



Hans Schläpfer / Walter Koller

Appenzeller Volksmusik

Verlagshaus Schwellbrunn

BIBLIOTHEK

1-E / Nr. 501

Das Land Appenzell

Hans Schläpfer / Walter Koller

Appenzeller Volksmusik

Verlag: Appenzeller Hefte 9100 Herisau

Alle Rechte vorbehalten - Copyright 1967 by Verlag Appenzeller Hefte 9100 Herisau
Printed in Switzerland - Buchdruckerei Schläpfer & Co. 9100 Herisau

Appenzeller Volksmusik

Die Appenzeller sind schon seit alten Zeiten als ein sanges- und tanzfreudiges Volk bekannt. Darum konnte sich auf diesem kleinen Flecklein Erde eine so lebendige, bodenständige Volksmusik entwickeln. Und darum haben sich im Ländchen am Alpstein so viele schöne, alte Volkslieder und Tänze bis auf den heutigen Tag erhalten. Zwar finden wir in alten Schriften weder Angaben über Alter und Herkunft unserer Tänze, noch über die Entstehung der Streichmusik, wie wir sie in der heutigen Zusammensetzung kennen.

Alfred Tobler schrieb um die Jahrhundertwende: «Heute besteht unsere Tanzmusik, wenn immer sie originell appenzellisch sein ond au näbis glych seche söll, aus erster und zweiter Geige, os zwo Chly-Gyge, Hackbrett, kurzweg s Brett, Cello oder Chorzyge und Bassgeige, em Bass.» Eine Appenzeller Tanzkapelle in dieser Zusammensetzung nennt man heute

Original-Streichmusik.

Sie dürfte vor etwa 80 Jahren von den Gebrüdern Moser in Innerrhoden zu dieser Einheit von Saiteninstrumenten geprägt worden sein. Zum «*Quintett Moser*» (Abb. 1 und 2), wie es damals genannt wurde, gehörten:

«*De rot Moser*», Joh. Anton Moser (1853–1921). Er war Gastwirt, nebenbei Musiklehrer am Kollegium in Appenzell, Leiter der Harmoniemusik Appenzell, Mitglied des Kirchenorchesters. Er gilt als der eigentliche Begründer des Quintetts, in welchem er die erste Geige spielte.

«*Dävi's Jock*», Jakob Neff (1873–1957). Er war Baumwärter und spielte im Quintett die zweite Geige.

«*De schwarz Moser*», Josef Anton Moser (1852–1915). Er war der Bruder des Joh. Anton Moser und ein guter Cellist.

«*Inaues August*», August Inauen (1846–1914) war Schreiner. Sein Instrument war eine Bassgeige mit drei Saiten.

«*Gehr-Seff*», Josef Peterer (1872–1945) war früher Schreiner, widmete sich dann aber später ganz der Musik. Er galt als einer der besten Innerrhoder Musikanten. Im Quintett spielte er das Hackbrett.

Die zur Zeit (1966) aktiven Appenzeller Spielleute in alphabetischer Reihenfolge, ihr Beruf und die Instrumente, die sie spielen:

<i>Kapellen</i>	<i>Musikanten</i>	<i>Beruf</i>	<i>Violine</i>	<i>Cello</i>	<i>Contrabass</i>	<i>Hackbrett</i>	<i>Klavier</i>	<i>Handorgel</i>
<i>Streichmusik Alder Urnäsch</i> gegründet 1884	Alder Arthur Alder Erwin Alder Hansueli Alder Ulrich Zimmermann Emil	Landwirt Schlosser Landwirt Landwirt Bauarbeiter	x x x x	x x	x x x x	x	x x x	x x
<i>Streichmusik Alpste</i> Appenzell gegründet 1947	Alder Jakob Dobler Josef (Hornsepp) Knechtle Albert Manser Franz	Handweber Landwirt	x x	x x	x x x x	x x	x x	x x x x
<i>Streichmusik Edelweiss</i> Trogen gegründet 1913	Egger Werner Brusacoram Zölestin Rechsteiner Hans Walser Emil	Lebensmittel- handlung Maler Weber Textilhandlung	x	x	x x x	x	x x	x x
<i>Streichmusik Franzsepp Inauen</i> Appenzell gegründet 1943	Inauen Franzsepp Kegel Hans Peterer Josef Schnyder Arnold Wild Franz	Landwirt Vertreter Schreiner Forstarbeiter Lebensmittel- handlung	x x		x x x x		x x x x	x x x x

Die heute lebenden Musikanten

Auch unter den heute aktiven Musikanten befinden sich viele begabte Männer. Nur wenige von ihnen haben bei diplomierten Musiklehrern das Musizieren gelernt. Die meisten haben sich unter Anleitung eines musizierenden Familiengliedes oder eines Bekannten weitgehend autodidaktisch zum Tanzmusiker ausgebildet. Viele von diesen besitzen ein aussergewöhnlich gutes Musikgehör und Musikgedächtnis. Das ist auch nötig, denn ihr Repertoire umfasst weit mehr als hundert Tänze und Stücke, die alle auswendig gespielt werden.

Doch von der Musik allein könnten die Appenzeller Spielleute nicht leben. Einige besitzen ein kleines «Hämetli» (kleiner landwirtschaftlicher Betrieb), andere verdienen ihr Brot als Handwerker, Heim- oder Fabrikarbeiter. Nur wenige üben einen «feineren» Beruf aus. Fast alle besitzen rauhe, schwielige Hände. Ja, man muss immer wieder staunen, wie diese harten Werkhände so feine, zarte Musik erzeugen können.

Die Instrumente

Die *erste Violine* (erste Geige) spielt die Melodie. Dr. Hans Brenner, der eifrige Sammler Appenzellischer Tänze, schrieb: «Oberstes Gesetz für die erste Violine ist die Rhythmik; der Tanz muss lüpfig und schläazig (= langsam, gezogen) sein, was bedingt, dass die Spielart wesentlich anders ist als beim normalen, schulmässig gelernten Violinspiel. Diesen typischen «Zyck», d. h. eine scharfe Akzentuierung der betonten Takteile, und genaue Phrasierung, d. h. sorgfältig ausgeklügelte Mischung von Legato und Stakkato, können viele, selbst ausgezeichnete Violinisten nie erreichen, weshalb von solchen gespielte Tänze oft nicht lüpfig sind, während die von einheimischen Musikanten gespielten durch diese wenigen Tricks die Hörer fast unwillkürlich zum Tanzen oder wenigstens zum Stampfen veranlassen. Es werden also oft Noten abgestossen, die in normaler Spielart gebunden werden.» Auch wenn wir diesen letzten Satz umkehren: «Es werden oft Noten gebunden, die in normaler Spielart abgestossen werden», behält er seine Richtigkeit.

Die *zweite Violine* (zweite Geige) begleitet die erste, wo immer es die Harmonie nicht stört, in Terzen oder Sexten und erzielt dadurch den reizvollen Klang vieler Appenzellertänze.



Abb. 1. Das Quintett Moser, wie es sich vor den Kulissen von Andermatt fotografieren liess.
August Inauen, Josef Anton Moser, Jakob Neff, Joh. Anton Moser, Josef Peterer

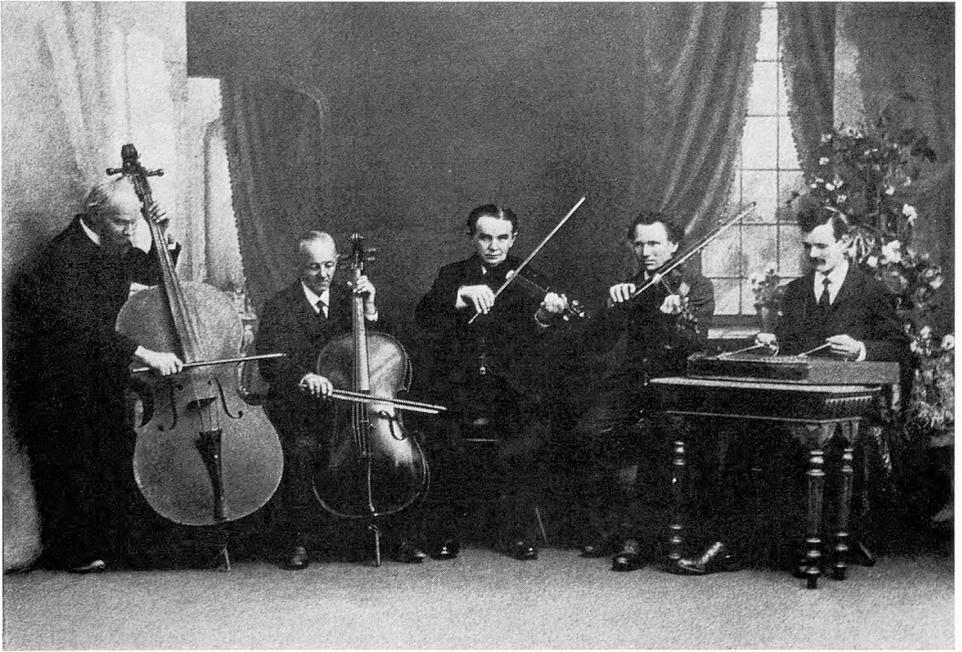


Abb. 2. Wer erkennt sie wieder? Es sind die Musikanten des Appenzeller Quintetts, die sich hier «salonfähig» gemacht haben.

Der *Kontrabass* (Abb. 3), der wie das Cello erst später als Verstärkung zur Streichmusik gekommen ist, spielt seiner Bestimmung entsprechend die Bassnoten, und zwar diejenigen, die den betonten Teil eines Taktes angeben. Er spielt in C-Dur nicht c-c-g-g, sondern c-g-d-g. Auch das ist eine klangliche Bereicherung und typisch für die Appenzeller Streichmusik.

Das *Cello* (die Urnäsher nannten es früher auch s Basetli) ist der Partner des Kontrabasses und wird meist in Doppelgriffen (also zweistimmig) gespielt. Damit das Spiel in Doppelgriffen leichter geht und hie und da auch eine Melodie eingefügt werden kann, hat Jakob Alder, der Vater und Onkel der heutigen Urnäsher Streichmusikanten, eine fünfte Saite auf sein Cello gespannt. Dieses Instrument (Abb. 4) – es ist bis heute in der Streichmusik Alder geblieben und hat auch schon eine Nachahmung gefunden – wird von Musik Kennern natürlich überall gebührend bewundert.

Wie ich schon betont habe, musizieren Cello und Kontrabass zusammen. Das geschieht zwar heute nicht mehr so straff wie früher, als das Cello nur den Widerpart zu spielen hatte. Beim Walzer zum Beispiel spielte der Bass den betonten ersten Viertel und das Cello den unbetonten zweiten und dritten. Beim Schottisch wurde dieses Zusammenspiel noch schwieriger, weil der Bass nur den ersten und dritten und das Cello nur den zweiten und vierten Achtel eines Taktes übernehmen durfte. Es fehlt uns noch das interessanteste und meist bestaunte Instrument der Appenzeller Streichmusik, das *Hackbrett* (Abb. 5). Es ist ein sehr altes Saiteninstrument. Joh. Caspar Zellweger glaubt, dass bei den im Tanzverbot vom Jahre 1570 erwähnten Saiteninstrumenten bereits an unser jetzt noch gebrauchtes Hackbrett gedacht werden müsse. Auch Felix Platter, der von 1536 bis 1614 in Basel gelebt hat (er war der Sohn des berühmten Schweizer Gelehrten Thomas Platter), erwähnt es in seinem Bericht.

Der Vorgänger des Hackbrettes war das Psalterium, eine Art dreieckiger Harfe oder Leier, sein Nachfolger das Cembalo oder Spinett, aus welchem das heutige Hammerklavier hervorgegangen ist. Seit dem 18. Jahrhundert finden wir das Hackbrett ausschliesslich bei den Bauern in Kleinrussland, bei den Zigeunern in Ungarn und, wie wir gehört haben (aber in den Musikgeschichtsbüchern nicht erwähnt finden), auch in der Schweiz. Wie kann es zu uns gekommen sein? Dass es von den her-

umziehenden Zigeunern in unser Land gekommen sei, lehnt Alfred Tobler ganz entschieden ab. Er schreibt: «Wie oft kamen Zigeunerbanden zu uns? Wunder selten! Und wenn sie kamen, so hielt sich alles fern von ihnen, man behütete und besegnete sich vor diesen unheimlichen Söhnen des Ostens, und ich möchte den Appenzeller gesehen haben, der sich von einem Zigeuner hätte in der Musik unterrichten lassen.» Ueber die Herkunft unseres Hackbrettes wissen wir nichts Genaues.

Ueber dem hölzernen, trapezförmigen Resonanzkasten des Hackbrettes sind 110 bis 130 Metallsaiten (es handelt sich um eine Legierung von Kupfer und Messing) gespannt. Auf der einen Seite sind Stifte zum Einhängen, auf der andern die Wirbel zum Spannen befestigt. Je vier oder fünf Saiten zusammen sind gleich stark gespannt und ergeben somit den gleichen Ton. Man sagt, das Hackbrett ist vier- oder fünfchörig. Ungefähr in der Mitte werden die Saiten durch den Steg geteilt. So erhalten wir pro Saite zwei verschiedene Töne, und zwar in der untern Hälfte Quinten und in der obern kleine Sexten. Um auch tiefere Töne spielen zu können, ist der Steg mit Löchern versehen, durch welche die Saiten in der ganzen Länge des Hackbrettes schwingen können. Die Saiten sind ungefähr in chromatischer Reihenfolge gestimmt. Wer zum erstenmal auf diesem Instrumente spielt, ist allerdings von dieser Anordnung nicht begeistert, aber für die Aufgabe des Hackbrettes als Begleitinstrument ist sie sehr zweckmässig. Die meist gebrauchten Akkorde liegen sehr nahe beisammen. Sie werden gebrochen gespielt. Der Hackbrettler haspelt die Akkorde. Er löst die Viertelnoten einer Melodie in Achtel, die Achtel in Sechzehntel auf. Oft werden einzelne Noten in Triolen umgewandelt. Der Hackbrettler hat die doppelte Aufgabe, die Melodie zu begleiten und zugleich die übrige Begleitung scharf zu rhythmisieren. Die Hämmerchen, «Ruten» genannt, mit denen auf die Saiten geschlagen wird, sind aus Holz. Sie werden zwischen Zeig- und Mittelfinger gehalten und mit dem Daumen leicht gestützt. Damit man auch «piano» spielen kann, ist die eine Saite der «Ruten» mit Filz oder Kork überzogen.

Der gute Hackbrettler ist aber auch imstande, die Melodie eines Stückes zu spielen. In diesem Falle übernehmen die Streichinstrumente die Begleitung.

Der Volksliederkomponist Ferdinand Huber hat im Jahre 1826 einen Schottisch für Hackbrett (Beispiel 1) in Originalnotation aufgezeichnet.

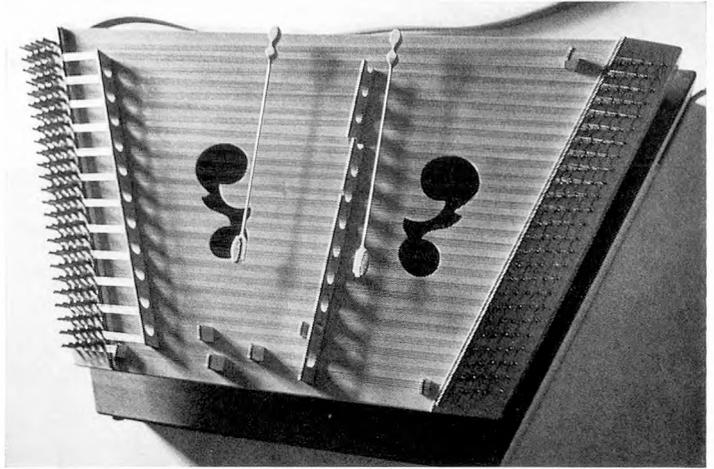


Abb. 3. Die Bassgeige des August Inauen, die nur drei Saiten hatte.



Abb. 4. Das fünfsaitige Cello, wie es von Jakob Alder, Urnäsch, eingerichtet wurde und von seinem Sohn Arthur immer noch gespielt wird.

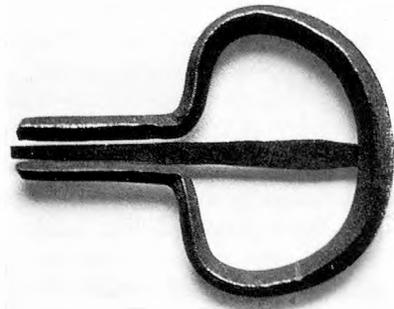
Abb. 5. Ein fünfchöriges Hackbrett, das Johann Fuchs («Chlinnfuchs») gebaut hat.



Hackbrettbauer Johann Fuchs an der Arbeit.



Abb. 6. Das Trümpi, die Maultrommel, eines der ältesten Musikinstrumente unserer Gegend.



Das Hackbrett soll bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts in der Urschweiz sehr verbreitet gewesen sein. Der Musikforscher Szadrowsky weist darauf hin, dass Ferdinand Huber in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts in der Innerschweiz mehr Hackbretter sah als im Appenzellerland.

Es scheint, dass das Hackbrett nicht immer den besten Ruf genossen hat. Mattheson sagt in seinem «Neueröffneten Orchester» (1713 in Hamburg erschienen): «Die tändelnden Hackbretter sollen in die verdächtigen Häuser angenagelt werden.»

Auch über den Wert des *Tanzens* war man nicht immer gleicher Meinung. Die Tanzlust war in unserm Ländchen über Jahrhunderte hinweg ein Zankapfel. Wir lesen, dass schon im 15. Jahrhundert bei der Linde in Appenzell zu Pfeife und Trommel getanzt wurde. 1574 wurde erlaubt, in Wirtshäusern, bei den Kirchen, an Kirchweihen, Jahrmärkten und Hochzeiten zu tanzen, jedoch nur nachmittags und bloss drei Tänze. Im Herbst des gleichen Jahres wurde das Tanzen wegen der Pest verboten. 1576 war es wieder gestattet, 1577 wieder verboten und kurz darauf von neuem erlaubt, und zwar in so grosszügiger Weise, dass die Messmer angewiesen wurden, eine Stunde früher einzuläuten, damit die Tanzlustigen an die Alp- und Weidstubeten gehen können. 1582 war es mit dieser Freizügigkeit wieder fertig, «weil es den Leuten wohl im Gedächtnis sei, dass Gott der Allmächtige sie zu den Zeiten der Stubeten mit Hagel und grossen Wassergüssen gestraft habe.» Weitere Stubetenverbote stammen aus den Jahren 1590, 1594, 1597, 1686 und 1726; von letzterem steht zu lesen: «Die aus dem Heydnischen herstammenden Weid- und Alpstubeten seien abgestellt und verboten worden. 10 Schillinge Busse für den, der eine Stubeten würde haben und 3 Schillinge für den, der gieng, so oft es beschicht.»

Die ursprüngliche Musik der Stubeten war wohl das *Tanzlied*, gesungen oder gepfiffen. Vielerorts wurde auch zur sogenannten «Strählmusig» getanzt. Musikinstrument war ein mit dünnem Papier (Schmalzpapier) umwickelter Kamm, in welchen «lüpfige» Lieder, rhythmische Jodel oder Tänze gesummt wurden. Dr. Brenner glaubt, dass die Stubetenlieder als erster Anfang unserer Tanzmusik zu werten seien.

Stuckart erzählt in seiner «Naturhistorischen Alpenreise» (1824) von drei Musikanten, die er im Berner Oberland gehört habe: « . . . der eine mit einer Schalmei, der

aufgesetzt von Ferd. Huber

Violine

Hackbrett

Bass

The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is also in treble clef with the same key signature, featuring a more complex melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, providing a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system also consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff features a series of chords, primarily triads and dyads, with some sixteenth-note patterns. The bottom staff continues the simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

The third system consists of three staves and includes first and second endings. The top staff has a first ending (marked '1.') that leads to a second ending (marked '2.'). The middle staff has a first ending with a sixteenth-note pattern and a second ending with a similar pattern. The bottom staff has a first ending with a quarter note and a second ending with a quarter note and a fermata.

andere mit einem Hackbrett, der dritte mit einer Geige. Sie hackten in voller Leibesbewegung draufzu. Jede Partei schien die andere übertönen zu wollen.» Das Hackbrett wird nicht von ausgebildeten Instrumentenbauern, sondern sehr oft von den Musikanten selber hergestellt. Das ist wahrhaftig keine einfache Sache. Gar mancher hat mit seinem ersten Versuch betrübliche Erfahrungen machen müssen, weil der schön gezimmerte Resonanzboden durch den Zug der 120 angespannten Saiten zu einer Schaukel gebogen wurde.

Spannen wir eine Hackbrettsaite von einem fixierten Punkt über eine Rolle (Abstand Fester Punkt – Rolle = 42 cm) und belasten sie, indem wir am freien Ende Gewichtsteine anhängen, mit 7 kg, so können wir darauf den Ton C spielen. Nehmen wir nun an, dass der durchschnittliche Zug pro Saite 5 kg betrage, so erhalten wir eine Kraft von 600 kg, die auf den Resonanzboden des Hackbrettes wirkt.

Die Tänze

Gewisse Leute behaupten, die Streichmusikanten spielten immer dasselbe. Wer das sagt, hat der Streichmusik noch nie aufmerksam zugehört. Wer sich die Mühe nimmt, unsere Appenzellertänze zu studieren, wird darin eine erstaunliche Vielfalt von eigenwilligen, hübschen Melodien finden. Sie sind derart typisch und einmalig, dass man sie auf dem ganzen Erdball von jeder andern Musik mit Leichtigkeit unterscheiden kann.

Die heute gebräuchlichen Appenzellertänze sind der *Schottisch*, der *Ländler*, der *Walzer*, der *Polka*, die *Mazurka*, der *Schicktanz*, der *Aliwander*, der *Cheerab* und der *Marsch*.

Der *Schottisch* (Beispiel 2) ist vermutlich der älteste unserer Tänze. Er ist im Zweiviertel-Takt geschrieben und weist auch sonst die primitivsten Formen auf. Es gibt zwei-, drei- und vierteilige Schottisch.

Die *Mazurka* (Beispiel 3), die bei uns zwar nicht mehr viel getanzt wird, ist ein polnischer Nationaltanz. Sie ist im Dreiviertel-Takt geschrieben, doch wird sie nicht als Walzer getanzt. Auf jeden Taktteil kommt ein Schritt, darum nannte man sie früher den «Ääschrittler» (Ein-Schrittler). Das Tanzpaar benötigt hiezu nicht viel Raum. Man sagt, den «Masolka» sollte man auf einem Fleischteller ausführen

können. Die Mazurka bevorzugt punktierte Rhythmen mit Betonung des zweiten Taktteils. Chopin hat die Mazurka auch in der klassischen Musik eingeführt.

Die Heimat der *Polka* (Beispiel 4) ist Böhmen. Sie ist um 1830 aus der Ecosaise entstanden und wird auch heute noch gerne offen getanzt. Das geschieht folgendermassen: Die Paare trennen sich für zwei Polkatakate und vereinigen sich wieder zu zwei Takten im Walzerschritt. Eine Abart ist die Kreuzpolka, die vermutlich aus dem Oesterreichischen importiert worden ist.

Der beliebteste Tanz im Appenzellerland ist der *Walzer* (Beispiel 5). Er ist noch verhältnismässig jung, erst etwa 175 Jahre alt. Er soll 1787 in Wien zum erstenmal aufgeführt worden sein. 40 % der von Dr. H. Brenner gesammelten Appenzeller-tänze – er hat deren über 1000 aufnotiert – sind Walzer. Wir sehen daraus, wie verbreitet und beliebt diese Tanzgattung ist. Auch in bezug auf die Melodie herrscht die grösste Mannigfaltigkeit. Zweiteilige, «extra taanzegi Wälzerli» (besonders lüpfige Walzer) werden auch «Buuchryberli» genannt.

Alle Walzer und auch einige andere Tänze endigen mit der gleichen schwungvollen Unterschrift (Beispiel 6).

Der *Ländler* (Beispiel 7) stammt aus dem österreichischen «Landl», dem Gebiet ob der Enns. Er ist der Walzer des 18. und 19. Jahrhunderts.

Wir sind sicher vorerst ein bisschen enttäuscht, zu vernehmen, wie wenige Tänze unserer Appenzeller Volksmusik ihren Ursprung in unserm Lande haben. Sie kommen aus Polen, aus Böhmen, aus Oesterreich; sogar «s Trommt em Babeli, s trommt em Babeli, fall mer nüd zor Bettstatt us», von dem wir bestimmt glaubten, es wäre in unserer Heimat geboren, stammt aus Frankreich. Der französische Text hiezu heisst: «Tramp' ton pain, Marie, tramp' ton pain, Marie, tramp le dans la sauce.» Vermutlich ist das Tanzliedlein von Schweizer Söldnern, die der französischen Sprache nicht mächtig waren, so, wie es ihr Ohr aufgenommen hat, zu uns gebracht worden.

Im allgemeinen sind nur die Rhythmen der Tänze eingeführt worden, die Melodien aber sind im Lande entstanden. Szadowsky schreibt zwar, er höre aus unsern Tänzen noch polnische und ungarische Weisen heraus.



Musical score for Schottisch, Beispiel 2. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 2/4. It consists of four staves of music. The first staff begins with a single eighth note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves feature more complex rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs. The piece concludes with a double bar line.

Mazurka

Beispiel 3



Musical score for Mazurka, Beispiel 3. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 3/4. It consists of five staves of music. The first staff begins with a quarter note followed by eighth notes and a triplet of eighth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes. The third staff features a triplet of eighth notes and a quarter note. The fourth staff includes a triplet of eighth notes and a quarter note. The fifth staff concludes with a triplet of eighth notes and a quarter note. The piece concludes with a double bar line.

*Dal segno da capo
al fine, dann Trio*

Walzer

Beispiel 5

Two staves of musical notation in G major (one sharp). The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a sequence of eighth and quarter notes, ending with a fermata. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Ländler

Beispiel 7

Four staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes. The second staff includes a first ending bracket labeled '1.' with a repeat sign. The third staff includes a second ending bracket labeled '2.' and a triplet of eighth notes. The fourth staff concludes the piece with a final note and a fermata.

Der *Marsch* ist vermutlich das jüngste Kind der Appenzeller Streichmusik. In den veröffentlichten Arbeiten über unsere Volksmusik finden wir ihn nirgends erwähnt. Er ist ja auch weniger ein Tanz als vielmehr ein dem Tanz verwandtes, geradtaktiges Musikstück, welches das Schrittzeitmass einer marschierenden Menschenmenge bestimmt (Beispiel 8).

Als besondere Art wollen wir noch den *Hierig* (Abb. 9) erwähnen. Er ist ein alter Pantomimentanz, der früher in Inner- und Ausserrhoden getanzt wurde. Heute sieht man ihn fast nur noch von Innerrhoderpaaren vorgeführt. Er ist ein anstrengender Solotanz, in welchem auf fröhliche Weise dargestellt wird, wie zwei Liebende sich entzweien, sich gegenseitig auf jede mögliche Weise necken, sogar lange Nase machen und sich zum Schluss mit herzhaftem Kuss und Handschlag versöhnen.

Zu dieser Gattung gehört auch der *Balbieteranz*. Alfred Tobler schrieb über ihn: «Er amüsiert das Volk immer, dass s'gad d'Büch habe mönd vor Lache.» Zu diesem anstrengenden Tanz gehören ein Barbier, dessen Frau und ein Kunde, der sich den verschiedenen, immer tänzelnd ausgeführten Operationen geduldig unterzieht. Mit einem Riesenrasiermesser wird rasiert, frisiert, der Kopf gewaschen, geschröpft und endlich zur Ader gelassen. Den Schluss bildet das Zahnziehen, wobei der Patient als Schlusseffekt «en Malioo-Schrää ablood» (einen Schrei ausstösst). Die Musik zu dieser Tanzoperation ist ein Schottisch.

Der *Aliwander* ist nichts anderes als die aus Frankreich und Deutschland zurückgekehrte «Allemande». Darum nannte man diese Tanzart zu Titus Toblers Zeiten auch «e Schwööbli». Der Aliwander war früher einmal vom Tanzboden verschwunden. Er wurde aber vor etwa 15 Jahren wieder ausgegraben und rekonstruiert. Er ist ein Reigentanz im Zweivierteltakt (Abb. 11).

Der *Schicktanz* (Abb. 7) erfreut sich in Inner- und Ausserrhoden immer noch grosser Beliebtheit. Er setzt einige überzählige Tänzer voraus, welche «Bletzbuebe» genannt werden. Die Tanzenden stellen sich paarweise auf, und die Musik spielt in gemässigtem Tempo den Schickmarsch. Zu dieser Melodie gehen die Paare im Kreise herum. Nun beginnt das Schicken. Die «Bletzbuebe» stellen sich zwischen die marschierenden Paare und klatschen in die Hände, worauf sich ihnen die Tänzerinnen der hinter ihnen hermarschierenden Paare anzuschliessen haben.

Jakob Alder

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs (double bar lines with dots) throughout the piece. The final staff ends with a double bar line and a sharp sign, indicating the end of the piece.

The image displays a musical score for a piece, likely a piano or guitar accompaniment, consisting of ten staves. The first five staves are written in treble clef, and the last five are in bass clef. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) in the sixth staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots in the final staff.

(Mit freundlicher Bewilligung der Familie Alder, Urnäsch)

Plötzlich beginnt die Musik einen Walzer zu spielen. Wer nun keine Tänzerin hat, ist «Bletzbueb» geworden und die «Bletzbuebe»-Geschichte kann von vorn beginnen.

Wo Sennen sich zum Tanze einfinden, da werden sie auch das «*Mölräd*» (Mühlrad) (Abb. 8) vorführen. Acht Burschen stellen sich im Kreise auf. Ihre Hände sind eingekrallt, d. h. sie halten sich nur mit den eingebogenen Fingern. Jeder zweite Tänzer trägt das rote Brusttuch, die andern sind «barärmlich» (in Hemd und Hose, mit beschlagenem Leder-Hosenträger), so dass sie sich in «Weisse» und «Rote» unterscheiden. Zu den Klängen eines Schottisch drehen sie sich in kleinen, schnellen Schritten seitwärts schreitend im Kreise. Der Anführer ruft: «Rot ab!» und alle Burschen mit rotem Brusttuch lassen sich fallen, so dass ihre Füße gegen die Kreismitte gleiten. Dort stellen sie ihre Schuhe – Absatz auf Spitz – sorgfältig aufeinander und dermassen dreht sich der Kreis als Karussell weiter, bis der Anführer «Auf!» befiehlt. Dann erheben sich die «Roten»; besonders gewandte Burschen springen mit einem Salto rückwärts auf die Beine. Zu all diesen Bewegungen dreht sich das «Mölräd» ohne Unterlass, nur manchmal auf Zuruf des Anführers hin die Richtung ändernd. Nun lassen sich die «Weissen» fallen, und die «Roten» müssen tragen. Es ist ein ständiger Wechsel zwischen Tragen und Sich-tragen-lassen; beides braucht starke Arme und Hände. Das «Mölräd» ist ein typischer Männertanz.

Den Schluss jedes Tanzanlasses bildet der «*Cheerab*», eine Art «Schottisch», zu welchem früher paarweise im Kreis herum marschiert und dazu gesungen wurde: «Jetzt mached mer no de Cheerab, de Cheerab, de Cheerab . . .» Dann folgt ein Walzer, noch einmal der «*Cheerab*» und zum Schluss ein zügiger Walzer oder Ländler.

Fast alle Tänze in Moll stammen aus Innerrhoden. Keiner bewegt sich aber von Anfang bis Schluss im düstern Moll, alle Molltänze enthalten auch Dur-Teile, und der Ausklang geschieht immer in Dur. Man kann sich fragen, warum gerade die Innerrhoder eine Vorliebe für Moll-Tänze gehabt haben. Gewiss nicht, weil sie weniger fröhliche Leute als die Ausserrhoder wären. Aber es ist durchaus möglich, dass hier die Kirchenmusik einen gewissen Einfluss ausgeübt hat, denn die Tanzmusikanten waren früher, wie wir schon erfahren haben, oft auch Kirchenmusikanten. In

Philipp Eisels «Autodidaktos» – 1738 in Erfurt erschienen – lesen wir, dass auch das Hackbrett dann und wann «bei Kirchen- und andere Musique zum Accompagnieren» benützt worden sei. Der Verfasser schreibt dann allerdings: «Weil es aber so übel gemissbraucht worden, wollen wir dessen weiter nicht gedenken.» Der Musikforscher Szadowsky hat jodelnden Geissbuben zugehört und zu seiner Ueberraschung festgestellt, dass dieselben Notker'sche Sequenzschlüsse jodeln, also Teile aus einer Messe, welche der anno 912 im Kloster St. Gallen verstorbene Mönch Notker Balbulus komponiert hatte. Er beweist aber auch, dass Notker Balbulus umgekehrt dem Volksmund Melodien abgelauscht und in seinen Ostergesang aufgenommen hat. Es ist wohl möglich, dass die Kirchenmusik unsere Volksmusik beeinflusst hat. Wir dürfen auch nicht vergessen, dass viele Streichmusikanten bis auf den heutigen Tag zum grössten Teil nach dem Gehör spielen und keine Übung im Lesen der Noten besitzen, ja sie zum Teil überhaupt nicht kennen. Da kann es leicht passieren, dass ihnen Melodien «in die Finger fahren», die sie irgendwo beim Hören beeindruckt haben.

Was wir über den Ursprung der Tänze festgestellt haben, ist auch über die Herkunft der Instrumente zu sagen. Europa hat zu seinem Instrumentarium fast nichts Eigenes beigesteuert. Der grössere Teil – jedenfalls der lebens- und entwicklungsfähige – ist aus dem Osten eingewandert. Diese Einfuhr begann schon in der Antike, die mit der orientalischen Kultur in enger Verbindung stand. Eine zweite Welle nach Europa ergoss sich im Mittelalter von Kaiserhof zu Kaiserhof (vom byzantinischen zum fränkischen) durch fahrende Musikanten und Kaufleute.

Auch das *Alphorn*, dessen Heimwehklang «zu Strassburg auf der Schanz» den desertierenden Gebirgssohn in den Tod schickte, ist kein alteingesessenes, spezifisch schweizerisches Tonwerkzeug. Sein Ursprung liegt im nördlichen Asien. Von dort aus ist es mit den Nomadenstämmen südwestwärts gewandert, hat den Steppenvölkern der Kalmücken und Kirgisen gedient und auf seinem Zug schliesslich die Alpen erreicht. Eine Zeitlang muss es fast über den ganzen europäischen Erdteil verbreitet gewesen sein. Alfred Tobler glaubt, dass wir vom Alphorn die übermässige Quart, das sogenannte Alphorn-Fa übernommen haben. In unserm Jodel, sowie in unsern Tänzen finden wir sehr oft diese übermässige Quart, also in C-Dur fis statt f, in G-Dur cis statt c usw. Muss man solch schwere Sprünge mit Sängern

einüben, hat man oft grosse Mühe, bis sie rein klingen, indes sie jeder Senn mit der grössten Selbstverständlichkeit zum Melken «zauert» (jodelt).

Wir haben zu Beginn unserer Betrachtung die Instrumente der Original-Streichmusik aufgezählt und beschrieben. Wie wir festgestellt haben, sind es durchwegs Saiteninstrumente. Sie bilden eine prächtige *Einheit des Klanges*, wie wir sie beim klassischen Streicher-Ensemble vorfinden. Es müssen feinfühlende Menschen gewesen sein, die diese Einheit geschaffen haben. Aber nun ist unsere Original-Streichmusik für vieler Leute Ohren zu leise geworden, und sie läuft Gefahr, von der lärmigen, modernen Tanzmusik verdrängt zu werden. Die heutige Musik, so meinen viele jungen Leute, müsse dröhnen, heulen und hämmern. Die Streichmusik kann und darf das nicht, wenn sie bleiben will, was sie ist: *echte* Volksmusik. Sie hat es darum nicht leicht, mit andern Tanzkapellen konkurrenzfähig zu bleiben.

In ihrer Not haben die Musikanten *die Handharmonika* beigezogen. Nun klingt die Streichmusik tatsächlich kräftiger. Aber ist auch ihr Klang besser geworden? Der Ton der Violine wird durch das Schwingen einer Saite erzeugt, der Ton der Handharmonika hingegen durch das Hindurchpressen von Luft vorbei an einem kurzen Blechstreifen, das zum Schwingen angeregt wird. Es ist nicht möglich, mit der Handharmonika den warmen, weichen Ton der Geige zu erreichen. Ein Fremdkörper ist also in die Einheit der Streichinstrumente eingedrungen. Das Klavier schadet dem Klang der Streichmusik weniger, weil es eben auch ein Saiteninstrument, und – wie wir vernommen haben – ein naher Verwandter des Hackbrettes ist.

Die musikalisch begabten Streichmusikanten wissen natürlich sehr wohl, dass sie mit dem Beizug der Handharmonika etwas machen, das sie eigentlich nicht tun sollten. Sie spielen darum mit der Handharmonika nur ganz diskret, so dass man sie kaum hört. In grossen Sälen, wo es auf die Tonstärke ankommt, ist das nicht mehr möglich, und da wird dann kräftig drauflos gezogen und gestossen, so dass die «feine Stickerei» des Hackbrettes und der liebliche Ton der Geigen fast ganz überdeckt werden. Nun muss der arme Hackbrettler wirklich aus Leibeskräften draufloshacken, damit er noch gehört wird.

Es liegt in der Natur der Handharmonika, dass sie nicht bloss Begleitinstrument sein, sondern die Melodie spielen, die Musik anführen möchte. Dadurch wird sie

unserer Appenzeller Volksmusik auf eine zweite Art gefährlich. Sie bringt artfremde Musik in das Repertoire der Streichmusik, was zu einer bedauerlichen Verwässerung und Verflachung derselben führen muss.

Nun, wir werden die Handharmonika vorläufig dulden müssen, weil sie für die Streichmusikanten zu einer Existenzfrage geworden ist. Viele Wirte und Vereine verlangen, dass mit der Handharmonika gespielt wird. So können die zweite Geige oder das Cello ersetzt und der Preis für die Streichmusik herabgesetzt werden. Man muss dann nur drei oder vier Musikanten bezahlen statt deren fünf. Auch sind es die jungen Tänzer, die zwischenhinein moderne Tänze wünschen, die mit der Handharmonika gespielt werden. Bedenken wir, dass viele unserer Spielleute Familienväter sind und für eine grosse Kinderschar sorgen müssen, dann können wir begreifen, dass ihnen ein Engagement mehr oder weniger nicht gleichgültig sein kann.

Es ist höchste Zeit, dass wir die Original-Streichmusik schützen und fördern, soviel in unsern Kräften liegt. Wir haben in Ausserrhoden heute noch vier bis fünf Kapellen, die in Originalbesetzung spielen können. Innerrhoden bringt zurzeit die Spielleute noch für eine Original-Streichmusik zusammen.

Hoffen wir, es werde unsern Musikanten immer wieder gelingen, den nötigen Nachwuchs heranzubilden, damit uns diese einzigartige Musik auch weiterhin erhalten bleibt.

Hans Schläpfer

Sitten und Unsitten

Aus alten Regierungsmandaten vernehmen wir, dass die Landesoberen mit dem Völklein die liebe Not hatten, um es in züchtigen und sittsamen Schranken zu halten. Die vielgerühmte, gute alte Zeit mit strengeren Sitten und Lebensgewohnheiten entpuppt sich im Spiegel volkskundlicher Studien und Untersuchungen als ganz und gar nicht so harmlos, wie sie oft geschildert wird und wie wir sie selbst in unseren Vorstellungen sehen. Im frühen und späteren Mittelalter musste die Obrigkeit immer und immer wieder gegen argen Sittenzerfall einschreiten. Die Regierungen mussten sich mit den Kleidermoden befassen, die zu überborden drohten, mussten gegen leichtsinnigen Lebenswandel einschreiten und für Verbrechen gar schwere Strafen ausfällen, die uns heute kaum mehr verständlich sind. Man muss sich aber nur in jene Verhältnisse zurückversetzen, um zu erkennen, dass strenge und straffe Massnahmen notwendig waren, um den Zerfall der Bürgerdisziplin zu verhindern. An sozialen Einrichtungen bestand damals so gut wie nichts; eine Armut, die wir heute kaum mehr recht erfassen können, war ständiger Begleiter des Grossteils der Bevölkerung. Durch die Eindämmung der Auswüchse an Mode und Vergnügungsangelegenheiten wurde der massenhaften Verarmung gesteuert. Eine Brandstiftung hatte bei der damaligen Bauweise oft einen Dorfbrand zur Folge, ein Mord richtete unter ganzen Sippschaften schwerste Streitigkeiten an. Solchen Auswirkungen musste die Obrigkeit zum voraus steuern. Sie tat es mit den erwähnten Mandaten. So wissen wir, dass die Regierung von Appenzell nicht nur die Tage, an denen Tanzvergnügen erlaubt waren (Restage) fixierte, sondern sie bestimmte auch die Art der Musik und der Tänze, ja diese selbst waren ebenfalls rigoros rationiert, nämlich auf drei pro Restag. Damals waren es sozusagen ausschliesslich fahrende Leute, die an diesen Anlässen zum Tanze aufspielten. Das erklärt den Eintrag im Rechnungsbuch der Regierung, dass sie ein «holzigs Glachter» gekauft habe. Das Hackbrett wurde den fahrenden Musikanten gegen die Erlegung einer Gebühr zur Verfügung gestellt. Die Tänze fanden meist unter freiem Himmel statt, im Winter vielleicht gar im Saal auf dem Rathaus. Jedenfalls war zu jener Zeit kaum ein Gasthaus mit einem Saal ausgestattet. Es scheint glaubwürdig, dass Leute mit gutem Musikgehör die Kunst des Spielens leicht erlernten, so dass dann und wann auch der einheimische Spielmann auftrat, wiewohl dieser Beruf –



Abb. 7.
Schick Tanz. Durch Klatschen entführt der «Bletzbueb» die Partnerin seines Kameraden.



Abb. 8. Das «Mölräd» (Mühlrad), ein Kraft erfordernder Männertanz.

auch wenn er nur im Nebenamt ausgeübt wurde — etwas Anrühiges, fast Unehrenhaftes an sich hatte.

So spielten die Ahnen

Eines der ältesten Musikinstrumente, das wir in unserer Gegend kennen, ist das «*Trümpi*», die Maultrommel (Abb. 6). Es ist ein Eisenstück, zum Kreis gebogen, mit einer Zunge an zwei geraden Ausläufern. In der Art des Kammbblasens wird auf die Metallzunge gehaucht, die dazu im Takt angeschlagen wird. Es handelt sich um ein alemannisches Instrument, das aber kaum bei grossen Tanzveranstaltungen angewendet worden sein kann, denn die Töne, die dieses Trümpi von sich gab, waren so schwach, dass sie nicht ausgereicht hätten, von den Tanzenden im allgemeinen Lärm gehört zu werden. Früh kam deshalb das Hackbrett dazu, dem man diese Fähigkeiten schon eher zutrauen kann.

Ganz einfache Tänze spielten auch Pfeifer und Trommler. Die Frage, wer die eigentlichen Streichinstrumente in unserm Lande einführte, kann nicht bewiesen, aber vermutet werden. Fahrendes Volk zog damals allenthalben im Lande herum, das sich auf das Saitenspiel verstand. Damit hätten wir die älteste Besetzung unserer heutigen Streichmusik: die Geige und das Hackbrett. Aus der Ueberlieferung weiss man, dass noch um die Mitte des letzten Jahrhunderts hiesige Spielleute im Winter als fahrende Musikanten ausser Lands zogen, um sich so ihr Geld zu verdienen. Mit Geige und Hackbrett unterhielten sie die Gäste an fremden Orten, wo auch zur Winterszeit Kurleben herrschte. In einer prächtigen Darstellung überlieferte uns der Maler Emil Rittmeyer, St. Gallen (1820–1904) auf seinem bekanntesten Bilde «Sollerstubeten» (Abb. 10) eine Darstellung dieser Art Streichmusik. Die beiden Männer, die zum Tanze aufspielen, sind unschwer als Einheimische zu erkennen. Auf dem gleichen Bilde ist auch zu sehen, dass noch um die Mitte des letzten Jahrhunderts (das Bild ist 1865 datiert) Reihentänze Mode waren. Das paarweise Tanzen ist in unserer Gegend erst spät aufgekommen.

Am Festspiel 1905 in Appenzell spielte der zweite Akt in Seealp, am Tage der Stubeten. Als Tanzmusik wurde dabei die Besetzung Geige, Cello und Hackbrett eingesetzt. Das dürfte der damaligen Vorstellung einer alten Musik entsprochen haben, denn kurz vorher erst war die neue Besetzung aufgekommen. Es ist glaub-

haft, dass die sehr musikalischen Spielleute Moser (Rote-Moser, Schwarze-Moser), die einst primitive Appenzellermusik zum Quintett ausgebaut haben. Besonders der Erstere hatte als Orchestermusiker und Dirigent der Dorfmusik die nötigen Qualifikationen hiezu. Es existierte um die Jahrhundertwende auch noch ein Streichorchester «Alpenrösli» in Appenzell mit Zither, Gitarren und Mandolinen neben den eigentlichen Streichinstrumenten. Die Zither war ohnehin in unserem Lande ein noch recht oft gespieltes Instrument. Heute ist niemand mehr bekannt, der die Tirolerzither spielen könnte. Einer der letzten Zitherspieler dürfte Totengräber J. A. Grubenmann gewesen sein.

Von Restagen und Tanzanlässen

Bis in die zwanziger Jahre des laufenden Jahrhunderts herrschten die alten Tanzsitten. Es gab in Innerrhoden ein sehr strenges Gesetz, das den Tanz in enge Grenzen verwies. So war zu jener Zeit der Sonntagstanz ganz verboten. Offizielle Restage waren der Fasnachtsdienstag, die Narrengemeinde, die «Schüssi» und der Kilbimontag. Das waren die Tage, an denen offiziell Tanz ausgeschrieben werden durfte. An allen übrigen Tagen, an denen Unterhaltung üblich war, wurde nur der Gelegenheitstanz zugelassen. Diese Anordnung trieb besonders fragwürdige Blüten, als das alte Tanzgesetz in den dreissiger Jahren nach einem harten Kampf zwischen Klerus und liberalen Kräften geändert wurde. Das neue Tanzgesetz, das bis vor kurzem in Kraft war, sah ausdrücklich Gelegenheitstänze vor. Nun war dem Sonntagstanz Tür und Tor geöffnet. Dafür sorgten die Wirte, indem sie musikalische Unterhaltungen ausschrieben, die dann eben zu einem Tänzchen «Gelegenheit» gaben.

An offiziellen Restagen galt eine bestimmte Ordnung. Im Saal, wo die meist fünfköpfige Streichmusik aufspielte, war kein Eintrittsgeld zu bezahlen. Dieses zogen die Tanzmusikanten als ihren Spiellohn selbst ein. Während des Tanzens legte einer der Musikanten sein Instrument nieder und begab sich auf die Tanzfläche, um die Paare anzuhalten. Es war ungeschriebenes Recht, dass jedes Paar drei Tänze tun durfte, ohne bezahlen zu müssen. Der Tänzer hatte meist auch für die Tänzerin das Tanzgeld zu berappen, das meist aus einem Franken für den Tänzer und aus 50 Rappen für die Tänzerin bestand. Die Musikanten kamen so auf einen sehr



Abb. 9. Der «Hierig», ein typischer Pantomimentanz.



Abb. 10. Emil Rittmeyer: Sollerstubeten (1865)
Aufnahme Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich

guten Lohn. Tranksame und Essen der Spielleute gingen zu Lasten des Wirts. Bei grösseren Anlässen waren bis 100 Franken pro Mann zu erzielen, in der damaligen Zeit wahrlich ein fürstlicher Lohn.

Hierige und fremde Tänze

Im Ausdruck «e Hierigs», den wir heute ausschliesslich für die Bezeichnung des bekannten Figurentanzes brauchen, lag die Umschreibung der einfachen, alten Tanzweisen. Schottisch, Walzer, Mazurka, Polka kamen als neue und fremde Tänze erst später auf. Sie wurden alle nach der geltenden Tanzart getanzt. Alle Paare drehten sich so, dass ein Kreis entstand. Wagte sich ein Pärchen aus diesem Ringe, wurde es von mehreren Tanzenden während des Tanzes eingekreist und «herausgeholt», oft gar aus dem Kreise gedrängt. Noch heute sagt man eigenwilligen Leuten nach, «sie tanzten aus der Reihe». Der Tänzer, der entweder seinen «Schatz» zum Tanzfest lud oder sich gleich zu Beginn nach einer Tänzerin umsah, war für diese verpflichtet. Er hatte dem Mädchen mit Speise und Trank aufzuwarten. Nicht selten kam es um besonders schöne Tänzerinnen zu eigentlichen Saalschlachten. Der Restag begann kurz nach Mittag. Vor dem ersten Weltkrieg soll beispielsweise an der Fasnacht schon nach der Pfarrmesse am Morgen getanzt worden sein. Ganz allgemein begannen die Anlässe viel früher. An den Restagen war es Brauch, dass man zur Vesperzeit mit der Tänzerin in eine Wirtschaft des Dorfes zum Kaffee ging. Neben dampfendem Türkentrank wurden süsse Backwaren gegessen. Am späteren Abend waren in allen Wirtschaften des Dorfes Nachtessen ausgeschrieben. Mit der Tänzerin begab sich der Bursche an den reich gedeckten Tisch. Hatte ein Bursche kein Geld in der Tasche, meldete er dem Gastwirt, der Vater werde am «Mektig» (Mittwoch) alles bezahlen. Tanzschluss war spätestens um 24 Uhr. Das Heimbegleiten war Pflicht des Tänzers, und aus dem Heimweg wurde oft der Beginn eines gemeinsamen Lebensweges.

Die Dorfmusik spielt

Neben den genannten Musikinstrumenten kennen wir bei uns schon seit rund 150 Jahren die Dorfmusik. Ein Auszug aus der Kirchenrechnung bezeugt, dass beim Einzug des Bischofs die türkische Musik gespielt hätte. Das war eben die Blasmusik mit Schlagzeug, der Türkentrommel mit den Becken.

Vermögliche Leute boten für manche Anlässe statt der gewöhnlichen Tanzmusik die Dorfmusik auf. So spielte an einer Hochzeit im Dorfe die ganze Dorfmusik und musste den nach damaliger Sitte üblichen Brauttanz auf dem Heimweg spielen. Es ist bekannt, dass in früherer Zeit die Hochzeitsgesellschaft das Brautpaar heimbegleitete. Um die Jahrhundertwende begleiteten die Tanzmusik und die «Nächsten» das Paar noch an den Dorfausgang: In Appenzell auf den Landsgemeindeplatz in Richtung West und Nord, auf die «Metzibrugg» in östlicher und auf das Brücklein beim Gringel in südlicher Richtung. Auch bei einer Schlittenpartie musste neben der üblichen Tanzmusik die Dorfmusik mitreisen. Neben freier Tranksame und Verköstigung wurde für die Musikanten ein «Opfer» eingezogen. Aus den Rechnungsbüchern der Dorfmusik geht hervor, dass diese Beiträge oft mager genug ausfielen. Frau Landesstatthalter und Sohn spendeten bei so einem Anlass der Musik 10 Rappen.

Neben den bekannten Stücken der Allerweltsmusikliteratur herrschte bei uns schon je die Sitte vor, dass die Blasmusikanten heimatliche Weisen im Stegreif spielten. Es wurden Jodel und Ruggusserli aus dem Gehör auf Blech-, seltener auf Holzblasinstrumenten transponiert. Während die Spielleute von den Streichmusikgruppen ausschliesslich um den guten Lohn spielten, waren die «Stegräfler», aber auch die ganze Dorfmusik oft ohne jede Entschädigung zu haben, meist um einen guten Trunk oder einen Imbiss. Was bei den einen eben berufs- oder nebenberufsmässige Tätigkeit war und ist, blieb bei den Blasmusikanten ideelles Moment bis auf den heutigen Tag. Gerade in letzter Zeit erfreut sich das Spiel der «Stegräfler» zunehmender Beliebtheit. Es wurde aber auch durch die Tätigkeit eines vorzüglichen Kenners und Bläusers (Johann Manser, Appenzell) auf einen noch nie dagewesenen Stand gebracht.

Wie es der Tanzmusik erging

Zweimal hat ein Weltkrieg arg in die Lebensgewohnheiten der Bevölkerung unseres Ländchens eingegriffen. Vor dem Ersten Weltkrieg hatte die eigenständige Appenzellermusik uneingeschränkte Geltung. Damals vermochte sich wohl das Klavier in der Besetzung der Streichmusik seinen Platz zu sichern. Immerhin wurden ausschliesslich Melodien aus dem herwärtigen Repertoire gespielt, sofern man gewisse leicht abgeänderte Walzer und Märsche als Eigenkompositionen gelten lässt. Nach dem Zweiten Weltkrieg tauchte die erste Jazzmusik in Appenzell auf. Sie bildete sich aus jungen Musikanten, die entweder von auswärts zugezogen waren, oder aber durch einen Welschlandaufenthalt Einblick in andere Tanzsitten erhalten hatten. Anfänglich erhob sich ein grosses Geschrei. Es kam aber soweit, dass eine ausgesprochene Streichmusik sich in die Enge getrieben fühlte und kurzerhand den Instrumentenbestand ergänzte, nämlich mit Handharmonika und Jazztrommel. Mitte der zwanziger Jahre ereignete sich eine Episode, die unbedingt erwähnt werden muss. Zwischen dem Wirteverein und dem Tanzmusikantenverband erhob sich ein Streit. Es ging um den Spiellohn. Die Tanzmusikanten verlangten die Ausrichtung einer festen Entschädigung, während die Wirtsleute am bisherigen Tanzgeld festhalten wollten. Eine Einigung kam nicht zu Stande. Auf die folgende Fasnacht traten sämtliche Musikanten in den Streik, so dass die Lokalbesitzer wohl oder übel fremde Musikanten zuziehen mussten. Zuletzt siegten die Musikanten. Ob es ihnen wohlbekam und ob sie immer auf die Rechnung gekommen sind?

In der Besetzung bürgerte sich immer mehr das Akkordeon ein. Für feine Musik hatte man immer weniger Sinn. Es musste laut tönen. Als mit dem fortschreitenden Aufkommen des Radios auch die Musikverstärkung Eingang fand, schafften sich auch unsere Kapellen Lautsprecher an. Kürzlich war gar eine Tanzmusik zu hören, die drei Mann hoch in der Stärke und Besetzung eines Ballorchesters spielte. Eine neue Erfindung? Nein, aber eine so fragwürdige Ergänzung, dass sie noch genannt werden muss. Sämtliche Primstimmen werden ab Tonband auf die Verstärkeranlage übertragen und die «leiblich» anwesenden Tanzmusikanten spielen mit Schlagwerk, Gitarre und Akkordeon nur mehr die Begleitung. Bluff oder Raffinement?

Leider können wir abschliessend nicht darauf hinweisen, dass der Bestand bodenständiger und echter Appenzeller Streichmusik bei uns gewährleistet ist. Wir sind uns gewohnt, dass kaum mehr eine ausschliessliche Innerrhodergruppe auftritt. Dafür hört man bei verschiedensten Anlässen auserlesen gute Streichmusik. Aus der Zusammenarbeit mit den besten Kräften aus Ausserrhoden ergibt sich die Situation, dass oft die bekanntesten und besten Spielleute zusammenkommen und wirklich vollendete, bodenständige Musik spielen. Durch die Tätigkeit des Hackbrettbauers Fuchs wurden auch junge Leute zum Erlernen des seltenen Instrumentes angeregt. Vielleicht erlebt die Originalstreichmusik auch in Innerrhoden eine Art Renaissance wie in Ausserrhoden, wo sich Akademiker, Lehrer und Musiker der eigenständigen Musik annehmen und sie mit viel Liebe pflegen.

Walter Koller

Schallplatten mit Appenzeller Streichmusik in der Original-Besetzung und mit der Harmonie Appenzell

- Streichmusik Alder, Urnäsch:* DECCA LF-V 1303
COLUMBIA SEVZ 551
COLUMBIA SEVZ 552
TELL-RECORD T 1082
PHILIPS 422840 QE
- Streichmusik «Alpstein», Weissbad:* POLYDOR 25 281
POLYDOR 25 282
POLYDOR 25 521
- Streichmusik Bänziger, Herisau:* ODEON MSOE 4070
- Streichmusik «Edelweiss», Trogen:* PHILIPS 339292 QF
PHILIPS 421 316 QE
PHILIPS 422 824 QE
- Harmonie Appenzell:* PHILIPS 422845 QE
PHILIPS 422846 QE
- Benützte Literatur:* Brenner Heinrich Dr.: «Die Appenzeller Streichmusik», Schweizer Lehrerzeitung Nr. 36/1961
J. J. Burgdorfer: Sammlung Schweizer Kuhreihen und Volkslieder (1826)
In der Gand Hans: «Volkstümliche Musikinstrumente in der Schweiz» (1937)
Nef Walter: «Unsere Musikinstrumente» (1939)
Szadrowsky H.: «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner» (1868)
Tobler Alfred: «Der Volkstanz im Appenzellerland» (1905)
- Bild-Nachweis:* Abb. 1–10 Herbert Maeder, Rehetobel
Abb. 11 Aufnahme Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Appenzeller Volksmusik	
Die Original-Streichmusik	3
Die aktiven Appenzeller Spielleute	4
Die Instrumente	6
Appenzellertanz, aufgesetzt von Ferd. Huber	14
Die Tänze	16
Weitere Notenbeispiele	18
Gruss aus Urnäsch (Marsch) von Jakob Alder	22
 Musik und Tanz in Innerrhoden	
Sitten und Unsitten	28
So spielten die Ahnen	31
Von Restagen und Tanzanlässen	32
Hierige und fremde Tänze	35
Die Dorfmusik spielt	36
Wie es der Tanzmusik erging	37
Schallplatten und Literaturverzeichnis	39

In der Schriftenreihe «Das Land Appenzell» sind erschienen:

Heft

Heinrich Altherr:	Die Sprache des Appenzellervolkes	1
	Erzählig: De goldig Schlössel	
Hans Heierli/Theo Kempf:	Bau und Entstehung des Alpsteins	2
Walter Schläpfer:	Die Landsgemeinde von Appenzell Ausserrhoden	3
Rudolf Widmer:	Die Pflanzenwelt des Appenzellerlandes	4

In Vorbereitung befinden sich:

Stefan Sonderegger: Der Alpstein im Lichte der Bergnamengebung

Hans Meier: Das Appenzellerhaus

