de réflexion, de travail, de création et d'organisation. Cet article relate une enquête

⁴ Nous écrivons « la Fête », avec majuscule, lorsque nous nous référons à l'entité unique qu'est la Fête des Vignerons.

⁵ Falconnier, « « Avec la Fête des Vignerons, je reviens chez moi » », 68.

qui porte spécifiquement sur l'écriture et la préparation des chants du spectacle de la Fête des Vignerons 2019 (vécu des personnes impliquées, organisation intrinsèque, composition des chants, etc.). Pour cette étude, j'ai mené une recherche qualitative en m'appuyant sur des données collectées lors d'entretiens avec des membres de l'équipe de création et des choristes.⁶ En avril 2021, j'ai interviewé la cheffe de chœur Céline Grandjean, le compositeur Valentin Villard et la conseillère Isabelle Raboud. J'ai ensuite complété ma recherche par des entretiens et des échanges réguliers entre mars 2022 et août 2023 avec le compositeur Jérôme Berney, la compositrice Maria Bonzanigo et le chorégraphe Bryn Walters. Je me suis également appuyée sur un questionnaire⁷ que j'ai rédigé en septembre 2021 pour lequel j'ai collecté quatre-vingt-huit réponses de choristes (25 % hommes, 75 % femmes).

Tradition et modernité

Célébration plusieurs fois centenaire, la Fête des Vignerons, née sous forme de parade, a évolué au fil du temps. D'un simple cortège, la Fête s'est étoffée au fil des générations. En 1797, l'institution de la cérémonie du Couronnement des meilleurs ouvriers, dont l'objectif est « d'encourager le perfectionnement de la viticulture et de récompenser la bienfaisance des travaux confiés aux vignerons-tâcherons », ⁸ marque un tournant dans l'évolution de la Fête : une estrade est érigée sur la place du Marché de Vevey et un spectacle y est donné. Au fil des générations, « le spectacle a pris un poids d'identification populaire régional très fort, jusqu'à être reconnu comme un bien culturel immatériel de l'humanité entière » ⁹ en 2016 par l'UNESCO.

Loin d'être une simple succession de « figures imposées et de traditions revisitées », ¹⁰ le spectacle et la Fête sont réinventés à chaque édition. Une équipe artistique est désignée pour concevoir, sans charte ni

6 Dates des entretiens : Céline Grandjean (19 février 2021), Isabelle Raboud (13 avril 2021), Valentin Villard (6 avril 2021), Jérôme Berney (24 mars 2022 et le 12 octobre 2022), Maria Bonzanigo (15 mars 2022), Bryn Walters (9 mars 2023).

7 Voir les questions en annexe.

8 La Confrérie des Vignerons de Vevey, « Un peu d'histoire ».

9 Hofmann, *La Fête*.

10 Hofmann, *La Fête*, 105.

obligation, un spectacle qui exprime plusieurs visions : l'une tournée vers le passé et l'autre vers l'avenir. Ainsi, chaque édition reflète une époque et une génération. Chapeautés et conseillés par la Confrérie, Finzi Pasca et l'équipe artistique imaginent un spectacle porteur des traditions veveysannes tout en se situant à la pointe de la modernité. D'une durée de 2h30, le spectacle se compose de dix-neuf tableaux qui racontent une année dans la vigne, « un va-et-vient dans les saisons du vigneron au gré de l'évocation des changements du temps et de la nature », ¹¹ à travers un dialogue narratif entre une petite fille et son grand-père.

Le spectacle se déroule dans une arène spécialement conçue et construite pour l'occasion.¹² Une grande scène centrale est entourée de gradins à 360 °. Avec cette disposition, Finzi Pasca cherche à créer un sentiment de proximité et d'intimité entre les acteurs et les spectateurs, tout en facilitant les grands mouvements scéniques, notamment pour permettre la réalisation des chorégraphies de masse composées par Bryn Walters. L'équipement, en particulier la technologie, est monumental : 900m² de plancher LED, des écrans verticaux, cinq scènes latérales, une acoustique de dernier cri, un éclairage à la pointe et quatre escaliers dont deux se lèvent comme des pont-levis. La technologie est pensée comme un support à la mise en scène : « La technologie fait partie de la ligne de communication artistique, au service des images, elle n'est pas au premier plan, mais elle sert plutôt à créer une émotion pour toucher le public »¹³ explique le metteur en scène. Elle permet également de remplacer la plupart des décors physiques, tels que les chars traditionnels des festivals, en utilisant la technique de l'incrémentation d'images.

D'un point de vue acoustique, le système de son et les équipements sont conçus pour que chaque spectateur bénéficie de la même qualité d'écoute, quelle que soit sa place dans l'arène. Pour cette édition, l'orchestre ne joue pas en direct, mais une bande sonore est diffusée avec des enregistrements du *Gstaad Festival Orchestra*. Pour compenser l'absence de l'orchestre sur scène, certaines partitions sont interprétées en direct par des formations de musiciens et musiciennes professionnelles,

11 La Confrérie des Vignerons de Vevey, « Les Fêtes : 2019 ».

12 Ibid.

13 Falconnier, « « Avec la Fête des Vignerons, je reviens chez moi » », 66.

notamment le Big Band de Montreux, des solistes professionnel-le-s, les quarante percussionnistes, une harmonie, constituée par l'assemblage de La Lyre de Vevey et du Corps de Musique de Montreux ; et surtout, il y a les chœurs.

Les chœurs

La Fête des Vignerons représente une opportunité exceptionnelle pour les sociétés chorales et les amatrices et amateurs de chant de se rassembler autour d'un projet commun.¹⁴ Tout-e habitant-e de la région vaudoise est convié-e à participer à la Fête en tant que choriste, soit par le biais de sa société chorale, soit en s'inscrivant individuellement.¹⁵ Plus de 900 choristes de tous âges (de 5 à 85 ans), de toutes catégories socio-professionnelles (majoritairement cadres, professions intellectuelles et retraité-e-s) et de tous niveaux (débutant-e-s à confirmé-e-s) se sont réunis pour interpréter les chants composés pour l'évènement. Seize sociétés chorales ont participé à la Fête 2019 : La chorale Le Pèlerin de Chardonne-Jongny, le Chœur Neuf Lutry, le Chœur des Roseaux et l'Helvétienne d'Aigle, Pro Arte Lausanne, l'Ensemble Couleur Vocale, le Chœur mixte de Rivaz-St-Saphorin, l'Union chorale La Tour-de-Peilz et A Vaud Voix, le Chœur d'Oratorio de Montreux, les Vocalistes romands, Voix 8 et Voix de Lausanne, le Chœur Symphonique de Vevey, le Chœur mixte de Corseaux.

Les choristes, dont le niveau s'avère très hétérogène, se répartissent en trois chœurs généraux :

- le Chœur de la Fête : les 470 choristes des sociétés chorales réparti-e-s en onze groupes d'une cinquantaine de personnes qui répètent sous la baguette de leurs cheffe-s respectif-ve-s ;
- le Chœur des Fourmis (les choristes-percussionnistes) : 185 adultes réparti-e-s en quatre groupes et 85 jeunes partagés en trois groupes. Ces choristes chantent tout en jouant sur des caissettes de vigneron et en réalisant des chorégraphies ;

14 Entretien que j'ai mené avec Céline Grandjean en février 2021.

15 Entretien que j'ai réalisé avec Isabelle Raboud le 13 avril 2021.

- les voix d'enfants : deux chœurs scolaires (Blonay et la Tour de Peilz) ainsi que trois autres groupes.

Comme l'explique Caroline Meyer, cheffe de chœur principale, la Fête demande un engagement important de la part des choristes (plus de cinquante répétitions réparties sur une année scolaire et une vingtaine de représentations, sans compter la charge de travail personnel pour apprendre les partitions, surtout pour les débutant·e·s) :

Tous ces chanteurs, ce sont des chanteurs bénévoles, ce sont des gens qui s'engagent avec motivation, avec enthousiasme, mais qui consentent d'immenses sacrifices : onze mois de répétitions, c'est des enfants à caser, des transports à organiser, c'est des plannings à chambouler, c'est répéter des heures sous le soleil ou sous la pluie...¹⁶

Depuis la préparation jusqu'à la générale du spectacle, vingt-six cheffe·s s'engagent pour faire répéter et diriger les choristes : Cyril Ansermet, Luc Baghdassarian, Stéphane Borel, Renaud Bouvier, Pascal Braillard, Yves Bugnon, Roland Demiéville, Jean-Luc Dutoit, Pascal Favre, Timothée Haller, Johanna Hernandez, Laurent Jüni, Claude-André Mani, Pascal Mayer, Claude Meynent, Claude Nicolet, David Noir, Elsa Bianchi et Alexandre Pasche.¹⁷ Caroline Meyer et Céline Grandjean, quant à elles, sont désignées comme cheffes de chœur principales. Leurs rôles consistent à faire répéter et diriger les tuttis (en plus de leurs groupes respectifs) ainsi qu'à coordonner le travail des différents chœurs.¹⁸ Elles assurent également la liaison avec la direction artistique, la compositrice, les compositeurs et les musicien·ne·s, planifient le travail (répétitions, structure, etc.) et dirigent pendant le spectacle, tout en s'attachant à encourager et soutenir de leur mieux les choristes.

Le travail d'organisation, de coordination et de suivi des choristes (répartition des choristes en différents groupes, organisation du planning des répétitions, attribution d'une salle, d'un·e cheffe,

¹⁶ Meyer, « Insuffler la confiance aux chœurs ».

¹⁷ Entretien que j'ai réalisé avec Jérôme Berney en mars 2022

¹⁸ Entretien que j'ai mené avec Céline Grandjean en février 2021.

d'un·e pianiste ou d'un·e technicien·ne pour chaque répétition, etc.) incombe à un comité responsable des figurant·e·s, composé de quatre bénévoles : Isabelle Raboud, Jacqueline Müller, Raymond Pasche et Daniel Guillaume-Gentil.¹⁹

Sentiment d'appartenance

Chanter pour la Fête transparait pour la majorité des choristes comme une aventure exceptionnelle, une expérience unique et un souvenir impérissable.²⁰ En septembre 2021, plus de deux ans après la Fête, quatre-vingt-huit choristes ont répondu à un questionnaire que je leur ai envoyé, dans lequel la grande majorité s'exprime avec enthousiasme :

« C'est une expérience unique et qui reste pour la vie dans son cœur et ses tripes ! », « Une aventure humaine extraordinaire ! », « C'est l'expérience la plus forte que je n'ai jamais vécue ! Je ne peux traduire ce sentiment d'amitié, de force et de rires qui nous unissaient. De loin et de très loin mon meilleur souvenir de toute une vie déjà très riche », « Émotionnellement inoubliable »²¹

Que ce soit lors des répétitions ou du spectacle, en coulisses et sur scène, cette expérience a éveillé une puissante énergie fédératrice et favorisé la création d'un sentiment d'appartenance au sein des chœurs. Selon les statistiques qui en découlent, 98 % des chanteurs et des chanteuses ressentent, en effet, un fort, voire très fort, sentiment d'appartenance aux chœurs de la Fête des Vignerons. Précisons que le sentiment d'appartenance sociale peut se définir « comme un sentiment d'intimité et de proximité entre deux ou plusieurs personnes. »²² Ici, il peut se définir comme le degré d'identification et d'attachement de chaque choriste aux chœurs de la fête.

19 Ibid.

20 Les informations contenues dans ce chapitre se réfèrent aux conclusions de l'analyse et des statistiques issues des réponses au questionnaire rempli par les choristes.

21 Échantillon des réponses au questionnaire en annexe.

22 Richer et Vallerand, « Construction et validation de l'Échelle du sentiment d'appartenance sociale (ÉSAS) », 130.

Lorsqu'un chœur chante, les choristes inspirent et expirent selon le même tempo, leurs voix s'harmonisent, leurs cœurs battent à la même cadence. Chanter ensemble semble créer des liens sociaux rapidement. L'étude « The ice-breaker effect: singing mediates fast social bonding »²³ démontre, en effet, que le chant constitue un médiateur de lien social rapide. Voici les principales raisons mises en avant par cette étude :

- l'activité synchrone exigeant la coordination – donc l'interaction – augmente le comportement pro-social et le sentiment d'affiliation ;
- l'interaction prolongée compense le manque de familiarité et provoque une cohésion sociale plus rapide ;
- le chant favorise la sécrétion des hormones du plaisir : endorphine et ocytocine. L'activité synchrone au niveau du rythme cardiaque et de la respiration, la coordination temporelle et la justesse musicale créent en effet des conditions favorables pour une augmentation de la sécrétion d'endorphine.

Si chanter en chœur représente habituellement un médiateur de lien social rapide, le cadre de la Fête des Vignerons offre des conditions exceptionnelles amplifiant un phénomène déjà présent dans la pratique chorale en général.

Tout d'abord, les choristes sont pour la majorité très impliqués et motivés : la fête renvoie à un événement très attendu. La principale raison pour laquelle la plupart des choristes s'engagent est liée au désir de participer à un événement exceptionnel et culturel dans la région (voir tableau 1) : « On appartient à la communauté et ce qu'on fait est unique et sort de l'ordinaire. Pour pleinement mesurer le vécu et le plaisir, il faut participer »²⁴ témoigne un choriste.

Ensuite, les choristes se sentent majoritairement bien dans le groupe. Les statistiques obtenues issues du questionnaire précité montrent que la plupart d'entre elles et eux s'estiment appuyé·e·s, compris·e·s, écouté·e·s, lié·e·s aux autres, estimé·e·s, solidaires et accepté·e·s au sein des chœurs. Seule une minorité témoigne des sentiments plus mitigés (voir tableau 2).

23 Pearce, Launay et Dunbar, « The ice-breaker effect ».

24 Réponse au questionnaire.

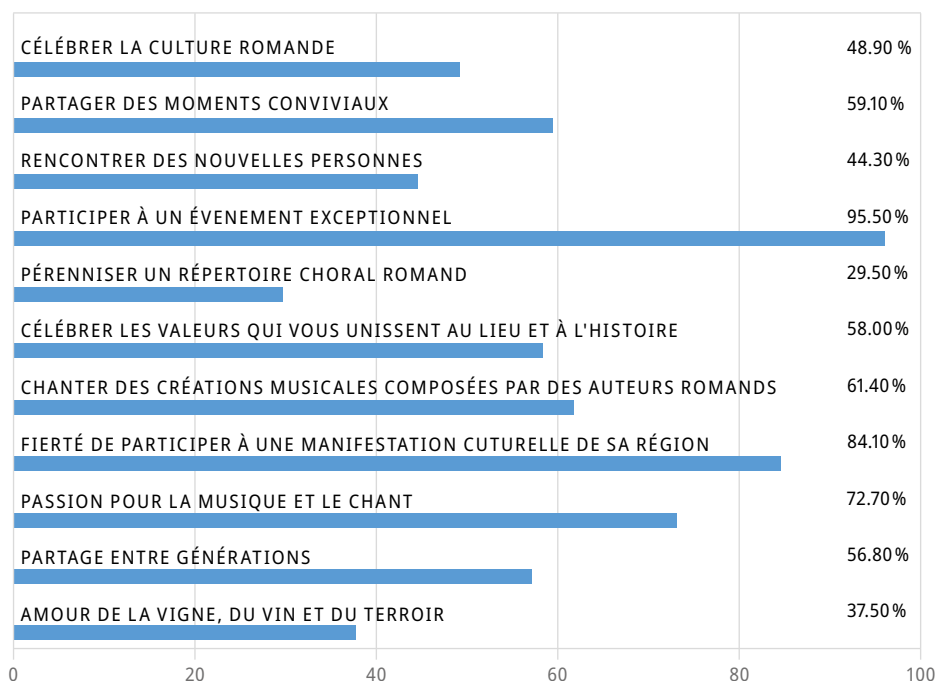


Tableau 1 Raison principale qui pousse la majorité des choristes à s'engager

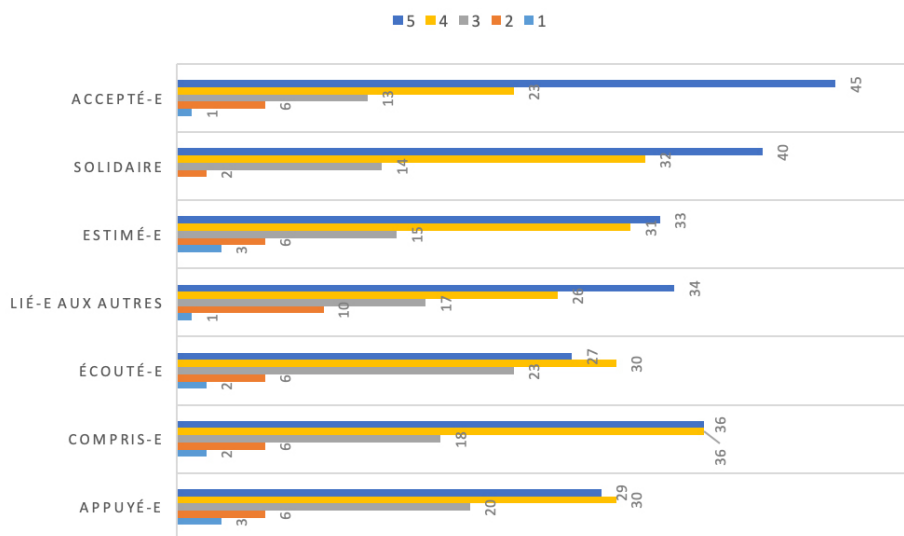


Tableau 2 Sur une échelle de 1 (très peu) à 5 (beaucoup), les choristes se sont sentis dans leurs relations avec les autres...

De plus, les choristes développent un objectif commun qui s'avère être précisé, valorisé et accepté (voir tableau 3). L'enjeu consiste principalement à apprendre par cœur plus de 2h30 de musique composée spécialement pour l'occasion et de chanter pour la Fête.

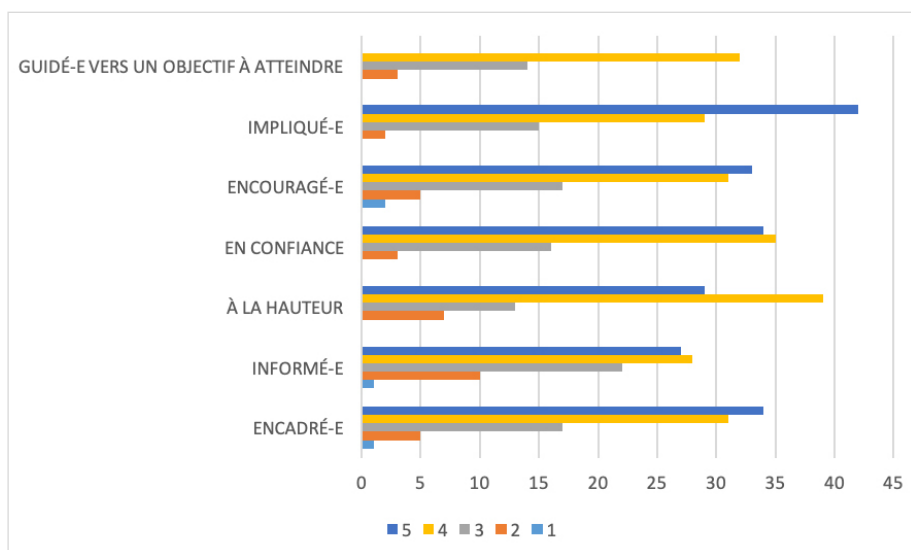


Tableau 3 Sur une échelle de 1 (très peu) à 5 (beaucoup), pendant les répétitions et les spectacles, les choristes se sont sentis...

En outre, comme l'explique Isabelle Raboud, le temps partagé entre les membres des chœurs permet d'encourager les rencontres.²⁵ C'est le cas lors des nombreuses répétitions, des temps d'attente entre les scènes et des nombreux moments d'échange et de convivialité, comme lors des coutumières verrees après les répétitions. Pendant les festivités, chaque groupe possède un caveau ou une cantine qui lui est réservé. Les choristes s'y retrouvent avec leur·e-s ami·e-s et leurs familles.

La famille, en particulier, joue un rôle très actif au sein de la Fête. De nombreuses familles participent ou assistent ensemble à la Fête et se transmettent, de génération en génération, leur attachement à cet événement et aux coutumes y sont liées. Voici quelques témoignages de choristes à ce propos :

²⁵ Entretien avec Isabelle Raboud.

« Très belle expérience collective, renforcement des liens familiaux et péri-familiaux », « Comme en 1999, j'ai participé à cette fête en famille, ma femme, mes deux enfants (adultes) et en plus ma belle-famille. Moments délicieux », « Ma mère et ma fille ont fait partie de la Noce. Super expérience pour nous trois, pas toujours facile (fatigue importante), mais il nous reste cette impression d'avoir vécu ensemble une expérience exceptionnelle. »

Ainsi, l'implication individuelle, l'harmonie collective et l'objectif commun forment à eux trois le cœur du sentiment d'appartenance des choristes à la Fête des Vignerons et permettent la création et la réalisation d'un spectacle qui célèbre la culture et les traditions vaudoises.

Les chants de la Fête

Au cœur du spectacle, parmi les images éphémères, les couleurs volatiles et les mouvements furtifs, se trouvent la musique et les chants. À l'exception de deux textes préexistants au spectacle, soit *Le petit chevrier* et le *Ranz des vaches*, une vingtaine de chants inédits sont écrits pour l'occasion par la compositrice, les deux compositeurs et les deux librettistes.

Le métissage de leurs trois styles différents et complémentaires montre plusieurs facettes de la musique de la nouvelle génération.

Maria Bonzanigo, compositrice principale et directrice musicale de la Fête, est née à Lausanne en 1966. Elle est membre fondatrice de la *Compagnia Finzi Pasca* et participe à la création de la plupart de ses spectacles en tant que compositrice et chorégraphe.²⁶ Bonzanigo écrit de la musique pour la scène, pour des grands événements et pour le cinéma, une « musique pour mieux voir »²⁷ : « Elle a le don de composer des mélodies qui restent dans la tête des heures après les avoir entendues. »²⁸ Pour la Fête, son rôle est de veiller à une unité stylistique entre les chants et d'organiser la collaboration entre les compositeurs et la compositrice.

26 Entretien que j'ai mené avec Maria Bonzanigo le 15 mars 2022.

27 Hofmann, *La Fête*, 26.

28 Hofmann, *La Fête*, 26 et 59.

Le second compositeur, Valentin Villard, est né à Lausanne en 1985. Représentant du courant classique-contemporain, le benjamin de l'équipe artistique est compositeur, chef de chœur, organiste et choriste ténor. Villard était déjà présent sur la scène de la Fête des Vignerons 1999 dans les chœurs d'enfants et rêvait alors de reprendre le flambeau : « Je ferai la musique de la suivante »²⁹ avait-il affirmé.

Enfin, le troisième compositeur, Jérôme Berney, percussionniste et pianiste jazz, est né en 1971 à Vancouver et vit actuellement à Lausanne.³⁰ Il apporte, quant à lui, une touche plus rythmée avec une musique qui mêle sonorités afro-cubaines et jazz.

Les deux librettistes, quant à eux, écrivent les paroles des chants. Stéphane Blok, poète, écrivain et musicien est né à Lausanne en 1971. Il est connu comme auteur de chansons, mais écrit aussi pour le théâtre et la danse. Blaise Hofmann, auteur de récits de voyages, de romans, de chroniques et de pièces de théâtre, est né à Morges en 1978. Les deux auteurs sont très différents dans leurs approches, tout en étant complices dans leur travail, comme le décrit Blaise Hofmann dans son livre *La Fête* : « lui contemplatif, moi pragmatique, lui intuitif, moi objectif, lui poète, moi écrivain, lui jazzman, moi historien, lui chansonnier, moi journaliste. »³¹

Contrairement à l'édition de 1999, pour laquelle François Debluë écrivait en amont les textes qu'il transmettait ensuite aux compositeurs, la collaboration se déroule cette fois-ci en étroite collaboration entre auteurs et compositrice/compositeurs. Chaque tableau est écrit par un binôme défini à quatre mains. Les cinq artistes se réunissent régulièrement, notamment lors de résidences de création où ils sont souvent accompagnés par d'autres membres de l'équipe artistique et de la Confrérie, pour présenter, discuter et retravailler les esquisses. Tous les chants de la Fête sont donc le fruit d'un échange entre plusieurs artistes, d'un travail d'équipe.

La création du spectacle de la Fête 2019 a réuni différent·e·s artistes, différentes personnalités, différentes visions ; elle est la synergie entre différents arts, différentes esthétiques, différentes perspectives. C'était une confrontation entre différentes pratiques, différentes convictions,

29 Duplan, « Valentin Villard ».

30 Entretien que j'ai réalisé avec Jérôme Berney en mars 2022.

31 Hofmann, *La Fête*, 15.

différentes ambitions, mais surtout un foisonnement d'idées, d'envies, d'intentions, d'esquisses, d'images et de rêves. Le processus de création a été un chemin semé d'embûches, d'épreuves et de tensions ; la collaboration a exigé des concessions, des remises en question et des adaptations ; mais tout ce processus a abouti à la création d'un spectacle unique qui est à la fois le témoin de rencontres, le reflet d'une identité collective et, surtout, une image d'un peuple, de sa culture et de son terroir. Les mots poétiques de Blaise Hofmann ne sauraient mieux le résumer :

Les artistes conservent la souche, mais appliquent une taille très sévère au début de leur processus créatif. Après quelques mois de croissance, ils doivent égrapper, sacrifier des belles grappes. Les passants qui voient avec effroi ces fruits verts jetés au sol ignorent que c'est la condition d'une belle récolte.³²

Vendanges I

Le spectacle de la Fête 2019 débute et se termine par une mise en scène festive des vendanges. Finzi Pasca souhaite ainsi créer « une ligne dramatique circulaire »³³ et rappeler le cycle de la nature qui recommence éternellement. Pour ce début énergique, une quarantaine de percussionnistes font sonner des instruments de la vigne (sécateurs, caissettes à vendanges, cuves, etc.) sur un rythme composé à cinq temps.³⁴ Les choristes-percussionnistes se déplacent sur scène, suivant une chorégraphie de Bryn Walters, tout en entonnant les chants écrits par Jérôme Berney et Blaise Hofmann.

Les quatre parties de *Vendanges I* proposent un « assemblage de différents rythmes impairs, volatiles, sautillants »³⁵ qui se termine sur un chant à capella, l'*Hymne des vendanges*. La partition des percussions, composée de couches rythmiques qui se superposent progressivement, correspond à un tissage polyrythmique d'ostinati. Les choristes, pour

³² Hofmann, *La Fête*, 105.

³³ Falconnier, « « Avec la Fête des Vignerons, je reviens chez moi » », 69.

³⁴ Entretiens menés avec Jérôme Berney entre mars 2022 et mars 2023.

³⁵ Hofmann, *La Fête*, 214.

leur part, alternent parties chantées dans une tonalité de si bémol majeur (notons que cette tonalité a été choisie par le compositeur pour faire écho à celle du *Ranz des vaches* et du *Petit chevrier*) et parties slamées. Pour permettre une bonne intelligibilité du texte, le tout est écrit en homorythmie. Discrète, une maquette composée par Berney agrmente le tout de sons enregistrés pendant les vendanges. Le texte, quant à lui, évoque concrètement, poétiquement et émotionnellement l'univers des vendanges, mais aussi la nature et le cadre de Lavaux, en évoquant les couleurs et la beauté des vignes et du Lac Léman.

Ce chant, qui marque le début de la collaboration entre Blaise Hofmann et Jérôme Berney, mêle ainsi différents éléments sonores et poétiques qui racontent les vendanges.³⁶ Les deux artistes l'imaginent, le pensent et l'écrivent dans un constant échange : ils foisonnent d'idées et d'envies, emportés par la frénésie du début. Ensemble, ils assistent aux vendanges, enregistrent et observent les vigneron-tâcherons. Ils expérimentent des sons et apprivoisent la riche palette sonore qu'offrent les instruments de la vigne, notamment la caisse à vendanges revisitée avec l'aide d'un luthier de la région.

Ce tableau a beaucoup évolué, dans les rythmes, les harmonies, les mélodies, les climats, et cela jusqu'aux répétitions de juin 2019. Berney et Hofmann se trouvent confrontés pour la première fois à la complexité de l'écriture d'un chant pour la Fête. Leurs envies et leurs propositions se heurtent aux contraintes scéniques et techniques, mais aussi esthétiques et stylistiques, car elles doivent convaincre le metteur en scène et l'équipe artistique. Selon le compositeur, la confrontation régulière aux regards extérieurs, bien que parfois frustrante et contraignante, s'est révélée aussi enrichissante, amenant des perspectives différentes, notamment celles du corps, de l'image et de la mise en scène.

Au printemps 2018, par exemple, les auteurs proposent une version avec le même texte et le même rythme que la version finale, mais avec un début en mineur pour mettre en exergue la tension avant les récoltes. Le chorégraphe les met alors en garde, sceptique quant à l'idée de commencer le spectacle dans une ambiance inquiétante. Ou encore, en mai 2019, Jérôme Berney doit réécrire tout un passage à la demande du metteur en scène. Soucieux de l'équilibre général, ce dernier souhaite en effet remplacer une partie chantée par un solo percussif.

36 Entretiens menés avec Jérôme Berney entre mars 2022 et mars 2023.

Le compositeur doit également veiller à l'équilibre entre complexité et faisabilité (tessiture, tempo, etc.) : les interprètes, bien qu'extrêmement investi·e·s et motivé·e·s, sont des amatrices et des amateurs, débutant·e·s pour certain·e·s. Pendant l'écriture du chant, les deux auteurs expérimentent notamment leurs propositions avec le Chœur d'Oratorio de Montreux, dirigé par Yves Bugnon. De plus, le compositeur assiste à la majorité des répétitions, soutient et encourage les cheffes de chœur et les choristes, en concevant notamment des tutoriels vidéo.

Mais chanter a capella sur un accompagnement de percussions, dispersés dans tout l'espace scénique représente un défi pour les choristes. Jérôme Berney prépare donc une bande diffusée dans les oreillettes des interprètes, avec repères temporels, soutien mélodique, clic et accompagnement rythmique : « 1, 2, 3, 4, 2, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 4, 2, 3, dé à coudre ! 1, 2, 3, 4, 5, grosse caisse ! 1, 2, 3, 4, 5, cuves ! 1, 2, 3, 4, 5, note aux cordes, le ciel, le jour ! [...] »³⁷

Vendanges I, avec ses nuances festives mais aussi solennelles, a autant conquis les participants que les spectateurs.³⁸ C'est dans cette éclat rythmique que s'est donc ouvert le spectacle de la Fête des Vignerons 2019.

Le *Ranz des vaches*

Dans une atmosphère totalement différente, mais dans une même tonalité, le *Ranz des vaches* est l'un des deux chants traditionnels suisses de cette édition, point d'orgue de la Fête des Vignerons : « lors de cette première résidence d'octobre 2016, le *Ranz des vaches* fut le seul « incontournable » de la Fête, dont personne ne contestait la présence ; il fut plutôt question de le hisser en lieu et place de l'hymne national, souvent interprété lors du Couronnement des tâcherons. »³⁹

Depuis de nombreuses générations, le *Ranz* ravive chez le public et chez les choristes une émotion indéfinissable, comme le témoignent des spectateurs :⁴⁰ « Respect, fierté et émotion ! » ; « Une émotion incroyable,

³⁷ Bande son non publiée.

³⁸ Statistiques à partir de questionnaires.

³⁹ Hofmann, *La Fête*, 193.

⁴⁰ Témoignages issus d'un questionnaire aux spectateurs.

un sentiment d'appartenance à une région qui nous transporte et nous fait vibrer ! » ; « Le poids de la tradition qui se perpétue. »

Chanté à l'origine par les armaillis pour rassembler leurs troupeaux, le *Ranz* fait partie des traditions vivantes de Suisse et des traditions pérennes de la Fête. Jean-Jacques Rousseau écrit dans le *Dictionnaire de musique* qu'il a publié en 1767 : « [...] cet air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entenoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. »⁴¹ Cette légende a été initiée par le docteur Johannes Hofer dans son traité publié en 1688 sur le prétendu mal du pays, *delirium melancholicum*.⁴² Bien qu'aucun document ne prouve que le chant du *Ranz des vaches* était interdit dans les régiments, cette légende démontre que la force de l'émotion qu'il suscitait chez les suisses interroge les spécialistes.

L'émotion ressentie à l'écoute de ce chant peut s'expliquer à la fois pour des raisons de tradition, de lien avec l'histoire d'un peuple, mais aussi de par sa mélodie mélancolique et fédératrice. Le musicologue suisse Max Peter Bauman a étudié plus de vingt variantes du *Ranz des vaches*, dans lesquels il retrouve les éléments principaux suivants :

Dans l'espace d'une quinte, la mélodie suit une courbe ascendante, diatonique ou utilisant les notes de l'accord parfait, pour s'engager ensuite alternativement vers la dominante ou vers la quarte juste augmentée. La mélodie retourne à son point de départ en prenant diverses formes. Souvent, l'appel est repris une deuxième fois sans toujours être identique à lui-même. Le modèle (pattern) peut figurer à l'intérieur d'un *ranz des vaches* sous forme de variations.⁴³

La première apparition à la Fête des Vignerons de ce chant traditionnel date de 1819 : « La troupe arrêtée, les figurants ôteront leurs chapeaux qu'ils remplaceront par la barrette de cuir ; après avoir retroussé leurs manches, ils s'occuperont à traire les vaches et à imiter l'opération de faire le fromage tout cela en chantant en chœur quelques couplets du *ranz des vaches*. »⁴⁴ Le canton de Vaud, libéré alors depuis peu de l'an-

41 Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 317.

42 Hofer, *Dissertatio medica de nostalgia, oder Heimwehe*.

43 Metraux, *Le Ranz des Vaches*, 27.

44 Ibid., 102.

nexion des Bernois, veut affirmer son adhésion à la confédération des vingt-deux cantons. En ce sens, l'édition de 1819 comporte pour la première fois de nombreux symboles patriotiques qui deviendront par la suite des moments traditionnels de la fête. Le *Ranz des vaches* devient un véritable pilier de la Fête. S'il est interprété par des ensembles vocaux dans les premières éditions, il est confié dès 1865 à un seul soliste. Les armaillis choisis pour l'interpréter deviennent alors des véritables vedettes populaires.

Deux-cents ans après sa première interprétation dans le cadre de la Fête des Vignerons, l'honneur d'arranger et d'harmoniser le *Ranz des vaches* revient à Maria Bonzanigo qui « l'aborde avec la conviction d'avoir une responsabilité majeure. »⁴⁵ C'est principalement par le retour à une interprétation collective que cette édition marque un tournant. Parmi les nonante candidatures, onze ténors amateurs sont sélectionnés par un jury sensible à « des voix simples, de la terre, plutôt qu'à des voix sophistiquées, de la scène. »⁴⁶ Revenir à une interprétation collective comme lors des premières fêtes, c'est répondre au souhait de l'équipe artistique et de la Confrérie de « retrouver cet esprit collectif porteur d'histoire et du sens profond de ce chant traditionnel. »⁴⁷ Pour Bonzanigo, le motif principal de ce choix est « le plaisir de chanter ensemble »,⁴⁸ « de recréer cette communion de chant tant naturelle dans le canton de Fribourg. »⁴⁹ Ainsi, la compositrice se rattache à l'histoire du chant :

Je ne crois pas trahir la tradition en disant : « Ils vont être onze. » Il ne faut pas seulement réinterpréter la tradition, mais aussi aller voir ce qu'elle signifie. Faire différemment sans trahir. J'y mets toute ma passion pour y arriver. Le *Ranz des vaches* est quasiment la première chose dont on ait parlé. Et c'est la dernière que je me suis mise à vraiment mettre sur papier. Mais pas la dernière à laquelle je pensais. J'ai voulu prendre le temps, pour laisser décanter les informations et les sentiments. Pas seulement les miens, mais ceux qui arrivaient à moi. On sent que ça vibre. Je respecte énormément ça, en moi et chez les autres. Je ne sais pas si je vais faire

45 Entretien que j'ai mené avec Maria Bonzanigo le 15 mars 2022.

46 Hofmann, *La Fête*, 198.

47 Dutoit, « La femme qui harmonisera le Ranz des vaches ».

48 Ibid.

49 Ibid.

quelque chose qui va satisfaire tout le monde, mais je veux vraiment essayer de trouver une façon de le réinterpréter, avec ma vision naturellement. J'aimerais rouvrir des mémoires. La chose essentielle est de ne pas abîmer et de ne pas écraser l'âme qu'il y a dans ce thème, avec son histoire, avec ses souvenirs.⁵⁰

Le thème du *Ranz* a pour la compositrice « quelque chose d'ancestral, de primordial, et d'extrêmement lié à l'idée d'un appel, d'un appel à la vie, à l'essence de la vie. »⁵¹ Dans son arrangement, Bonzanigo réalise des contrepoints à deux, trois et quatre voix, souhaitant ainsi représenter les appels d'un versant à l'autre des Alpes. L'harmonie, quant à elle, est réalisée de manière traditionnelle, mais « avec des contrepoints au thème principal qui soient chantables, de vraies mélodies, afin de donner à chacun le plaisir de chanter une partie vocale importante. »⁵² En écho au chant des armaillis, les chœurs répartis sur les quatre scènes reprennent certaines strophes, répondant ainsi à l'appel nostalgique du *Ranz*.

En arrangeant le *Ranz des vaches*, Bonzanigo a donc comme intention de « ne pas trahir sa beauté simple, la nostalgie qu'il contient, son sens de communion avec la nature et avec les communautés des montagnes et surtout, de ne pas trahir ceux pour qui ce chant signifie beaucoup. »⁵³ Le public, cette fois encore, aura été conquis par cet air qui les ramène à leurs origines, celles de la Terre.

Hymne à la Terre

La Terre, la Nature, le Lac et la Montagne sont au cœur des thèmes de cette édition. Dans cette optique, la Confrérie a sollicité Valentin Villard et Blaise Hofmann pour écrire un hymne à la Terre, véritable défi pour les deux auteurs :

On ne s'assied pas tous les jours devant son bureau en se disant :
tiens, et si j'écrivais un hymne ce matin ? C'est une spécificité du

50 Ibid.

51 Entretien que j'ai mené avec Maria Bonzanigo le 15 mars 2022.

52 Ibid.

53 Ibid.

métier de librettiste de la Fête, un travail de commande, un souhait de la Confrérie et un sacré casse-tête, car un hymne doit tout dire, de la région, de la mentalité, du passé, et du futur, en quelques minutes, avec émotion, et très simplement.⁵⁴

Comme l'exprime le librettiste, les deux artistes souhaitent éviter deux écueils typiques de l'hymne, soit des références exclusivement chrétiennes et une revendication nationaliste et identitaire :

La fierté cantonale était peut-être légitime au début du XIX^{ème} siècle, juste après l'émancipation du joug bernois. Aujourd'hui, je me sens d'abord appartenir à la Terre, dans sa globalité [...]. Ensuite, je me rattache à une langue, et donc à la francophonie [...]. Enfin, j'appartiens à ce fleuve en forme de lac, cette région lémanique [...], ce petit bout de pays dont il est si difficile de parler.⁵⁵

L'Hymne à la Terre évoque un arbre profondément enraciné dans la terre, qui croît au fil des saisons et dont la longévité peut être constatée sur de nombreuses années, sur de nombreuses générations. Le poème comprend quatre couplets : quatre saisons (thématique traditionnelle de la Fête), quatre éléments de paysages (cultures, forêts, lac et montagnes), quatre périodes de la journée et quatre stades de la vie d'un homme et d'une femme. Ainsi, l'hymne exprime le sentiment d'appartenance à la Terre, à la langue et à la région lémanique.

Le compositeur souhaitait écrire une musique rassembleuse, directe, solennelle et posée : « Il n'y a pas de place ici pour quoique ce soit d'à-côté. Dans un hymne, si on veut que tout tienne, il faut que la mélodie tienne d'un seul tenant. Aucune faiblesse ne peut être acceptée »⁵⁶ confie Valentin Villard. Ainsi, le compositeur écrit une mélodie simple et touchante, « populaire sans être populiste »⁵⁷ comme la décrit Caroline Meyer. Le compositeur s'autorise une plus grande complexité dans la composition de l'harmonie, truffée de modulations chromatiques, et dans l'orchestration, notamment en ce qui concerne le paramètre du timbre et le traitement des textures.

⁵⁴ Hofmann, *La Fête*, 325.

⁵⁵ Ibid., 236.

⁵⁶ Interview que j'ai mené avec Valentin Villard le 6 avril 2021.

⁵⁷ Ibid.

Cet hymne a rencontré un réel succès. Les choristes le considèrent comme l'un des chants incontournables de la Fête. Voici comment ils décrivent l'expérience qu'ils ont vécue en le chantant :

« Beaucoup d'émotions. Un ancrage à la terre. Un vol au-dessus de nos paysages », « Profondément ancré dans la région et la culture. À chaque spectacle, j'ai eu les larmes aux yeux tellement les connexions entre nous étaient fortes », « Vivant. Présent. Heureux », « Profondément enracinée à la Terre et à la vie », « En communion avec le public, la région [...] et bien sûr les autres choristes. »

L'après-fête

La Fête des Vignerons commence quand la précédente se termine. On la rêve pendant des années, on la vit pendant un été, et on s'en souvient pendant des générations. L'édition 2019 aura demandé des années de préparation : elle a représenté un investissement colossal pour ses organisateurs et organisatrices qui ont veillé à son bon fonctionnement, pour les auteurs et auteures du spectacle qui se sont investis pour faire grandir sur leurs ceps le meilleur de leur cru, et pour les centaines de bénévoles, qui ont, par leur enthousiasme et leur dévotion, été le « ferment le plus éclatant de ce succès. »⁵⁸ Les trois semaines de spectacle et de fête qui ont égayé la ville de Vevey auront été l'aboutissement de cette longue préparation. L'énergie, l'atmosphère et la ferveur qui ont habité les chœurs témoignent du succès populaire de cette édition : le spectacle a su être fédérateur pour les choristes.

Et puis la place s'est vidée, l'arène de trente mètres de haut et de 17 000 m² de surface a été démontée. Quelques jours après que les dernières notes ont résonné, il n'y a plus de traces des 180 000 m² de stands et de scènes. Les 5 500 figurant-e-s ont rangé leurs costumes, les 20 000 spectateurs et spectatrices quotidiens ont déserté la ville, comme si la Fête n'avait été qu'une illusion. Les dernières bouteilles de Chasselas ont été savourées... Mais les arômes subsistent-ils encore dans les palais ?

⁵⁸ Margot et Caruzzo, « Rapport de gestion ».

En 2023, quatre ans après la Fête, malgré des mois de disette sociale et d'inactivité chez les chœurs liés au COVID-19, malgré le bilan financier ombrageux d'une fête trop gourmande, les chants continuent de résonner.

Alors que la Fête était à peine terminée, on entendait déjà fredonner dans les chorales de la région veveysanne les couplets qui avaient fait battre les c(h)œurs. Très vite, en effet, les chorales ont repris certains chants de la Fête. Et c'est là la plus belle récolte que les auteurs des chants pouvaient espérer, pour le quatuor romand qui pensait déjà à l'après-fête avant-même d'avoir griffonné les premières esquisses. Ensemble, les auteurs ont écrit des chants pour le spectacle, mais surtout pour les inscrire dans le patrimoine et les ancrer dans la tradition, contrairement aux éditions précédentes, dont peu de chansons ont demeuré, comme l'explique Valentin Villard :

Par son esthétique très moderne, aucune pièce de la Fête de 1999 n'était entrée au répertoire populaire. Deux chœurs a cappella sont restés de la Fête de 1977 (*La chanson du blé* et *Aux moissons de mon enfance*), aucun en 1955 et *Le petit chevrier* de 1927. Pour 2019, nous avons dès le départ pensé à l'après-Fête et comment des versions de nos partitions allaient subsister pour les chœurs amateurs. Il n'y en a jamais eu autant à leur portée.⁵⁹

Et en novembre 2019 déjà, Valentin Villard et Jérôme Berney enregistrent un premier disque avec les choristes de Couleur vocale et des membres des Vocalistes Romands et des Voix de Lausanne issus du Chœur Nord de la Fête des Vignerons 2019 : *Je t'aime la terre*. Cet enregistrement, accompagné de la publication de certaines partitions, témoigne de la volonté d'un retour à l'essentiel : « Le spectacle a été fabuleux, grandiose, mais ce disque sans prétention reflète le caractère artisanal propre à notre métier, qui a toujours prévalu entre les auteurs et qui est notre quotidien »⁶⁰ explique Valentin Villard. Ainsi, les auteurs souhaitent ramener la musique au centre, sans les artifices de la mise en scène : « Pour moi, il y avait aussi le plaisir d'avoir une trace de ces pièces sans les contraintes de synchronisation du spectacle, où la

59 Chenal, « Les airs de la Fête des Vignerons ».

60 Ibid.

musique n'était plus qu'un élément du décor. »⁶¹ Cet enregistrement a également permis de diffuser des inédits et des parties coupées.⁶² Par ailleurs, les compositeurs romands et les librettistes partagent le désir de perpétuer la belle entente artistique née de leur collaboration et dynamiser le patrimoine de la région. Ensemble, ils ont notamment composé un spectacle intitulé *Folklore*, contenant d'ailleurs des chants de la Fête, dont la première a eu lieu en février 2022 au Théâtre de l'Echandole à Yverdon-les-Bains :

Retour à l'essentiel – des mots simples, de la musique inédite – pour chanter les légendes à venir, revivifier le mot « folklore », au-delà de la carte postale, des patrie-autismes, du *made in Switzerland*, des « vaudoiseries ». Toucher, bousculer et rire, de tout notre cœur, et tout simplement.⁶³

Des chants qui résonnent encore, une collaboration artistique qui continue de se développer, mais aussi des choristes et des cheffe-s de chœur qui, sans s'essouffler, entretiennent l'énergie qui les a rassemblés.

Une fois le rideau tombé, l'Association des Chœurs de la Fête des Vignerons 2019 est constituée dans le but :

d'organiser des concerts, manifestations ou autres événements culturels, notamment dans le domaine musical, en particulier un concert des chants de la Fête des Vignerons 2019, interprétés par des chanteurs des différents chœurs de la Fête, soit le chœur de la Fête, les choristes-percussionnistes et les voix d'enfants.⁶⁴

Ainsi, malgré les annulations répétées dues à la COVID, les choristes, les cheffe-s de chœur et les artistes étaient à nouveau réunis sur scène les 2 et 3 avril 2022 pour faire revivre ensemble la musique de la Fête, avec, cette fois-ci, l'attention toute entière portée sur la musique.

Au final, la Fête des Vignerons 2019 a permis et permet toujours aux sociétés chorales et aux amateurs de chant de la région de se réunir, de

61 Ibid.

62 Informations tirées des interviews avec Valentin Villard et Jérôme Berney.

63 Théâtre de l'Echandole, « Folklore ».

64 Association Les Chœurs de la Fête des Vignerons 2019, *Statuts de l'association*.

perpétuer ensemble des traditions centenaires tout en défendant des créations musicales de compositeurs et de compositrices romand·e·s. Les choristes sont aujourd'hui encore habitée·e·s par cette force qui les a uni·e·s et les a porté·e·s : un sentiment d'appartenance. Sentiment qui rappelle l'essence même de cette fête : rassembler le peuple d'une région ! « et soudain, je me souviens, d'où je viens ! »⁶⁵ (*Hymne à la Terre*, Blaise Hofmann)

Bibliographie

- Association Les Chœurs de la Fête des Vignerons 2019. *Statuts de l'association « Les Chœurs de la Fête des Vignerons 2019 »*. Vevey, 2020. <https://choeursfevi2019.ch/wp-content/uploads/2022/02/statuts-avec-signatures.pdf>.
- Carruzzo-Frey, Sabine et Fanny Abbott. *La Fête des Vignerons : de 1797 à 2019*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2019.
- Chenal, Matthieu. « Les airs de la Fête des Vignerons se fredonnent encore ». *24heures*, 18 juillet 2020. <https://www.24heures.ch/les-airs-de-la-fete-des-vignerons-se-fredonnent-encore-242392240222>.
- Duplan, Antoine. « Valentin Villard, enfant de chœur ». *Le Temps*, 25 octobre 2018. <https://www.letemps.ch/culture/musiques/valentin-villard-enfant-choeur>.
- Dutoit, Christophe. « La femme qui harmonisera le Ranz des vaches en 2019 ». *La Gruyère*, 12 juillet 2018. <https://www.lagruyere.ch/2018/07/la-femme-qui-harmonisera-le-ranz-des-vaches-en-2019.html>.
- Falconnier, Isabelle. « « Avec la Fête des Vignerons, je reviens chez moi » ». *Fête des Vignerons 2019, Le magazine*, n° 1 (automne 2018) : 66–69. https://issuu.com/fevi2019/docs/fevi_mag_no-un_automne-2018.
- Hofer, Johannes. *Dissertatio medica de nostalgia, oder Heimwehe : quam Supremi Numinis auxilio adstante Permissu et consensu Magnifici, Excellentissimi et Gratississimi Medicorum Ordinis, in Perantiqua Rauracorum Universitate Præsidente, Viro Experientissimo, Excellentissimo, DN. JOH. JAC. HARDERO, Phil. Et Med. Doct. Anatom. Et Botan. Profess. Celeb. Sereniss. Marchion. Bada-Durlac. Archiatro etc. Ad D. XXII. Jun. Ann. M.DC.LXXXVIII, Amico eruditorum examini proponit, Johannes Hoferus, Alsato-Mylhusinus*. Basileae : Typis Iacobi Bertschii, 1688.
- Hofmann, Blaise. *La Fête*. Chêne-Bourg, Genève : Zoé, 2019.
- Hofmann, Blaise et Stéphane Blok. *Fête des Vignerons 2019 : Les poèmes*. Chêne-Bourg, Genève : Éditions Zoé, 2019.
- La Confrérie des Vignerons de Vevey. « Les Fêtes : 2019 ». Consulté le 22 août 2023. <https://www.confriedesvignerons.ch/les-fetes/du-xviii-e-a-nos-jours/2019-2/>.
- . « Un peu d'histoire : des origines de la confrérie ». Consulté le 4 mai 2023. <https://www.confriedesvignerons.ch/presentation/histoire/>.

⁶⁵ Hofmann et Blok, *Fête des Vignerons 2019*, 32.

- Margot, François et Sabine Caruzzo. « Rapport de gestion du Conseil à l'AG de la Confrérie des Vignerons ». Vevey, novembre 2021.
- Metraux, Guy. *Le Ranz des Vaches*. Lausanne : Éditions 24 heures, 1984.
- Meyer, Caroline. « Insuffler la confiance aux chœurs ». *TEDxMartigny*, septembre 2020. https://www.ted.com/talks/caroline_meyer_insuffler_la_confiance_aux_choeurs.
- Pearce, Eiluned, Jacques Launay et Robin I. M. Dunbar. « The ice-breaker effect: singing mediates fast social bonding ». *Royal Society Open Science* 2, n° 10 (2015). <https://doi.org/10.1098/rsos.150221>.
- Richer, Sylvie F. et Robert J. Vallerand. « Construction et validation de l'Échelle du sentiment d'appartenance sociale (ÉSAS) ». *Revue Européenne de Psychologie Appliquée* 48, n° 2 (1998) : 129–37.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris : Vve Duchesne, 1768. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b>.
- Théâtre de l'Echandole. « Folklore ». Théâtre de l'Echandole, 4 mai 2023. <https://echandole.ch/spectacles/folklore/>.

Annexe

Questionnaire pour les choristes de la Fête des Vignerons 2019 (date limite de réponse : 5 septembre 2021)

1. Êtes-vous un homme ou une femme ?
2. Quel âge avez-vous ?
3. Quelle est votre catégorie socio-professionnelle ?
4. Êtes-vous dans les métiers de la vigne ?
5. Quel est votre niveau en tant que choriste ?
6. Si vous avez participé en famille, décrivez votre expérience avec vos proches en quelques mots ?
7. Merci de répondre sur une échelle de 1 à 5 à cette liste d'énoncés portant sur vos sentiments au sein des chœurs de la Fête : Dans mes relations avec les autres choristes, je me suis senti-e.... Appuyé-e, Compris-e, Écouté-e, Lié-e à eux, Solidaire, Accepté-e.
8. Pendant les répétitions et les spectacles, je me suis senti-e... Encadré-e, Informé-e, À la hauteur de ce qui m'était demandé, En confiance, Encouragé-e, Impliqué-e, Guidé-e vers un objectif à atteindre.
9. Quels types de liens avez-vous tissé avec certaines personnes de la Fête ? (Relations cordiales, Amitié(s), Relation amoureuse, conflictuel(s), autre)

- 10 Pourriez-vous nous dire en quelques mots comment chanter dans les chœurs de la Fête vous a permis de tisser des liens particuliers avec certaines personnes (question ouverte).
11. Quels aspects et valeurs ont motivé votre participation à la Fête : Célébrer la culture romande, Partager des moments conviviaux, Rencontrer des nouvelles personnes, Participer à un évènement exceptionnel, Pérenniser un répertoire choral romand, Célébrer les valeurs qui vous unissent au lieu et à l'histoire, Chanter des créations musicales composées par des auteurs romands, Fierté de participer à une manifestation culturelle de sa région, Passion pour la musique et le chant, Partage entre générations, Amour de la vigne et du vin, Autre.
12. Quels sont les chants incontournables de la Fête 2019 selon vous ?
13. Comment vous sentiez-vous lorsque vous chantiez *l'Hymne à la Terre* ? (question ouverte)
14. Quel(s) aspect(s) de *l'Hymne à la Terre* vous a marqué(s) : la mélodie, l'accompagnement musical, l'orchestration, les paroles, la mise en scène, le fait de se retrouver tous ensemble sur scène, autre.
15. Quel a été pour vous le moment le plus fort du spectacle : le prologue, le *Ranz des vaches*, le couronnement, Vendanges I, Poésie de l'eau, les Cent Suisses, Autre.
16. Que ressentiez-vous lors du *Ranz des vaches* pendant la Fête ? (question ouverte)
17. Sur une échelle de 1 à 10, comment évalueriez-vous le sentiment d'appartenance au chœur de la Fête des Vignerons d'après votre vécu ?
18. Si vous le souhaitez, pouvez-vous nous raconter en quelques mots votre expérience en tant que choriste de la Fête des Vignerons ?

Diese Publikation wurde gefördert durch:

Cette publication a été financée par:

UniBern | **Forschungstiftung**
Berne University Research Foundation



**Burggemeinde
Bern**



This project is funded by the
European Union

CLEFNI

The choral life in the cities of Bern and Fribourg in the long 19th century

ISBN 978-3-03917-080-7



9 783039 170807 >