

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 36 (2016)

Artikel: Ferdinand Fürchtegott Huber, Initiator der musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel
Autor: Kammermann, Andrea / Wey, Yannick / Ammann, Raymond
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858588>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ANDREA KAMMERMANN, YANNICK WEY, RAYMOND AMMANN (Luzern)

Ferdinand Fürchtegott Huber, Initiator der musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel

Einleitung

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als in Europa neue Staatsgrenzen festgelegt und Sozialstrukturen umgeformt wurden, erlebte die Schweiz politische und gesellschaftliche Umwälzungen. Einige vom aufklärerischen Gedankengut inspirierte Schweizer Bürger suchten nach Wegen zu einer stabilen Staatsordnung und Gesellschaftsform. Diese Suche führte sie zu einer romantisierten Sichtweise auf die Schweizer Volkskultur und zu einer Begeisterung für das – dazumal beinahe in Vergessenheit geratene – Alphorn und das Jodeln.¹

Der Trompeter und Komponist Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863) darf als zentrale Figur dieser frühen Schweizer Volksmusikbewegung angesehen werden. Ihm gelang es, die Charakteristik der Alphornmelodien in seine Jodelkompositionen einzuarbeiten, das Jodellied entstehen zu lassen und seine einfachen Volksliedkompositionen bis zur Salonfähigkeit zu verfeinern.² Es versteht sich, dass diese musikalischen Experimente nicht frei von Kompromissen und Widersprüchen sein können.

1 Zum Kontext und dem geistigen Milieu, aus dem das Interesse für das Volkslied, den Jodel und die Alphornmusik hervorging vgl.: Heinrich Dübi, «Die Verdienste der Berner um die Volkskunde im 18. Jahrhundert», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires*, 18 (1914), S. 57–77; Heinrich Dübi, «Die Verdienste der Berner um die Volkskunde im 18. Jahrhundert: Nachträge», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires*, 19 (1915), S. 85–96; Max Zulauf, *Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert*, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Sektion Bern, Solothurn und Westschweiz, Bern: Haupt, 1972; und Karoline Oehme-Jüngling, *Volksmusik in Der Schweiz. Kulturelle Praxis und gesellschaftlicher Diskurs*, Basel: Waxmann/SGV, 2016.

2 Das «Jodellied» wird als Lied definiert, in welchem sich Textstrophen und wortlose, auf Vokalsilben gesungene Jodelrefrains abwechseln. Der Begriff wurde zum ersten Mal verwendet von Alfred Tobler, *Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell*, Leipzig/Zürich: Gebrüder Hug, 1890, S. 60. «Jodellied» ist somit keine zeitgenössische Bezeichnung bei F. F. Huber. Der Begriff wird in diesem Artikel jedoch mit seiner heute gebräuchlichen Definition verwendet.

1. Huber: Auszüge aus seiner Biographie

Der im Jahr 1791 geborene Ferdinand Fürchtegott Huber verbrachte seine Jugend zwischen seiner Geburtsstadt St. Gallen und dem westfälischen Lippstadt.³ Ab 1807 erhielt er beim Stuttgarter Stadtmusiker Johann Georg Nanz Musikunterricht auf mehreren Instrumenten und fand anschliessend eine Anstellung als Trompeter im dortigen Opernorchester.⁴ 1816 kehrte er in die Schweiz zurück und trat im darauffolgenden Jahr die Stelle als Musiklehrer in den Erziehungsinstituten von Emanuel Fellenberg in Hofwil an,⁵ wo er auch Gottlieb Jakob Kuhn, dessen Dialektgedichte er vertonte, kennenlernte.⁶ Gleichzeitig wirkte Huber als Orchestermusiker im nahegelegenen Bern, dort wurden auch seine ersten Kompositionen aufgeführt.⁷ Viele seiner frühen Volks- und Jodellieder erschienen in der von J. J. Burgdorfer in Bern verlegten dritten (1818) und vierten Ausgabe (1826) der *Sammlungen von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*.⁸

Die Zeit in Hofwil war für Hubers Schaffen von grundlegender Wichtigkeit, da hier sein Interesse am Alphorn geweckt wurde.

[...] der August war unser Ferienmonat, und keiner derselben sah mich mehr zu Hause, sondern auf den Bergen, im Berner Oberland, wo ich umherstrich, die wunderschöne Natur genoss, die Lieder und Jodler der Sennen und Hirten aufnotirte und jedesmal mit reicher Beute nach Hofwyl zurückkehrte. Besonders interessirte ich mich auch für das Alphorn, das ich einigemal auf meinen Wanderungen zu hören Gelegenheit hatte. Da es ein, der Trompete ähnliches Mundstück hatte, erwarb ich mir beim ersten Probiren dieses Instrumentes hinlängliche Fertigkeit und Ansatz, so dass ich mir bald ein eigenes anschaffen konnte, und es zu manchmaliger Unterhaltung zu benutzen lernte.⁹

Als ausgebildeter Trompeter war Huber fähig, sich schnell Kompetenzen im Alphornspiel anzueignen. Er begründet dies mit der Ähnlichkeit des Alphornmundstücks mit dem der Trompete. Die Beschäftigung mit der Alphornmusik muss ihm zusätzlich den Ansporn geliefert haben, die musikalischen Eigenheiten dieses Instrumentes in seinen

3 Vgl. Beat A. Föllmi, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», in: *MGG²P*, Bd. 9 (1998), Sp. 437.

4 In der Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen befindet sich im Nachlass Hubers das durch Johann Georg Nanz ausgestellte Diplom (Signatur: Ms P 176/58).

5 Vgl. Brigitte Bachmann-Geiser, *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*, Bern u.a.: Haupt, 1999, S. 46.

6 Vgl. Karl Nef, *Ferdinand Fürchtegott Huber. Ein Lebensbild*, St. Gallen: Zollikofer'sche Buchdruckerei, 1898 (= Neujahrsblatt des historischen Vereins St. Gallen, 38), S. 15.

7 Vgl. Föllmi, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», Sp. 437.

8 Auch die literarische und musikalische Mitwirkung Hubers an den *Alpenrosen*, einem von Johann Rudolf Wyss, Gottlieb Jakob Kuhn und Carl Friedrich Meisner jährlich herausgegebenen Schweizer Taschenbuch, fällt in seine Hofwiler Zeit. Vgl. Walter Rüschi, *Ferdinand Huber. Der Komponist unserer schönsten Schweizerlieder*, Schaan: Alpenland-Verlag, 1932, S. 17.

9 Ferdinand Fürchtegott Huber, «Aus Ferdinand Huber's Leben. Von ihm selbst geschrieben», in: *St. Galler-Blätter für Unterhaltung, Belehrung und literarische Mittheilungen*, 3 (1863), S. 13.

Jodelkompositionen zu berücksichtigen.¹⁰ «Ergriffen von der Alpenlandschaft, sammelte und studierte er [Huber] die Volksmusik, setzte sich für die Wiederbelebung des Alphorns ein und fügte in seinen Alpenliedern den Improvisationen der Sennen genau nachgebildete Jodel ein.»¹¹

1824 endete seine Zeit in Hofwil und er kehrte nach St. Gallen zurück, um dort als Musiklehrer am Gymnasium und nebenbei als Organist zu wirken. 1825/26 besetzte er zusätzlich die Stelle des Dirigenten an der St. Galler Saisonoper, 1827 gründete er eine Knabenmusik und 1828 ein Blasmusikkorps, sowie verschiedene Männerchöre.¹² 1829 wechselte er zwischenzeitlich nach Bern, bevor er 1832 erneut nach St. Gallen zurückkehrte und dort als Lehrer für Gesang, Orgel, Klavier, Violine und als Komponist tätig war.

Huber hat Werke für Vokalmusik (Chorlieder und Klavierlieder) sowie Instrumentalmusik (12 Horntrios, Walzer und Ländler für Klavier) komponiert.¹³ Sein guter Ruf in der Musikwelt brachte ihm Bekanntschaften mit Komponisten aus ganz Europa ein. Er stand im Austausch mit Carl Maria von Webern, den er aus seiner Zeit in Stuttgart kannte, mit Felix Mendelssohn-Bartholdy, dem er *Sechs fünfstimmige Kühreihen* widmete, und mit Franz Liszt, dem er seine *Vierstimmigen Schweizerlieder* dedizierte.¹⁴ Huber starb am 9. Januar 1863 in St. Gallen. Sein Nachlass befindet sich heute in der Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen.

2. Die 'Alpenmelodik' bei Huber

In seiner Autobiographie erklärt Huber sein Interesse am Volksgesang und seine Neigung, Melodien der Alpenbevölkerung in seinen Kompositionen zu verarbeiten.¹⁵ Der Schweizer Musiker und Musikwissenschaftler Karl Nef (1873–1935) begründet dies mit Hubers Jugendzeit, die er zum grossen Teil im Ausland verbrachte und demzufolge die Alpenmusik besonders schätzte:

[...] dass Huber einen so überaus feinen Sinn für die Eigenart des schweizerischen Volksgesanges bewies, das ist sein Hauptvorzug. Darin liegt seine Bedeutung, dass er es verstand, Lieder zu schaffen, die gleichsam unmittelbar der schweizerischen Volksseele entsprungen scheinen. Seine Gesänge, obwohl ihrer Form nach der Kunstmusik angehörend – der eigentliche Volkssänger komponiert keine Lieder mit

10 Diese Ansicht teilt auch Rüsch (*Ferdinand Huber*, S. 14): «Als das Wichtigste aus den Hofwiler Jahren aber bezeichnete Huber selbst seine Freundschaft mit der Musik der Berggegenden, die seinem eigenen künstlerischen Schaffen die entscheidende Richtung gab. In der Alphornmusik und im Jodler hat seine eigene Melodie Wurzel geschlagen.»

11 Regula Puskás, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2010, 10.11.2017: <www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11962.php>.

12 Vgl. Föllmi, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», Sp. 437.

13 Hubers Kompositionen sind unter <www.rism-ch.org> katalogisiert (16.11.2017).

14 Vgl. Huber, «Aus Ferdinand Huber's Leben», S. 14; und Nef, *Ferdinand Fürchtegott Huber*, S. 8.

15 Vgl. Huber, «Aus Ferdinand Huber's Leben», S. 13.

Klavierbegleitung –, scheinen ihrem Ausdrucke nach doch ganz der alpinen Volksmusik entnommen zu sein. Sie besitzen alle die hervorstechenden Eigentümlichkeiten des schweizerischen Volksgesanges, aber auch, und in höchstem Masse, dessen herbe Schönheit. So dürfen sie als der unmittelbar echte, aber auch schönste Ausfluss schweizerisch-nationalen Musikempfindens gelten und ihnen ist in ihrer Doppelbedeutung, als charakteristisch schweizerische und ästhetisch wertvolle Kunstwerke, bleibender Wert gesichert.¹⁶

Aus Nefs Beschreibung spricht zwar eine romantisierende Bewunderung für den Komponisten, doch die genannten «charakteristisch schweizerischen und ästhetisch wertvollen Kunstwerke» vereinen tatsächlich sehr anspruchsvolle Gesangspartien mit den feinsinnigen Stilmitteln des Volksgesanges, zudem finden sich unter Hubers Kompositionen auch einfache Sätze für Kinder- und Laienchöre. So verfasste er unterschiedlich anspruchsvolle Fassungen seines berühmtesten Liedes *Lueget, vo Berg und Tal*.¹⁷ Huber schrieb *Lueget, vo Berg und Tal* einerseits als eingängiges Volkslied und andererseits als virtuose «Tyrolienne».¹⁸ In anderen Kompositionen, wie etwa den Mendelssohn gewidmeten *Sechs fünfstimmigen Kuhreihen*¹⁹ werden diffizile Gesangspassagen hinzugefügt, die unmöglich von Laienchören gesungen werden konnten. Diese waren ausschliesslich für den Salon- und Theaterbetrieb in Bern oder anderen Städten konzipiert worden.

Huber selbst erklärt den Kompositionsprozess dieser *Sechs fünfstimmigen Kuhreihen* damit, dass er die Eindrücke aus dem Singen der Alphirten im Freien aufgenommen hatte und deren Melodien transkribierte:

Ich stand eines schönen Abends auf einem benachbarten Hügel, als tief unter mir von zwei weiblichen Stimmen der mir wohlbekannte Kühreihen der Emmenthaler: ‚Was kann schöner sein, was kann edler sein als der liebe Küherstamme?‘ zu mir herauftönte; – kaum war dieser Satz verklungen, als sich zu seiner Wiederholung eine helle jodelnde Tenorstimme vereinigte, der um die höchst einfache Melodie einen lieblichen Kranz sehr wohl dazu passender Jodeltöne schlang; und zu diesem gesellten sich – denn dieses Küherlied ist allgemein bekannt – eine erste und zweite Bassstimme, zwei auf einem nicht fernen Hügel mähende Sennen, so dass ein höchst liebliches fünfstimmiges Lied aus diesem zweistimmigen Satze entstand, das ich natürlich aufnotirte und nach dieser Art und Weise noch einige dazu komponirte; es sind dies die ‚fünfstimmigen Kuhreihen und Schweizerlieder‘, die ich später hier herausgab und dem Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy zu dediziren die Ehre hatte [...].²⁰

16 Nef, *Ferdinand Fürchtegott Huber*, S. 30.

17 Das Lied, nach einem Text von Josef Anton Henne ist erstmals als *Abendlied der Wehrliknaben* in Hubers Schriften zu finden. Seine Rezeptionsgeschichte sowie die Bedeutung als «Heimwehlied der Deutschschweizer» ist nachzulesen bei: Regula Schmid, «Luaged, vo Bergen u Thal: das Lied als Erinnerungs-ort», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 61/3 (2011), S. 269–289.

18 Christoph Jäggin, zit. nach: ebd., S. 281.

19 Ferdinand Fürchtegott Huber, *Sechs fünfstimmige Kuhreihen. Componirt und dem Herrn Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy, K. Pr. General-Musikdirektor, hochachtungsvoll zugeeignet von Ferdinand Huber, Gesanglehrer in St. Gallen*, St. Gallen: [o.V.], ca. 1845; Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen (CH-SGv, VMs S. 360a).

20 Huber, «Aus Ferdinand Huber's Leben», S. 14.

Die Verarbeitung bereits bestehender Volksliedmelodien, sowie der musikalische Erweiterungsprozess durch das Hinzufügen von Stimmen lässt sich also in dieser Komposition leicht aufzeigen: Das *Küherlied der Emmenthaler* erscheint bereits 1805 als einstimmige Melodie in der Sammlung *Acht Schweizer Kühreihen mit Musik und Text*²¹ und wurde von Huber rund 40 Jahre später in den Mendelssohn gewidmeten *Sechs fünfstimmigen Kühreihen*²² neu als fünfstimmigen Chorsatz herausgegeben. Huber ist der Erste, der zum *Küherlied der Emmenthaler* einen Jodelrefrain und eine virtuose jodelnde Oberstimme als Verzierung der Liedstrophe hinzukomponiert.²³ Die Melodie dieser jodelnden Oberstimme basiert grösstenteils auf der Naturtonreihe und kann als Alphornmusik reproduziert werden. Ein direkter Bezug zur Alphornmusik findet sich auch in weiteren Kompositionen Hubers,²⁴ was der Schweizer Musiker und Musikwissenschaftler Walter Rüschi (1906–1983) als 'Alpenmelodik' charakterisiert. In seinem Konzept der 'Alpenmelodik' greift Rüschi Theorien des Musikers und Volksmusikforschers Alfred Leonz Gassmann (1876–1962) auf.²⁵

Alphorn und Jodel, – damit haben wir die Urelemente unserer Alpenmusik genannt. Die Dreiklangsmelodik des Alphorns ist ihre Urgestalt. Mit ihr verwandt ist jener von A. L. Gassmann als Urtyp und Keimzelle des Alpenliedes bezeichnete Jodelruf (Alphornruf, Sântisruf, Rigiruf):



Unverkennbar sind in der Alpenmelodik, ja schon in diesem Ruf, Landschaftsformen und Horizontlinie nachgezeichnet. Das sind die Töne, die von Berg zu Tal erschallen, Tiefe und Höhe umfassen, von den Wänden widerhallend sich fortpflanzen, im Echo sich antworten. Das Erlebnis der Alpenlandschaft findet Ausdruck und Gestalt in dieser Melodik, die in ihren Sexten, Terzen und Oktaven die ganze Weite umschliessen will. Die Landschaftsform ist gleichsam durch das Gefühl zu einem Klangbild geworden, und so stehen wir hier lauschend an der Geburtsstätte musikalischer Urelemente.²⁶

Dieses von Rüschi hervorgehobene musikalische Motiv und seine Intervalle stellen sowohl eine musikalische Grundlage der Alphornmusik als auch des Jodels dar. Rüschi erklärt die Dreiklangsmelodik des Alphorns als eines der einfachen, aber wirksamen Elemente in Hubers Kompositionen: «Was gibt Ferdinand Hubers Melodien ihren eigentümlichen Zauber?

- 21 Vgl. Franz Sigmund Wagner, *Acht Schweizer Kühreihen, mit Musik und Text*, Bern: Ludwig Albrecht Haller, 1805, S. 13.
- 22 Huber, *Sechs fünfstimmige Kühreihen*.
- 23 Vgl. Ferdinand Fürchtegott Huber, «Küherlied der Emmenthaler» in: *Sechs fünfstimmige Kühreihen*, S. 1.
- 24 Vgl. § 5.
- 25 Rüschi's Definition der Alpenmusik und seine Theorien zu Ursprung und Urelementen einer Alpenmelodik sind offensichtlich aus Gassmanns 1936 erschienenem Buch *Zur Tonpsychologie des Schweizer Volkslieds* abgeleitet.
- 26 Walter Rüschi, *Die Melodie der Alpen. Gedanken über Ferdinand Fürchtegott Huber*, Zürich/Zollikon: E.A. Hofmann, 1942, S. 9.

Es ist die genial einfache Verwendung der Alphornmusik und ihrer Dreiklangsmotive in seinen Kompositionen.»²⁷

Für eine detaillierte Untersuchung der musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel müssen die Huberschen Gebrauchstonleitern mit dem entsprechenden Ausschnitt der auf dem Alphorn spielbaren Naturtonreihe verglichen werden.



Bsp. 1: Auf dem Alphorn spielbarer Auszug der Naturtonreihe beginnend mit C.

Die von Rüschi genannte vorherrschende Dreiklangsmelodik kann auf dem Alphorn durch Kombinationen mit den Teiltönen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12 und 16 erreicht werden. Die Teiltöne 7, 11, 13 und 14 sind ungeeignet für diese Dreiklangsmelodik, da sie hörbar von der gleichstufig temperierten Stimmung abweichen. Der elfte Teilton, umgangssprachlich auch Alphorn-fa genannt, weicht am stärksten ab, denn auf einer auf C basierenden gleichstufig temperierten Skala liegt das Alphorn-fa in der Mitte zwischen den Tönen f^2 und fis^2 , 551 Cent über dem c^2 (Teilton 8). Gerade dieser, für das Alphorn charakteristische 11. Teilton, findet sich teilweise im Jodel.²⁸ Die früheste Beobachtung dieses Umstandes stammt von Ferdinand Fürchtegott Huber selbst, der in Bezug auf das Alphorn-fa im Vorwort der *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern* von 1818 von Johann Rudolf Wyss (1781–1830) paraphrasiert wird:

Den Umfang des Instruments [Alphorn] kann man demjenigen einer Trompete gleichsetzen. Wie bey dieser und bey dem Waldhorn ist das obere F kein rechtes F, und kein rechtes Fis, – für das erste zu hoch,

27 Walter Rüschi, «Luegid vo Berg und Thal», in: *Die Berner Woche in Wort und Bild: ein Blatt für heimatliche Art und Kunst*, 24 (1934), S. 785. Dass der Jodel zumeist auf Durdreiklängen basiert, geht auch aus Wioras Überlegungen über «Akkordmelodik und Jodeln» hervor, vgl. Walter Wiora, *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern*, Basel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1949 (= Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 32), S. 35.

28 Heinrich Szadowsky, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner», in: *Jahrbuch des Schweizer Alpenclub*, 4 (1867/1868), S. 283: «Es ist ferner eine charakteristische Erscheinung in den Gesängen und Musikstücken der schweizerischen, vorab appenzellischen Bergbewohner, dass die Quarte (fa) häufig erhöht erscheint»; Louis Gauchat, *Études sur le Ranz des Vaches Fribourgois*, Zürich: Fäsi & Beer, 1899, S. 7: «On a observé que les habitants des Alpes chantaient le fa (c'est-à-dire la quatrième note) ordinairement un peu trop haut, ce qui nous apprend que les airs du cor des Alpes ont précédé et influence leur chant»; Alfred Tobler, *Das Volkslied im Appenzellerlande*, Zürich: Verlag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 1903, S. 90: «Schliesslich erwähne ich noch eine der Schweiz und heutzutage noch dem Appenzellerlande eigentümliche Jodel-Art, die ich mit 'Appenzellischer Alphorn-Fa-Jodel' bezeichne»; und Karl Nef, «Die Verbreitung des Alphorns», in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt*, 47 (1907), S. 248–249: «Das Alphorn gibt nur die Naturtonreihe mit etwas erhöhter Quarte, diese, das sogenannte Alphorn-Fa, ist eigentümlicherweise auch in den Volksliedern der schweizerischen Alpenbewohner übergegangen».

für das zweyte zu tief, – und so mag dann auch wohl kommen, dass man in den meisten Kühreihen [...] statt eines F, ein Fis hört, was sich von dem Alphorn auch auf den Gesang scheint übertragen zu haben.²⁹

Die Übernahme von typischen Elementen der Alphornmusik beschränkt sich nicht nur auf die von Rüschi genannte Dreiklangsmelodik, sie wird teilweise durch das Alphorn-fa ergänzt. Um die bis anhin genannten Hinweise auf die Einverleibung von Alphornmelodik in Hubers Jodelliedern zu verifizieren und deren Auswirkungen auf die Schweizer Jodelkultur zu untersuchen, muss vier spezifischen Zugängen nachgegangen werden: a) Huber als Förderer des Alphorns, b) Huber als Erfinder der Jodelliedkomposition in den *Sammlungen von Schweizer Kühreihen und Volkslieder*, c) Huber und die Verwendung der Alphornmelodik in seinen Kompositionen und d) Hubers Schaffen als Inspirationsquelle für spätere Jodelliedkomponisten.

3. Huber als Förderer des Alphorns

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bemühten sich in der Region Bern einige überzeugte Bürger, sowohl das Alphorn als auch den Jodel zu fördern und diesen Zweig der Volksmusik salonfähig zu machen. In diesem Kontext organisierten sie die ersten offiziellen Alphirtenfeste der Schweiz, die 1805 und 1808 auf der Unspunnenwiese bei Interlaken stattfanden. Die erhoffte Förderung des Alphornspiels hat sich mit den Festen nur teilweise erfüllt.³⁰ Entsprechend unterbreitete der Kunstmaler und Mitinitiant der Feste, Franz Niklaus König (1765–1832), der Berner Regierung ein Empfehlungsschreiben mit dem Titel *Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns, und der Wiederbelebung des Gesangs auf dem Lande*, das schliesslich zu den ersten dokumentierten Alphornkursen der Schweiz führte.³¹ König verweist in seinem Schreiben auf das «allmähliche Absterben» des Alphorns und nennt als Gründe eine «immer mehr überhand nehmende Trägheit der

29 Ferdinand Huber, zit. nach: Johann Rudolf Wyss, *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*, Bern: Burgdorfer, 1818, S. XV. Ein Notenbeispiel verdeutlicht besagte Stellen, bei welchen das Alphorn-fa in den Kühreihen erklingt (vgl. Ebd.).

30 Vgl. Franz Niklaus König, *Reise in die Alpen*, Bern: bey dem Verfasser, 1814, S. 62: «Von dem Alphorn hört und siehet man fast nichts mehr. Ein Hauptzweck des angeordneten Volksfestes bey Unspunnen war eben der, diese eigentliche Alp-Musik wieder zu erwecken; allein es blieb ohne einigen Erfolg. Dieß mag auch ein Grund seyn, daß vielleicht so bald nicht wieder ein solches Fest gefeyert werden wird, wie denn auch seit dem letzten schon manches Jahr verflossen ist.» Verlässliche Hinweise auf eine quantitative Verbreitung des Alphorns in der Schweiz zu Beginn des 19. Jahrhunderts gibt es nicht, vgl. Philipp Küsgens, «Ein erfundener Erinnerungsort: Das Alphorn in der Schweiz», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia*, 28/29 (2008/2009), S. 173.

31 Vgl. Fritz Gysi, «Das Alphorn», in: *Die Alpen. Monatsschrift des Schweizer Alpenclub*, 1 (1925), S. 56.; Brigitte Bachmann-Geiser, *Das Alphorn*, S. 44; und Max Peter Baumann, «Die Äplerfeste zu Unspunnen und die Anfänge der Volksmusikforschung in der Schweiz», in: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, hrsg. von Gerhard Anselm und Anette Landau, Zürich: Chronos, 2000, S. 167.

Alpenbewohner», ein «Mangel an guten Instrumenten» und ein «Verfall der Sitten seit der Revolution».³² Zur Förderung des Alphornspiels schlägt er folgende Massnahmen vor:

Die erste Nothwendigkeit ist daher die Anschaffung von Alphörnern die den Lehrlingen unentgeltlich zugestellt werden. Ein Alphornfabrikant findet sich in der Nähe von Walkringen.

Auf dieses erfolgt die Erlernung des Instruments von Seite derjenigen, die den nöthigen Unterricht ertheilen sollen. Das zweckmässigste Hilfsmittel hiezu wäre, dass Herr Huber von Hofwyl, welcher das Alphorn gegenwärtig genau einstudiert, diesen Unterricht übernehmen möchte. Gehen dann von da aus einige gute Lehrer hervor, wie nicht zu bezweifeln ist, so eröffnen dieselben an zweckmässigen Orten auf dem Lande kleine Schulen, wo sowohl der Unterricht als die Instrumente unentgeltlich ertheilet werden.³³

Dieses Schreiben Königs wird widersprüchlich entweder auf das Jahr 1808 oder um 1820 datiert.³⁴ König schreibt «Huber von Hofwyl», und da Huber erst 1817 seine Stelle in Hofwil antrat, darf eine Datierung ab diesem Jahr als wahrscheinlich angesehen werden. Huber selbst beschreibt in seinen Lebenserinnerungen, dass er ein Schreiben des «damals regierenden Herrn Landammann von Müllinen» erhielt,³⁵ indem dieser ihn aufforderte, «ein halbes Dutzend» neue Alphörner machen zu lassen und seinen «Ferienmonat August anzuwenden», um nach Grindelwald zu gehen, «dort 6 junge Leute auszusuchen» und ihnen das Alphornspiel beizubringen.³⁶ Später schildert Huber, dass die Alphörner Ende Juli an einen Wirt namens Roth in Grindelwald geliefert wurden und der zweiwöchige Kurs Anfang August begann, nachdem er die «tüchtigsten Sänger» aus dem Dorf zu einem Glas Wein eingeladen hatte und sie Lieder vorsingen liess, um die Besten auszusuchen und ihnen den Wunsch des Landammans zu unterbreiten. Über den Alphornunterricht selbst schreibt Huber: «Alle freuten sich auf das Alphorn blasen lernen. In Zeit von 14 Tagen hatte ich sie so weit gebracht, dass sie ein-, zwei- und dreistimmige Sätze, auf verschiedenen Hügeln aufgestellt, rhythmisch und rein blasen konnten.»³⁷ Hubers Beschreibung impliziert, dass es sich bei der gespielten Alphornmusik um von ihm eigens komponierte Stücke handelte, denn mehrstimmige Alphornmusik ist aus jenem Umfeld

32 Franz Niklaus König, «Vorschläge zur Aufmunterung des Alphorns und der Wiederbelebung des Gesangs auf dem Lande», s.d., zit. nach: Max Peter Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur: Amadeus, 1976, S. 252.

33 Ebd.

34 Das Originaldokument befindet sich in der Burgerbibliothek Bern, im Nachlass von Niklaus Friedrich von Müllinen und wird auf 1808 datiert (Mss.Mül.577[9]). Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, S. 215; sowie Rudolf Gallati – Christoph Wyss, *Unspunnen. Die Geschichte der Alpherntefeste*, Unterseen-Interlaken: Schläfli, 1993, S. 33, datieren das Schreiben auf 1808. Bachmann-Geiser, *Das Alphorn*, S. 44 datiert es hingegen um 1820. Gallati und Wyss revidieren ihre Angabe von 1993 und übernehmen die Datierung um 1820 in der Neuausgabe ihrer Publikation von 2005.

35 Gemeint ist Niklaus Friedrich von Müllinen (1760–1833).

36 Huber, «Aus Ferdinand Huber's Leben», S. 13.

37 Ebd., S. 14.

unbekannt. Fraglich bleibt, was unter dem Alphornspiel «auf verschiedenen Hügeln» zu verstehen ist und wie dieses in der Praxis funktioniert haben soll.

Wie im Fall des oben genannten Schreibens von König kann kein definitives Datum für diesen ersten Alphornkurs genannt werden. Der St. Galler Musikdirektor und Volksmusikforscher Heinrich Szadowsky (1828–1878) nennt das Jahr 1826,³⁸ und obwohl dieses Datum an verschiedenen Stellen³⁹ zitiert wird, muss angenommen werden, dass der Kurs einige Jahre früher stattfand, nämlich in Hubers Hofwiler Jahren zwischen 1817 und 1824.⁴⁰ Im Zusammenhang mit der Datierung des Alphornkurses von Grindelwald wird von verschiedenen Autoren auf eine kolorierte Radierung mit dem Titel *Les Musiciens des Alpes Helvétiques* verwiesen, die angeblich Hubers Alphornunterricht im Freien darstellen soll.⁴¹ Leider helfen die Recherchen zur Eruierung des Entstehungsdatums dieses Bildes kaum weiter, da auch hierzu widersprüchliche Angaben existieren.⁴²

38 Vgl. Szadowsky, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente», S. 302. Szadowsky beschreibt die Alphornbläserkurse von Grindelwald rund vierzig Jahre nachdem sie stattfanden und ist zudem der Erste, der angibt, dass dieser Kurs im darauffolgenden Jahr fortgesetzt wurde (ebd.).

39 Vgl. u.a. Karl Klier, *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1956, S. 25; Bachmann-Geiser, *Das Alphorn*, S. 48; und Rudolf Gallati – Christoph Wyss, *Unspunnen 1805–2005. Die Geschichte der Alpirtenfeste*, Unterseen-Interlaken: Schläfli, 2005, S. 47.

40 Vgl. Nef, *Ferdinand Fürchtgott Huber*, S. 16: «Die Jahreszahlen, die Szadowsky in Bezug auf Huber gibt, sind meist falsch. Huber hat sie ihm wahrscheinlich selbst nur aus dem Gedächtnis mitgeteilt.» Zudem weist Nef explizit darauf hin, dass Huber im Frühling 1824 und «nicht 1826, wie man aus der Selbstbiographie schliessen könnte» sein neues Lehramt in St. Gallen antrat (ebd., S. 20). Der Alphornkurs, der laut Hubers Lebenserinnerungen während seines Hofwiler Ferienmonats August stattfand (ebd., S. 8), fällt bei einer Datierung um 1826 nicht in dessen dortige Arbeitsjahre. Es ist wahrscheinlich, dass der Kurs zwei bis neun Jahre früher datiert werden muss.

41 Behauptet wird dies von: Wilhelm Heintz, *Instrumentenkunde*, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1929 (= Handbuch der Musikwissenschaft), S. 64; Antoine-Elisée Cherbuliez, *Die Schweiz in der Deutschen Musikgeschichte*, Frauenfeld: Huber, 1932, S. 344; Klier, *Volkstümliche Musikinstrumente*, S. 25; und Bachmann-Geiser, *Das Alphorn*, S. 48. Auf der Radierung sind drei Jünglinge und ein älterer Herr zu sehen. Alle sind mit einem Alphorn abgebildet. Der ältere Herr instruiert einen der Jünglinge.

42 Die Radierung wird widersprüchlich datiert. Bachmann-Geiser, *Das Alphorn*, S. 48 schreibt, dass die Radierung auf einem verschollenen Ölgemälde von Johann Georg Volmar (1770–1831) basiert und sich in der graphischen Abteilung des British Museum in London befindet. Das British Museum gibt als Urheber Jacques Henri Juillerat (1777–1860) und als Verleger Christian von Mechel (1737–1817) in Basel an und datiert es auf 1800 bis 1810 (British Museum, Inv.-Nr. 1958,0712.1514). Eine Datierung um 1800 findet sich auch bei Lukas Heinrich Wüthrich, *Das Oeuvre des Kupferstechers Christian von Mechel*, Basel/Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn, 1959 (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 75), S. 90. Das Landesmuseum Zürich besitzt ebenfalls einen Abdruck und datiert diesen auf 1795 (LM-65558). Christian von Mechel betrieb ein renommiertes Kunsthandels- und Verlagsunternehmen in Basel. Dieses musste er 1806 auflösen und siedelte nach Berlin über, wo er 1817 starb. Der Landschaftsmaler Jacques Henri Juillerat, der für Christian von Mechel gearbeitet hatte, verliess nach der Geschäftsaufgabe Basel zwischen 1809 und 1810 und begab sich nach Courrendlin (Gustave Amweg, *Les Arts dans le Jura Bernois et à Bienne*, Porrentruy: [Selbstverlag des Verfassers], 1937, S. 326). Eine Datierung der Darstellung um 1800 erscheint angesichts der Liquidation der Basler Kunsthandlung und dem Wegzug der beiden Künstler glaubwürdig. Sollte diese frühe Datierung stimmen, kann das Bild nicht den Alphornunterricht in Grindelwald darstellen, da Huber erst 1817 nach Hofwil kam und dort mit dem Alphorn in Kontakt kam (siehe oben).

Ebenfalls gibt es kaum Informationen zur verwendeten Musik in diesem Kurs. Szadowsky, der mit Huber bis kurz vor dessen Tod in Kontakt stand, führte mit ihm «freundschaftliche Gespräche über Bergmusik»⁴³ und schrieb in Bezug auf das musikalische Repertoire des Kurses: «Leider sind diese dreistimmigen Jodler als fliegende Blätter verloren gegangen. Huber versprach mir zwar, einige von diesen flüchtigen Alphornweisen aus dem Gedächtniss [sic] niederzuschreiben – sein plötzlicher Tod hat jedoch meine Bitte unerfüllt gelassen.»⁴⁴ Szadowsky bestätigt zumindest, dass Huber die Alphornmelodien der Kurse selbst komponierte und dass es sich dabei um erste mehrstimmige Alphornmelodien handelte. Szadowsky gibt zudem wertvolle Angaben über die Form und Herstellung der im Kurs verwendeten Instrumente:

Ferd. Huber machte, wahrscheinlich als der *Erste*, gelungene Versuche, mehrere Alphörner auf einen Ton einzustimmen. Er liess nämlich drei Hörner verschiedener Formate anfertigen, ein kleineres, ein mittelgrosses und ein Alphorn der gewöhnlichen Grösse, stimmte sie selbst mit vieler Mühe auf den Ton F, und erreichte das gewünschte Ziel vollkommen, nämlich Alphornweisen in Jodlerform dreistimmig blasen zu lassen.⁴⁵

Szadowskys Formulierung, auf dem Alphorn seien «Jodler» geblasen worden, verweist auf einen expliziten Berührungspunkt des Alphorns mit dem Jodeln. Da die Musikpartituren verschollen sind, lässt sich aber nicht überprüfen, was Szadowsky unter dem Ausdruck «Alphornweisen in Jodlerform» verstand.

Zu Hubers Zeit waren aufeinander abgestimmte Alphörnern nicht üblich und somit stimmte Huber gemäss Szadowskys Aussage die Alphörner «selbst mit vieler Mühe». 1818 wird Huber von Wyss zur Stimmung des Instruments wie folgt paraphrasiert: «Der Ton des Alphorns kömmt dem einer etwas gedämpften Trompete am nächsten; ist aber doch, besonders in der Höhe, schärfer und spitziger. Es fällt nur, bey der etwas nachlässigen Fertigung der Instrumente, schwer, ein paar zusammenstimmende aufzutreiben.»⁴⁶

Eine organologische Beschreibung der Instrumente, die Huber in der genannten Ausgabe der Kuhreihen Sammlung gleich selbst gab, zeigt seine Expertise und gibt ein detailliertes Bild über die Beschaffenheit der damaligen Alphörner.

So ist der Ton, wenn man das Instrument annimmt, wie der Aelpler es zu haben pflegt: ohne anderes Mundstück, als das Obertheil des ganzen Rohres. Gemeinhin nämlich ist ein Alphorn aus zwey Theilen zusammengesetzt, den obern macht eine junge Tanne, die 5 Schuh lang seyn mag, gegen ihr unteres Ende dicker zuläuft, und mit einem Eisen hohl gebrannt wird. An das Unterende wird das zweyte Stück angeschifft, das aus einem gekrümmten Tannenholze besteht [...]. Dieses untere Stück hat ungefähr die Länge von ein und einem halben Schuh, und erweitert sich gegen den Auslauf um soviel, dass der Becher des Instrumentes bis zu zwey und einem halben Zoll auseinander steht, obschon der obere Theil kaum

43 Szadowsky-Burckhardt Manfred, «Heinrich Szadowsky 1828–1878», in: *Rohrschacher Neujahrsblatt*, 56 (1966), S. 80.

44 Szadowsky, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente», S. 302.

45 Ebd.

46 Ferdinand Huber, zit. nach: Wyss, *Sammlung*, 1818, S. XV.

neun Linien im Durchmesser hat. Es scheint jedoch eine Verschiedenheit hier gestattet zu seyn; denn es giebt Alphörner deren weiteres Ende 3 bis 5 oder 6 Finger breit ist, während das schmalere auf ein und einen halben Zoll und noch mehr sich verengert.⁴⁷

Trotz dieser detaillierten Beschreibung von Huber kann keines der in Museen erhaltenen Instrumente eindeutig diesem Kurs zugeschrieben werden, am nächsten kämen die im Bernischen Historischen Museum aufbewahrten Alphörner (BHM Inv. 33715 und BHM Inv. 33716) aus Walkringen (Kanton Bern).⁴⁸ Die beiden Instrumente stammen aus dem Familienarchiv von Mülinen, werden um 1825 datiert und stimmen in Bezug auf Länge und Mensur gut mit der Beschreibung Hubers überein.⁴⁹ Der Umstand hingegen, dass Szadowsky auf eine Stimmung in F verweist, stimmt nicht mit den Instrumenten aus dem Bernischen Historischen Museum überein.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Huber in Grindelwald einen zweiwöchigen Alphornkurs durchführte und diesen wohl im darauffolgenden Jahr fortsetzte.⁵⁰ Die Datierung des ersten Kurses wird meist mit dem Jahr 1826 angegeben, obwohl anzunehmen ist, dass er einige Jahre früher stattgefunden hat. Für diesen Kurs wurden sechs Alphörner von einem Alphornfabrikanten aus Walkringen so angefertigt, dass damit mehrstimmige Melodien gespielt werden konnten. Da keine Notationen zu den Alphornkursen auffindbar sind, fehlen stichhaltige Hinweise zur tatsächlich gespielten Musik. Sehr wahrscheinlich hat Huber für die Alphornkurse einige Übungsstücke selbst komponiert und diese möglicherweise in späteren Kompositionen weiterverarbeitet. Obwohl die Noten Hubers mehrstimmiger Alphornmusik nicht überliefert sind, kann eine Analyse seiner Jodelkompositionen aufzeigen, wie die damalige mehrstimmige Alphornmusik geklungen haben mag.

47 Ferdinand Huber, zit. nach: Ebd, S. XV.

48 Brigitte Bachmann-Geiser, *Europäische Musikinstrumente im Bernischen Historischen Museum. Die Sammlung als Spiegel bernischer Musikkultur*, Bern: Bernisches Historisches Museum, 2001 (= Schriften des Bernischen Historischen Museums, 3), S. 236.

49 Die Instrumente sind aus einer der Länge nach halbierten, ausgehöhlten und mit Weidenruten zusammengebundenen Fichte gefertigt, weisen eine im Vergleich zu heutigen Instrumenten enge Mensur auf und sind nach unten hin stark gebogen (Bachmann-Geiser, *Europäische Musikinstrumente*, S. 235). Das eine Alphorn (BHM Inv. 33715) hat eine Länge von 237 cm und ist nach Angaben des Museums auf den Grundton *Cis* gestimmt (ebd., S. 236). Das andere Alphorn (BHM Inv. 33716) ist mit 194 cm um einen knappen halben Meter kürzer. Der Grundton dieses Alphorns konnte nach Angaben des Museums nicht bestimmt werden. Er dürfte sich aufgrund der Länge des Instruments um den Ton *E* bewegen (vgl. Hans-Jürg Sommer, *Eine Auswertung und Interpretation historischer Quellen zur Alphornmelodik*, Oensingen: alphornmusik.ch, 2013, 1. Aufl. 2010, S. 12). Anstelle eines separaten Mundstücks besitzen beide Instrumente am oberen Ende einen eingekerbten Trichter mit Anblasloch (Bachmann-Geiser, *Europäische Musikinstrumente*, S. 235). In ihrer Form und Länge gleichen die beiden Alphörner den Instrumenten, die man von Abbildungen der Unspunnenfeste kennt. Sie werden daher auch Unspunnenhörner genannt. Dass die beiden Alphörner an Unspunnen gespielt wurden, lässt sich allerdings nicht beweisen (ebd.).

50 Siehe Fussnote 38.

4. Die Erfindung des Jodelliedes – Hubers Bearbeitungen der *Schweizer Kuhreihen und Volkslieder* 1818 und 1826

Dass Ferdinand Fürchtegott Huber als erster Komponist Strophenlieder mit Jodelteilen ergänzt hat, lässt sich anhand der *Sammlungen von Schweizer Kühreihen und Volksliedern* aufzeigen, die in vier Ausgaben zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Bern publiziert wurden. Die erste Ausgabe erschien 1805 und enthält acht Kuhreihen mit einstimmigen Gesangsnotationen und deutschen Liedtexten, sowie zwei französischsprachige Kuhreihen und eine textlose Melodie im Anhang.⁵¹ Die zweite Ausgabe erschien 1812 mit erweiterten Musiknotationen.⁵² Bei den beiden ersten Ausgaben der Sammlungen arbeitete Huber noch nicht mit. Die dritte Ausgabe von 1818 ist die erste, die komponierte Jodelmelodien enthält.⁵³ Huber trug gemeinsam mit dem Schweizer Komponisten Franz Xaver Schnyder von Wartensee (1786–1868) die musikalische Verantwortung für die dritte Sammlung,⁵⁴ und neben dem Arrangieren bereits bestehender Melodien komponierte Huber drei der 51 publizierten Lieder dieser Ausgabe.⁵⁵ Vier Lieder der Sammlung können als Jodellieder bezeichnet werden,⁵⁶ da nach den auf Text gesungenen Strophen ein komponierter Jodelteil folgt. Für die 76 abgedruckten Lieder in der vierten und umfangreichsten Ausgabe von 1826⁵⁷ trug Huber allein die Verantwortung.

51 Vgl. Franz Sigmund Wagner, *Acht Schweizer=Kühreihen, mit Musik und Text*. Das Stück, das ohne Liedtext abgedruckt wurde ist übertitelt mit «Ran de Vache du Dictionnaire de Rousseau», stimmt jedoch mit dem tatsächlichen *Ranz des Vaches* bei Rousseau in keiner Weise überein (Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris: Duchesne, 1768, Beilage).

52 Vgl. Gottlieb Jakob Kuhn, *Sammlung von Schweizer=Kühreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt. Zweyte, verbesserte und vermehrte Ausgabe*, Bern: Burgdorfer, 1812. Diese zweite Auflage der Sammlung enthält 27 Kuhreihen und Volkslieder, meist einstimmig notiert. Rund die Hälfte sind mit einer Klavierbegleitung versehen. Der «Ran de Vache du Dictionnaire de Rousseau» ist wiederum das einzige Stück, das ohne Text abgedruckt ist.

53 Aus den früheren Sammlungen von 1805 und 1812 weist der Kühreihen der Appenzeller am ehesten jodelartige Stellen auf. Er wird oft melismatisch auf die erste Silbe «Lo» von Lo-ba gesungen. Der in den Sammlungen von 1805 und 1812 ohne Worte oder Silben abgedruckte «Ran de Vache du Dictionnaire de Rousseau», fällt durch die ausschliessliche Verwendung des Tonmaterials der Naturtonreihe auf. Es wäre möglich, dass er auf frei gewählte Silben gesungen, oder auch auf dem Alphorn geblasen wurde.

54 Wyss, *Sammlung*, S. VIII.

55 Es sind die Lieder Nr. 24 «Was heimelig syg» (ebd., S. 60), Nr. 33 «Kühreihen zum Aufzug auf die Alp im Frühling/Der Usstig wott cho» (ebd., S. 79) und Nr. 35 «Kühreihen zur Abfahrt von der Alp im Herbste» (ebd., S. 85). Der Text von Nr. 24 stammt von Johann Rudolf Wyss, Nr. 33 und 35 dichtete Gottlieb Jakob Kuhn.

56 Die vier Jodellieder sind Nr. 33 «Kühreihen zum Aufzug auf die Alp im Frühling/Der Usstig wott cho» (ebd., S. 79), Nr. 34 «Küher=Leben» (ebd., S. 82), Nr. 36 «Hänsi's Liebes=Antrag» (ebd., S. 88) und Nr. 39 «Appenzeller=Lied» (ebd., S. 97). Zudem enthält die Sammlung acht Kuhreihen ohne Text und drei Lieder mit jodelartigen Anklängen.

57 Vgl. Johann Rudolf Wyss, *Sammlung von Schweizer=Kühreihen und Volksliedern*, Bern: J.J. Burgdorfer, 1826.

Diese Sammlung beinhaltet 14 seiner Eigenkompositionen, zu denen wiederum acht Jodellieder zählen.⁵⁸ In dieser Ausgabe finden sich zudem sechs Jodellieder, die nicht allein aus Hubers Feder stammen.⁵⁹ Da Huber alle Stücke arrangierte, ist allerdings anzunehmen, dass die Jodelteile grösstenteils von ihm hinzugefügt wurden.

Hubers Arbeitsweise kann am *Kühreihen der Oberhasler* aufgezeigt werden, der die erste Ausgabe von 1805 einleitet, aber erst in der vierten Ausgabe von 1826 einen auskomponierten Jodelteil erhält. Dieser muss Huber zugeschrieben werden, da er bei dieser Ausgabe die alleinige musikalische Verantwortung innehatte. Zahlreiche weitere Kompositionen Hubers, die zu den frühesten notierten Jodelliedern überhaupt gehören, zeigen dieses Hinzufügen von Jodelteilen. Dass Huber somit als Urheber des Jodelliedes angesehen werden kann, hat schon Gassmann postuliert: «Es ist keine Übertreibung, wenn ich Ferdinand Huber als den Vater des schweizerischen Jodelgesangs bezeichne.»⁶⁰ Desgleichen würdigt ihn Walter Rüschi: «Ferdinand Hubers Bedeutung besteht darin, dass er die ursprüngliche Aelplermelodik (Alphorn, Jodel) in künstlerisch vollendete Liedform gebracht hat.»⁶¹ Wie dieser Transfer von Alphornmelodik in die Vokalkompositionen bei Huber stattfand, kann anhand einer exemplarischen Analyse dargestellt werden.

5. Analyse der Alphornmelodik in Hubers Jodelmelodien

Eine Bezugnahme auf Alphornmelodik ist in mehreren von Hubers Kompositionen deutlich erkennbar, gemäss Rüschi ist *Lueged, vo Berg und Tal* «nichts anderes als eine stilisierte Alphornmelodie», ebenso erkennt Rüschi im Liedanfang von *Der Ustig wott cho* und in *Herz, wohi zieht es di* Alphornmelodik.⁶² Alle drei Hauptstimmen dieser berühmt gewordenen Kompositionen Hubers sind nicht vollständig, also ohne Anpassung einzelner Noten, auf dem Alphorn spielbar. Sie weisen allerdings Sequenzen

58 Die acht Jodellieder sind Nr. 2 «Kühreihen der Oberländer» (ebd., S. 3), Nr. 10 «Des Kühers Frühlingslied» (ebd., S. 19), Nr. 11 «Kühreihen zum Aufzug auf die Alp im Frühling/Der Ustig wott cho» (ebd., S. 21, auch in der Ausgabe von 1818), Nr. 13 «Kühreihen zur Abfahrt von der Alp im Herbst» (ebd., S. 28, auch in der Ausgabe von 1818), Nr. 14 «Geissreihen» (ebd., S. 30), Nr. 26 «Mein Liebchen» (ebd., S. 48), Nr. 50 «Appenzellerlied» (ebd. S. 76) und Nr. 55 «Meh dass äbbe!» (ebd. S. 81). Im Lied Nr. 54 «Was machen» (ebd. S. 80), komponiert von Huber, finden sich Anklänge an Jodel.

59 Die sechs Jodellieder sind Nr. 1 «Kühreihen der Oberhasler» (ebd., S. 1), Nr. 12 «Küher-Leben» (ebd., S. 26, auch in der Ausgabe von 1818), Nr. 32 «Hänsli's Liebesantrag» (ebd., S. 54, auch in der Ausgabe von 1818), Nr. 49 «Appenzellerlied» (ebd., S. 74, auch in der Ausgabe von 1818), Nr. 52 «Des Buben Schützenlied» (ebd., S. 78) und Nr. 53 «D's Schwyzerbuebe Schwyzerlfreud» (ebd., S. 79). Zudem enthält die Sammlung von 1826 sechs Kühreihen und einen Ruguser ohne Text und vier Lieder mit jodelartigen Anklängen.

60 Alfred Leonz Gassmann, «Schweizer Jodel und Jodellied», in: *Die Geschichte des Eidgen. Schwingerverbandes. Eine Darstellung vaterländischer Volksspiele*, hrsg. vom Eidgenössischen Schwingerverband, Zürich: Orell Füssli, 1924, S. 161.

61 Rüschi, *Ferdinand Huber*, S. 22.

62 Rüschi, *Luegid vo Berg und Thal*, S. 785.

auf, die stark an Alphornmelodik erinnern. Beim 1818 zum ersten Mal veröffentlichten und auf einem Text von Gottlieb Jakob Kuhn aufbauenden Lied *Der Ustig wott cho* handelt es sich um eine der frühesten Jodelliedkompositionen Hubers, und in der Ausgabe von 1826 erscheint sie mit einem noch stärker verzierten und um sechs Takte längeren Jodelteil.⁶³ Die Melodie dieses Jodelliedes baut weitestgehend auf der Naturtonreihe auf und erinnert teilweise stark an Alphornmelodik.⁶⁴ Es sollen hier zusätzlich zwei weitere Kompositionen, welche für die Art und Weise von Hubers Adaption von Alphornmelodien und Jodel illustrativ sind, analysiert werden. Das Lied *Heerdenreihen* beruht explizit auf der beschriebenen Alphornmelodik, während das Jodellied *Wie baas isch mir da obe*, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehrmals von anderen Komponisten wiedervertont wurde, einzelne Alphornmotive beinhaltet.

Der *Heerdenreihen*, ein Jodellied für eine Singstimme mit Klavier- oder Gitarrenbegleitung, komponierte Huber vermutlich zwischen 1817 und 1824.⁶⁵ Inhaltlich handelt das Jodellied von der Wirkung des Kuhreihens, der, wenn von Schweizer Söldnern in der Fremde gehört, bei diesen ein so starkes Heimweh auslöse, dass sie desertierten oder vor Kummer starben.⁶⁶

63 Wyss, *Sammlung*, S. 79 (1818) beziehungsweise S. 21 (1826).

64 Ausführliche musikalische Analysen zu *Der Ustig wott cho* geben Nef, *Ferdinand Fürchtegott Huber*, S. 37; Rüsch, *Ferdinand Huber*, S. 25; Rüsch, *Die Melodie der Alpen*, S. 15; und Zulauf, *Das Volkslied*, S. 29. Analysen zu *Lueged vo Berg und Thal* sind bei Schmid, «Luaged, vo Bergen u Thal: das Lied als Erinnerungsort», S. 280; und Rüsch, *Die Melodie der Alpen*, S. 25, zu finden. Rüsch (ebd.) schreibt zum Jodel, den Huber zu *Lueged vo Berg und Thal* komponierte: «Immer aus der Quelle der Alpenmelodik schöpfend, hat er auch hier die Dreiklänge des Alphorns verwendet und auch hier tragen sie im allmählichen Verklingen der Töne das Merkmal ihres freien Metrums.» Auch zum oben erwähnten Stück *Sehnsucht nach der Heimath/ Herz wohi zieht es di?* legt Rüsch eine Analyse vor (ebd., S. 23).

65 Vgl. Ferdinand Huber, *Der Heerdenreihen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre*, München/Bern: J. Aibl: s.d.; auf 1817–1824 datiert bei Föllmi, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», Sp. 438. Die Datierung stimmt mit Hubers Schaffensperiode in Hofwil überein.

66 Erstmals erwähnt wird die Heimweh auslösende Wirkung des Kuhreihens bereits bei Theodor Zwinger 1710, vgl. Theodor Zwinger, *Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum*, Basel: Johann Conrad von Mechel I, 1710, S. 101. Zwinger veröffentlicht die Dissertation Johannes Hofers von 1688, die vom Heimweh handelt und erweitert sie um eine Notation des Kuhreihens (*Cantilena Helvetica*) sowie die Behauptung, dieser löse bei Schweizer Söldnern in der Fremde Heimweh aus und verleite sie zur Fahnenflucht. Anschliessend wird diese Heimweh auslösende Wirkung vielfach rezipiert und findet sich auch im Lied «Zu Strassburg auf der Schanz», (Achim von Arnim – Clemens Brentano, «Des Knaben Wunderhorn, 1. Band», in: *Ludwig Achim's von Arnim sämtliche Werke*, Bd. 13, Charlottenburg: Egbert Bauer, 1845).

Moderato

Singt Schwei zern in der Frem-de nie des Heer-den-reih-ens Mel-lo-die, sonst
glänzt ihr Aug' in Thrä-nen, der Sehn-sucht Schmerz er-greift das Herz
bei den ge-lieb-ten Tö-nen: a li da li bi la ho la da li bi la ho la da li bi la ho la
da li bi la ho ja hol ti ho la ho ja ho!

Bsp. 2: *Heerdenreihen* von Ferdinand FÜRCHTEGOTT Huber: Singstimme mit 1. Strophe, wie in der Erstausgabe notiert ist.⁶⁷

Eine Beziehung zur Alphornmelodik in diesem in B-Dur notierten Jodellied kann durch einen Vergleich zwischen der Jodelmelodie und dem Ausschnitt der Naturtonreihe, wie er auf einem in B gestimmten Alphorn spielbar wäre, aufgezeigt werden.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Bsp. 3: Naturtonreihe beginnend auf B_1 . Spielbar auf einem Alphorn der Länge 2.7 Meter.

Ein Vergleich der Singstimme des *Heerdenreihens* mit der Naturtonreihe beginnend mit B_1 zeigt, dass die Melodie grösstenteils auf dem sechsten bis zehnten Teilton basiert.⁶⁸ Verteilt auf das ganze Stück machen diese Teiltöne 91% aller Noten aus und sind in dieser melodischen Anordnung auf dem Alphorn auch spielbar.⁶⁹ Der siebte Teilton kommt nicht vor und der zwölfte Teilton, das f^2 , erscheint nur in Takt vier. Der elfte Teilton, das Alphorn-fa, erklingt in einer Naturtonreihe beginnend mit B_1 zwischen es^2 und e^2 . In diesem Lied erscheint es^2 in den Takten 1 und 15 und erklingt, wenn vom Alphorn gespielt, um einen Viertelson zu hoch. Der Alphornbläser ist beim *Heerdenreihen* gezwungen bei vier von 78 Noten auf andere Töne auszuweichen, dies ist musikalisch tolerabel, da drei

⁶⁷ Vgl. Huber, *Der Heerdenreihen*, S. 2.

⁶⁸ Die Naturtonreihe wird mit der Melodik verglichen. Die Harmonik wird hier ausser Acht gelassen, da das Alphorn ein reines Melodieinstrument ist.

⁶⁹ Insgesamt enthält das Stück 78 Noten. Vorkommen: 6. Teilton f^1 : 15 Noten = 19%; 8. Teilton b^1 : 16 Noten = 21%; 9. Teilton c^2 : 21 Noten = 27%; 10. Teilton d^2 : 19 Noten = 24%.

der vier Töne auf unbetonte Zählzeiten erklingen. Die beiden in Takt vier notierten Noten a^1 existieren in einer Naturtonreihe beginnend mit B_1 nicht. Sie wären nur als 15. Teilton oktaviert in der korrespondierenden Alphornskala spielbar. Gleiches gilt für das in den Takten fünf und neun notierte g^1 , das in dieser Lage auf dem Alphorn nicht spielbar ist.⁷⁰

Das von Huber komponierte Lied *Heerdenreihen* weist eine ganz klare Nähe zur Alphornmelodik auf. Der Liedteil (Takte 1–10) ist mit kleinen Anpassungen, der Jodelteil (Takte 10–17) vollständig auf dem Alphorn spielbar. Dass die Melodie des *Heerdenreihens* auch auf dem Alphorn gespielt wurde, belegt eine Schellackplattenaufnahme aus dem Jahr 1933.⁷¹ Es handelt sich dabei um eine der ältesten Aufnahmen von Alphornmusik überhaupt. Vom Interpreten wird einzig sein Name «B. Hofer» genannt. Er interpretiert die Melodie rhythmisch frei und umgeht die vier auf dem Alphorn nicht spielbaren Noten mit benachbarten Naturtönen.

Dass der *Heerdenreihen* auch konzertant aufgeführt wurde, belegt folgender Bericht zum Schweizerischen Musikfest vom 6.–9. Juli 1840 in Basel:

Entzückt wurde das gesammte Publicum durch den trefflichen Vortrag der Sopran=Arie aus den «Jahreszeiten» von Haydn durch Mad. Stockhausen, und hingerissen durch das Schweizerlied: der Heerdenreihen von F. Huber «Singt Schweizer in der Fremde nie des Heerdenreihens Melodie» – und durch ein Schweizerduett «Schön ist Bergmanns Leben», gesungen von Vorgenannter und Mlle. Bildstein. Der rauschende Beifall [...] krönte die vorzüglichen Leistungen dieser ausgezeichneten Sängerinnen.»⁷²

Bei «Mad. Stockhausen», der Interpretin des *Heerdenreihens*, handelt es sich vermutlich um die Sopranistin Margarethe Stockhausen (1803–1877), geborene Margarethe Schmuck. Die 1838 durch Ernst Knop herausgegebene Liedersammlung *Les délices de la Suisse, ou, Choix de ranz des vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux suisses, chantés par Madame Stockhausen, arrangé pour piano seul, sans paroles par Fréd Hegar*, enthält 41 Lieder, die von ihr gesungen wurden, darunter auch diesen *Heerdenreihen*.⁷³

Während der *Heerdenreihen* grundsätzlich als Alphornstück konzipiert ist und als solches sogar aufgeführt wurde, sind in anderen Fällen Ansätze der Alphornmelodik nur als Stilmittel in die Liedkomposition eingeflochten. Das Jodellied *Meh dass äbbe* (Bsp. 4), ebenfalls bekannt unter dem Titel *Wie baas isch mir da obe*, mit Text und Musik von

70 Der 13. Teilton erklingt um eine Oktave höher, als g^2 , und weicht hörbar von der gleichstufig temperierten Stimmung ab.

71 B. Hofer: «Heerdenreihen (F. Huber)», in: *Schweizer Jodler-Sextett*, [Schellackplatte], Bern: Elite Record, 1933.

72 [Der verantwortliche Correspondent für die Schweiz], «Schweizerisches Musikfest in Basel. (Schluss.)», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 13/17 (1840), S. 68.

73 Vgl. Ernst Knop, *Les délices de la Suisse, ou, Choix de ranz des vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux suisses, chantés par Madame Stockhausen, arrangé pour piano seul, sans paroles par Fréd Hegar*, Basel: Knop, 1838, S. 34.

Ferdinand Fürchtegott Huber,⁷⁴ wurde in der *Sammlungen von Schweizer Kühreihen und Volksliedern* von 1826 erstmals veröffentlicht.⁷⁵

Meh dafs äbbe! N° 55. Le bonheur du pâtre.

89.

La ho ja do la ho ja do u la hu joh alli hoppalli do u ho la do u. Wie bas isch mer do
obä so nääch am Gwölch da zua jodl dodl alli hoh! vom Morgä bis zom Obed ha n i vor fröid lü
Ruah jodl dodl alli ho alli ho alli ho la ho alli ho ladi ho ja do ho alli ho alli
ho la ho alli ho ladi ho ja hu ja alli ho la do ja hu!

Bsp. 4: «Meh dass äbbe» aus der Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern 1826.⁷⁶

Einige Sequenzen von Hubers Jodelmelodie beziehen sich ganz direkt auf die Naturtonreihe, andere weichen davon ab. Da das Lied in G-Dur notiert ist, muss zur Untersuchung eines Alphornbezuges der auf einem Alphorn in G spielbare Ausschnitt der Naturtonreihe herangezogen werden.

⁷⁴ Schweizer Kühreihen und Volkslieder. Reprint nach der vierten, vermehrten und verbesserten Ausgabe, erschienen bei J.J. Burgdorfer, hrsg. von Johann Rudolf Wyss, Bern 1826; neu hrsg. von René Simmen mit einem Kommentar von Brigitte Bachmann-Geiser, Zürich: Atlantis, 1979, S. 139.

⁷⁵ Vgl. Wyss, *Sammlung*, 1826, S. 81.

⁷⁶ Schweizer Kühreihen und Volkslieder, S. 81.



Bsp. 5: Naturtonreihe beginnend mit G_1 , Spielbar auf einem Alphorn der Länge 3.2 Meter.

Ein Vergleich mit dem Tonmaterial der Singstimme ergibt ein vielseitigeres Bild, als dies beim Lied *Heerdenreihen* der Fall ist. Als Erstes fällt der sehr grosse Tonumfang des Jodelliedes auf, der vom sechsten bis zum zwanzigsten Teilton reicht. Der höchste Ton, das c^3 (Takte 19 und 23), wäre zwar für Koloratursopranistinnen singbar, für unausgebildete Stimmen aber sehr schwer erreichbar.⁷⁷ Die Teiltöne 17–20 sind auf der oben dargestellten Naturtonreihe beginnend mit G_1 nicht mehr abgebildet, da sie selbst für geübte Bläser kaum in einem Melodieverlauf geblasen werden können. Obwohl das Jodellied *Meh dass äbbe* weitestgehend auf der Naturtonreihe aufbaut, kann es, wegen des zu grossen Tonumfanges, nicht ohne Anpassungen auf dem Alphorn gespielt werden. Trotzdem fällt der einleitende Jodelteil durch seinen Bezug zur Alphornmelodik auf (Takte 1–8). Der überwiegende Teil des Tonmaterials liegt zwischen dem sechsten und zwölften Teilton und wäre problemlos auf dem Alphorn spielbar. Einzig die Note h^2 (Teilton 20, Takte 1 und 4) muss nach unten oktaviert werden. Die in Takt fünf auf den unbetonten letzten Sechzehntel erklingende Note e^2 erklingt vom Alphorn gespielt als 13. Teilton, leicht tiefer als ein gleichstufig temperiertes e^2 . Der elfte Teilton (Alphorn-fa) erklingt auf einem Alphorn in G zwischen c^2 und cis^2 . In diesem Stück ist cis^2 die einzige Note mit einem Versetzungszeichen. Huber notierte in diesem Jodellied manchmal c^2 und manchmal cis^2 . Da sich weder eine Regelmässigkeit noch eine harmonische Erklärung für seine Wahl erkennen lässt, drängt sich der Gedanke auf, dass Huber durch den Effekt des wechselnden Erklingens von c^2 und cis^2 eine direkte Anspielung auf das Alphorn-fa bezweckte.

Das Jodellied *Meh dass äbbe* zeigt einige Anspielungen an Alphornmelodik, im einleitenden Jodelteil sind diese am deutlichsten erkennbar. Auch im Liedteil sind Bezüge auszumachen, die allerdings weniger eindeutig ausfallen. Viele Kompositionen Hubers weisen solche punktuellen Bezüge zur Alphornmelodik auf, könnten aber nicht vollständig auf dem Alphorn gespielt werden. Offensichtliche Analogien wie im *Heerdenreihen*, welche die gesamte Komposition betreffen, sind eher selten.

Am Stück *Meh dass äbbe* kann neben der Nähe zur Alphornmusik auch die eingangs erwähnte Neigung Hubers, einfache Volksmelodien anspruchsvoll zu arrangieren, ganz konkret aufgezeigt werden. Hubers Kompositionen überdauerten zwar bis in die heutige Zeit, doch der hohe Anspruch, den er an seine Sängerinnen und Sänger stellt, mag der Grund dafür sein, dass die Melodien von anderen Komponisten modifiziert und in vereinfachter Version publiziert wurden. Viele dieser Neubearbeitungen von Hubers «schönsten Melodien» wurden von seinem Biographen Rüschi als «Verstümmelungen»

77 Die Note c^3 ist auf einem Alphorn in G_1 nicht spielbar, da sie ausserhalb des Tonumfanges liegt. Die Note kommt der Oktave des 11. Teiltönen (Alphorn-fa) nahe.

abgelehnt.⁷⁸ In Bezug auf das Vorkommen des Alphorn-fa in Hubers Kompositionen und dessen Tilgung in gewissen Bearbeitungen schreibt Rüschi: «So verwendet Ferdinand Huber in vielen Liedern mit sehr schöner Wirkung die übermässige Quarte. Verständnisslose Bearbeiter wie J. Heim und andere haben sie in ihren Ausgaben verändert, oder diese Töne einfach weggelassen [...]»⁷⁹

6. Hubers Einfluss auf Jodelliedkomponisten der Gründungszeit des Eidgenössischen Jodlerverbandes

Meh dass äbbe wird heute in Jodlerklubs der Schweiz oft gesungen, zumeist unter dem Titel *Wie baas isch mir da obe*. Wesentlich populärer als die originale Fassung von 1826 sind Wiedervertonungen durch Komponisten aus dem Gründungszirkel des Eidgenössischen Jodlerverbandes.

Die Eidgenössische Jodlerdirigenten- und Komponistenvereinigung gibt neben Ferdinand Fürchtegott Huber weitere Urheber des Jodelliedes an,⁸⁰ dazu gehören Johann Rudolf Krenger (1854–1925) und Oskar Friedrich Schmalz (1881–1960), zwei der bekanntesten Jodelliedkomponisten und Förderer des Alphorns im frühen 20. Jahrhundert. Nicht nur ihre Bearbeitung seiner Kompositionen verbindet beide mit Ferdinand Fürchtegott Huber, auch die Aktivitäten von Krenger und Schmalz zeigen in verschiedenen Punkten Parallelen zu jenen von Huber, denn in vergleichbarer Weise führten sie Alphornkurse durch und verarbeiteten die Alphornmelodik in ihren eigenen Jodelliedkompositionen.

Speziell Oskar Friedrich Schmalz spielt eine bedeutende Rolle für die Institutionalisierung und die Förderung des Alphorns und des Jodels in der Schweiz. Auf seine Initiative hin wurde 1910 die Schweizerische Jodlervereinigung gegründet, aus der 1932 der Eidgenössische Jodlerverband hervorging, in welchem heute die meisten Alphornbläser und Alphornbläserinnen sowie die Jodler und Jodlerinnen der Schweiz organisiert sind.⁸¹ Sein Schreiben «Einladung zur Gründung einer schweizerischen Jodlervereinigung» führte dazu, dass sich am 8. Mai 1910 «eine Schar von 64 Jodlern» zur Gründung einfand und dem Vorstand die Aufgabe übertrug, «die ersten Satzungen mit Einschluss der Alphornbläser vorzubereiten».⁸² Initiiert durch Schmalz sind Jodler und Alphornbläser also erstmals im selben Verband organisiert. Als Ziel der Vereinigung nennt Schmalz unter anderem die

78 Rüschi, *Ferdinand Huber*, S. 22.

79 Ebd.; Rüschi verweist hier eventuell auf Ignaz Heim, *Sammlung von Volksgesängen für den gemischten Chor*, Zürich: Selbstverlag der Zürcherischen Kommission der zürcherischen Schulsynode, 1883 (1. Aufl. 1865).

80 Eidgenössische Jodlerdirigenten- und Komponistenvereinigung, *EJDKV*, o.J., 08.12.2017: <www.ejdkv.ch>.

81 Max Peter Baumann, Art. «Jodel», in: *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS), 2015, 07.11.2017: <www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11891.php>.

82 Oskar Friedrich Schmalz und der heimatliche Jodelgesang, hrsg. vom Eidgenössischen Jodlerverband und Bernisch-Kantonalen Jodlerverband, Thun: Fritz Weibel, 1951 (= *Bi üs im Schwyzerland*), S. 19 u. 21.

«Förderung unserer nationalen Eigentümlichkeiten des Jodelns im Einzelnen und im Liede, sowie auch im Alphornblasen».⁸³ Elf Jahre nach dieser Gründung setzte sich Schmalz intensiv gegen die Vernachlässigung und das mögliche Verschwinden des Alphorns im Emmental und Berner Oberland ein und gründete zusammen mit einigen Freunden die erste Alphornkommission des Emmentals.⁸⁴ Parallelen in den Bestrebungen zur Förderung des Alphorns zu Beginn des 19. Jahrhunderts und den von Huber durchgeführten Kursen werden auch dadurch offensichtlich, dass Schmalz, wie damals Franz Niklaus König, eine Geldsammlung organisierte, um seine Alphornkurse durchzuführen. Der Herausgeber des Pestalozzi-Schülerkalenders und Hauptsponsor, Bruno Kaiser (1877–1941), schrieb dazu im Jahr 1921:

Der hochgeschätzte Sänger und verdienstvolle Komponist Oskar Schmalz hat mir heute von seinem Wunsche und Bestreben, das Alphornspiel vor dem Untergang zu retten, Kenntnis gegeben: Da ich absolutes Vertrauen in das selbstlose Schaffen von Herrn Schmalz habe, übergebe ich ihm hiermit Fr. 3000.- (dreitausend) als Grundstock zur Verwirklichung seines Planes. Die Hälfte des Betrages soll zur Anschaffung von Alphörnern, die andere Hälfte zur Abhaltung von Unterrichtskursen dienen.⁸⁵

Die Spende von 3000 Franken und die dadurch ermöglichte «Erwerbung und kostenlose Verteilung von zehn neuen Hörnern» bestätigt der oben erwähnte Komponist Rudolf Krenger, der damals die Position des Direktors des Bernisch-Kantonalen Gesangsvereins besetzte.⁸⁶

Am 8. Oktober 1921 fand, unter der musiktheoretischen Leitung Krengers, der erste emmentalische Alphornkurs in Trub statt,⁸⁷ mit zwölf jungen Männern, an welche die Alphörner gratis verteilt worden sind. Dieser Kurs muss erfolgreich gewesen sein, denn «[m]ehrere von den Kursteilnehmern zeigten ziemlich rasch eine aner kennenswerte Fertigkeit im Blasen [...]».⁸⁸ Im darauffolgenden Jahr fand wiederum ein Alphornkurs statt. «Zu den zehn im Jahr 1921 verteilten neuen Hörnern kamen [...] weitere zur Verteilung, so dass [...] im Emmental über zwanzig Instrumente im Gebrauch» standen.⁸⁹ Krenger und Schmalz handeln durch die Alphornkurse nicht bloss implizit ähnlich wie Huber, sondern verweisen selbst explizit auf diesen. Krenger erkannte die Parallelen zwischen seinen und Hubers Unternehmungen und schreibt in seinem Aufsatz «Vom Alphorn und Alphornblasen»:

83 Oskar Friedrich Schmalz – Johann Rudolf Krenger, *Bi üs im Bärnerland. Volks- und Jodellieder*, Bd. 1, Bern: Müller-Gyr Söhne, 1913, S. 13.

84 Vgl. Oskar Friedrich Schmalz, S. 32; und Charlotte Vignau, *Modernity, complex societies, and the alphorn*, Lanham u.a.: Lexington, 2013, S. 43.

85 Bruno Kaiser, [Persönliches Schreiben an Schmalz 21.01.1921], zit. nach Oskar Friedrich Schmalz, S. 35.

86 Johann Rudolf Krenger, «Vom Alphorn und Alphornblasen», in: *Die Geschichte des Eidgen. Schwingerverbandes. Eine Darstellung vaterländischer Volksspiele*, hrsg. vom Eidge nössischen Schwingerverband, Zürich: Orell Füssli, 1924, S. 179.

87 Ebd.

88 Ebd., S. 180.

89 Ebd.

Leider ist es nicht zu bestreiten, dass in heutiger Zeit das Alphorn in unserm Lande zu verschwinden droht. [...] Es ist aber auch bekannt, dass vor bald hundert Jahren die gleiche Erscheinung zu Tage trat, und dass auf Veranlassung eines Landammanns von Müllinen im Jahre 1826 der als Liederkomponist noch heute bekannte *Ferdinand Huber*, Musiklehrer am Fellenberginstitute auf Hofwil, erfolgreiche Versuche veranstaltete, dieser Erscheinung entgegenzutreten.⁹⁰

Krenger war sich also bewusst, dass er in ganz ähnlicher Weise vorging wie Huber hundert Jahre früher. Zudem bezeichnet er den Verlust der bei Hubers Kursen eingesetzten Übungsbeispiele als fatal und umso «mehr zu bedauern, als gewiss manche Melodie Hubers der dauernden Erhaltung würdig gewesen wäre».⁹¹ Krenger veröffentlichte – möglicherweise angespornt vom Verlust der Huberschen Etüden – 1921 als erster ein Übungsheft für Alphornbläser. Im Vorwort zu seiner Alphornschnule nimmt er Bezug auf Huber und reiht sich in dessen Nachfolge ein:

Die Übungsbeispiele, die Huber bei seinen Kursen gebraucht hat, sind heute nicht mehr aufzufinden. Deshalb ist die vorliegende Arbeit zu dem Zwecke geschrieben worden, um angehenden Alphornbläsern als kurze Anleitung zur Erlernung des Alphornblasens zu dienen.⁹²

Zeitgleich mit der Förderung des Alphorns schufen Krenger und Schmalz gemeinsam die Volks- und Jodelliedsammlung *Bi üs im Bärnerland*, die zwischen 1913 und 1931 in sieben verschiedenen Bänden erschien.⁹³ Schmalz steuerte die Melodien und Jodel bei, Krenger harmonisierte die Kompositionen für den vierstimmigen Chorsatz. Das ursprünglich von Huber komponierte Jodellied *Wie baas isch mir da obe* veröffentlichten Schmalz und Krenger 1913 mit einer neuen Melodie im ersten Band der Volks- und Jodelliedsammlung *Bi üs im Bärnerland*.⁹⁴ Im Vorwort dieses ersten Bandes nimmt Schmalz Bezug auf Huber, welchem «viel zu verdanken» sei, was «die musikalischen Verbesserungen in den letzten Ausgaben» der *Sammlungen von Schweizer Kühreihen und Volkliedern* betrifft.⁹⁵ Zudem besinnt er sich auf dessen Bedenken bei der Frage nach der Verschriftlichung von Jodelmelodien, denn «[s]chon F. Huber fand das setzen [sic] der Jodel in Noten eine schwierige Sache, teilweise fast unmöglich».⁹⁶

Da Huber seine Jodelmelodien oft stark ornamentierte und sie gesangstechnisch sehr anspruchsvoll gestaltete, mussten sie, um der Nachfrage nach Jodelliedern für Laienchöre nachzukommen, vereinfacht werden. Teilweise liessen sich solche vereinfachten Melodien besser kommerzialisieren als die Originale von Huber selbst. Diesen Vereinfachungsprozess

⁹⁰ Ebd., S. 178.

⁹¹ Ebd.

⁹² Johann Rudolf Krenger, *Der Alphornbläser. Kurze Beschreibung der Form, Beschaffenheit, Tonumfang, Klangfarbe und Wirkung des Alphorns, nebst 100 methodisch geordneten Übungsbeispielen und melodischen Sätzen für Anfänger und vorgerücktere Alphornbläser*, Interlaken: [Selbstverlag des Verfassers], 1921, S. 6.

⁹³ Krenger arbeitete an Band eins bis fünf mit. Band fünf erschien 1925, dem Todesjahr Krengers.

⁹⁴ Schmalz-Krenger, *Bi üs im Bärnerland*, S. 29.

⁹⁵ Ebd., Bd. 1, S. 6.

⁹⁶ Ebd., Bd. 1, S. 14.

erläutert Gassmann am Beispiel der Huberschen Vertonung des *Geissreihens*,⁹⁷ eines Gedichtes von Gottlieb Jakob Kuhn:

Kuhn hat den Volkston vorzüglich getroffen, und sein Gedicht ist darum auch eingedrungen. Mit der stark verzierten Melodie Hubers haben sich hingegen unsere Volksänger nicht befreundet können. Schon in den siebziger [1870er] Jahren tauchte eine andere Weise unbekannter Herkunft auf, die sich an den Eidgenössischen Schwing-, Älpler- und Jodelfesten als Vortragsstück bewährte [...].⁹⁸

Möglicherweise war im Fall des Liedes *Wie baas isch mir da obe* auch die Vereinfachung der Melodie der Beweggrund für die Neubearbeitung von Schmalz und Krenger. Hier abgebildet ist die Melodiestimme des vierstimmigen Chorsatzes von 1913.

Gemütlich

Wi baas isch mir da o - be so nah dem Glet-scher zue. Früh vom

5 cresc. f ff

Mor - ge bis am A - be, han - i vor Freud kei Rueh, han i vor Freud kei

10 Jodel

Rueh. jo lo lo-u i du jo li a-a ho jo li-a, li-a, li-a li a-a ho li ho li u ri du

17

jo lo lo u i du jo li a-a ho, jo li a, li a, li a u ri a du.

Bsp. 6: Melodiestimme von «Wie baas isch mir da obe» aus *Bi üs im Bärnerland*.⁹⁹

97 Der *Geissreihen* wurde in der Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern von 1826 erstmals veröffentlicht (Wyss, *Sammlung*, 1826, S. 30).

98 Alfred Leonz Gassmann, *Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch, nach dem Volksmund in Wort und Weise aufgezeichnet*, Basel: G. Krebs, 1961, S. 289. Gassmann veröffentlicht sowohl die Melodie Hubers von 1826, sowie zwei davon abweichende Versionen des *Geissreihens* in dieser Publikation (S. 103). Die eine Version entspricht gemäss Gassmann der Art und Weise wie der *Geissreihen* in Luzern, die andere wie er in Weggis um 1950 gesungen wurde. Zu den beiden Varianten schreibt er: «Aufnahmen nach verschiedenen Sängern haben die gleichbleibende Strophenmelodie ergeben, und auch die *Lobä-Rufe* stimmen überein, nicht aber der Jodel, der nach der Kehlfertigkeit des Sängers bald schlichter, bald kunstvoller verziert gesungen wird; s. die Varianten. Das Lied darf als charakteristisch für die Melodiebildung unserer Älpler angesehen werden, deren Merkmale: akkordische Motivik und wellenartig steigende Melodik, Umfang von zwei Oktaven und Alphorn-Fa, in schöner Übereinstimmung mit den Linien unserer Bergketten stehen.» (S. 289). Auch in diesen Varianten des *Geissreihens* erscheinen demnach Bezüge zur Alphornmelodik.

99 Schmalz-Krenger, *Bi üs im Bärnerland*, 1913, S. 29.

Das Jodellied ist in der Sammlung betitelt mit «Wie baas isch mir da obe. Volksmelodie nach Angabe von O. Schmalz.-Gesetzt von J. Rud Krenger».¹⁰⁰ Ein Hinweis auf Huber fehlt¹⁰¹ und es bleibt unklar, ob sich Schmalz und Krenger am Original von 1826 orientierten.¹⁰² Dagegen spricht, dass die Neukomposition melodisch, rhythmisch und metrisch wesentlich andere Züge trägt. Die neue Fassung steht im Dreivierteltakt und nicht mehr im Zweivierteltakt, als Tonart dient B-Dur statt G-Dur, und die Neufassung verzichtet auf virtuose Sechzehntelbewegungen. Der einleitende Jodelteil, der bei Huber eine starke Anlehnung an Alphornmelodik zeigt, fehlt gänzlich.

Für einen Bezug zu Huber spricht – neben der Verwendung desselben Textes –, dass Schmalz die Komposition ebenfalls mit einer Alphornmelodie beginnt. Die erste viertaktige Phrase der Melodiestimme (bis zum Wort «zue») repräsentiert eine typische Alphornmelodie, einschliesslich des Alphorn-fa (Takt 3). Auch der weitere Verlauf der Strophe basiert grösstenteils auf dem sechsten bis zwölften Teilton einer Naturtonreihe beginnend mit B_1 (vgl. Bsp. 3). Einzig die Note a^1 in Takt fünf kann in dieser Lage auf einem Alphorn in B nicht gespielt werden.¹⁰³ Die Töne e^2 und g^2 erklingen auf einem Alphorn in B als 11., beziehungsweise 13. Teilton und weichen von der gleichstufig temperierten Stimmung ab. Der Jodelteil ist aufgrund des Tonumfangs, der sich auf der Naturtonreihe theoretisch bis zum 20. Teilton erstreckt, nicht auf das Alphorn übertragbar. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Melodiestimme der Version von Krenger und Schmalz sich sehr klar von derjenigen Hubers unterscheidet. Die Melodien beider Versionen, zwischen denen beinahe hundert Jahre liegen, verbindet aber ihr eindeutiger Einbezug der Alphornmelodik.

Bei Ferdinand Fürchtegott Huber kann erstmals aufgezeigt werden, wie die Alphornmusik und das Jodeln kompositorisch verbunden werden. Mit seiner gleichzeitigen Tätigkeit als Förderer des Alphorns und als Komponist von Jodelliedern kann Ferdinand Fürchtegott Huber somit als Initiator einer musikalischen Beziehung zwischen Alphorn und Jodel betrachtet werden. Unterstützt wird diese Einschätzung durch den Umstand, dass Schmalz

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Bei einem anderen Jodellied *Was heimelig syg*, das im selben Band erscheint, geben Krenger und Schmalz an, dass die Melodie von Huber stammt.

¹⁰² Schmalz und Krenger sind nicht die ersten, die Hubers Jodellied veröffentlichen. Es findet sich auch bei Bonifaz Kühne, *Lieder aus der Heimat. 75 Schweizer Volks- und National-Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte*, Bd. 2, Basel u.a.: Gebrüder Hug, [1899–1900], S. 15–16. Der Dirigent und Komponist Bonifaz Kühne (1854–1922) veröffentlicht zwei Versionen des Jodelliedes in seiner Publikation: Nummer «8. Meh dass äbbe. Alte Schweizer Melodie» (S. 15) und Nummer «9. Meh das eba. Ferd. Huber» (S. 16). Beide entsprechen nicht Hubers Komposition von 1826 obwohl er bei letzterer als Urheber angegeben wird. In der jüngeren Publikation von Bonifaz Kühne, *Lieder aus der Heimat. 100 Schweizerlieder für Gesang oder Klavier allein*, Leipzig/Zürich: Gebrüder Hug & Co., 1908, ist nur noch die erste Version, ohne Verweis auf Huber, abgedruckt (S. 139). Falls Schmalz und Krenger diese Ausgabe zur Vorlage hatten, erklärt das den fehlenden Verweis auf Huber. Diese Version des Liedes bei Kühne hat melodische Ähnlichkeiten mit der Version Schmalzes und Krenegers.

¹⁰³ Die Note b^2 in Takt acht ist die einzige Note im Strophenteil, die den Tonumfang übersteigt. Sie entspricht dem 16. Teilton und kann nur von sehr virtuosen Bläsern gespielt werden.

und Krenger, zwei der prägendsten Jodelliedkomponisten und Förderer des Alphorns in der Schweiz, sich auf Huber beriefen und sich in dessen Nachfolge stellten. Hubers Kompositionen wurden auch in diversen späteren Sammlungen aufgenommen und weitertradiert¹⁰⁴ und wirken überdies bis in die heutige Praxis des Jodelns weiter.

Abstract

One aesthetic concept of alphorn music in Switzerland is that the performance of an alphorn tune should sound like natural yodeling played on a musical instrument. A mutual influence of alphorn music and yodel may come from the first half of the 19th century. At that time, a group of dedicated citizens endeavored to promote both alphorn music and yodeling. A central figure of this movement was the St. Gallen composer Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863). Huber used elements of folk singing and alphorn music in his compositions, which are among the earliest *Jodellieder*. As a connoisseur of folk songs, a composer and a professional trumpet player, he was the appropriate person to give alphorn courses in which he even experimented with polyphony. An analysis of Huber's yodel compositions intends to shed light on the musical relationship between the alphorn music and the yodeling of his era. Huber's work is recognized as the first attempt towards a musical blending of alphorn melodies, cattle calls and yodeling.

Bibliographie

- Amweg Gustave, *Les Arts dans le Jura Bernois et à Bienne*, Porrentruy: [Selbstverlag des Verfassers], 1937.
- Arnim Achim von – Brentano Clemens, «Des Knaben Wunderhorn, 1. Band», in: *Ludwig Achim's von Arnim sämtliche Werke*, Bd. 13, Charlottenburg: Egbert Bauer, 1845.
- Bachmann-Geiser Brigitte, *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*, Bern u.a.: Haupt, 1999.
- , *Europäische Musikinstrumente im Bernischen Historischen Museum. Die Sammlung als Spiegel bernischer Musikkultur*, Bern: Bernisches Historisches Museum, 2001 (= Schriften des Bernischen Historischen Museums, 3).
- Baumann Max Peter, «Die Älplerfeste zu Unspunnen und die Anfänge der Volksmusikforschung in der Schweiz», in: *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, hrsg. von Gerhard Anselm und Anette Landau, Zürich: Chronos, 2000.
- , Art. «Jodel», in: *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS), 2015, 07.11.2017: <www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11891.php>.

104 Vgl. u.a. Knop, *Les délices de la Suisse*; Kühne, *Lieder aus der Heimat. 75 Schweizer Volks- und National-Lieder*; und Schmalz, *Bi üs im Bärnerland*.

- , *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur: Amadeus, 1976.
- Cherbuliez Antoine-Elisée, *Die Schweiz in der Deutschen Musikgeschichte*, Frauenfeld: Huber, 1932.
- Dübi Heinrich, «Die Verdienste der Berner um die Volkskunde im 18. Jahrhundert», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires*, 18 (1914), S. 57–77.
- , «Die Verdienste der Berner um die Volkskunde im 18. Jahrhundert: Nachträge», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires*, 19 (1915), S. 85–96.
- Föllmi Beat A., Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», in: *MGG²P*, Bd. 9 (1998), Sp. 437.
- Gallati Rudolf – Wyss Christoph, *Unspunnen 1805–2005. Die Geschichte der Alpirtenfeste*, Unterseen-Interlaken: Schlaefli, 2005.
- , *Unspunnen. Die Geschichte der Alpirtenfeste*, Unterseen-Interlaken: Schlaefli, 1993.
- Gassmann Alfred Leonz, «Schweizer Jodel und Jodellied», in: *Die Geschichte des Eidgen. Schwingerverbandes. Eine Darstellung vaterländischer Volksspiele*, hrsg. vom Eidgenössischen Schwingerverband, Zürich: Orell Füssli, 1924.
- , *Was unsere Väter sangen. Volkslieder und Volksmusik vom Vierwaldstättersee, aus der Urschweiz und dem Entlebuch, nach dem Volksmund in Wort und Weise aufgezeichnet*, Basel: G. Krebs, 1961.
- Gysi Fritz, «Das Alphorn», in: *Die Alpen. Monatsschrift des Schweizer Alpenclub*, 1 (1925), S. 53–62.
- Heim Ignaz, *Sammlung von Volksgesängen für den gemischten Chor*, Zürich: Selbstverlag der Zürcherischen Kommission der zürcherischen Schulsynode, 1883 (1. Aufl. 1865).
- Heinitz Wilhelm, *Instrumentenkunde*, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1929 (= Handbuch der Musikwissenschaft).
- Huber Ferdinand Fürchtegott, «Aus Ferdinand Huber's Leben. Von ihm selbst geschrieben», in: *St. Galler-Blätter für Unterhaltung, Belehrung und literarische Mittheilungen*, 3 (1863).
- , *Der Heerdenreihen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre*, München/Bern: J. Aibl: s.d.
- , *Sechs fünfstimmige Kuhreihen. Componirt und dem Herrn Dr. F. Mendelssohn=Bartholdy, K. Pr. General-Musikdirektor, hochachtungsvoll zugeeignet von Ferdinand Huber, Gesanglehrer in St. Gallen*, St. Gallen: [o.V.], ca. 1845.
- Klier Karl, *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Kassel u.a.: Bärenreiter, 1956.
- Knop Ernst, *Les délices de la Suisse, ou, Choix de ranz des vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux suisses, chantés par Madame Stockhausen, arrangé pour piano seul, sans paroles par Fréd Hegar*, Basel: Knop, 1838.
- König Franz Niklaus, *Reise in die Alpen*, Bern: bey dem Verfasser, 1814.
- Krenger Johann Rudolf, *Der Alphornbläser. Kurze Beschreibung der Form, Beschaffenheit, Tonumfang, Klangfarbe und Wirkung des Alphorns, nebst 100 methodisch geordneten Übungsbeispielen und melodischen Sätzen für Anfänger und vorgerücktere Alphornbläser*, Interlaken: [Selbstverlag des Verfassers], 1921.
- , «Vom Alphorn und Alphornblasen», in: *Die Geschichte des Eidgen. Schwingerverbandes. Eine Darstellung vaterländischer Volksspiele*, hrsg. vom Eidgenössischen Schwingerverband, Zürich: Orell Füssli, 1924.
- Kuhn Gottlieb Jakob, *Sammlung von Schweizer=Kuhreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt. Zweyte, verbesserte und vermehrte Ausgabe*, Bern: Burgdorfer, 1812.

- Kühne Bonifaz, *Lieder aus der Heimat. 75 Schweizer Volks- und National-Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte*, Bd. 2, Basel u.a.: Gebrüder Hug, [1899–1900].
- , *Lieder aus der Heimat. 100 Schweizerlieder für Gesang oder Klavier allein*, Leipzig/Zürich: Gebrüder Hug & Co., 1908.
- Küsgens Philipp, «Ein erfundener Erinnerungsort: Das Alphorn in der Schweiz», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia*, 28/29 (2008/2009), S. 171–194.
- Nef Karl, *Ferdinand Fürchtegott Huber. Ein Lebensbild*, St. Gallen: Zollikofer'sche Buchdruckerei, 1898 (= Neujahrsblatt des historischen Vereins St. Gallen, 38).
- , «Die Verbreitung des Alphorns», in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt*, 47 (1907), S. 248–249.
- Oehme-Jüngling Karoline, *Volksmusik in Der Schweiz. Kulturelle Praxis und gesellschaftlicher Diskurs*, Basel: Waxmann/SGV, 2016.
- Oskar Friedrich Schmalz und der heimatliche Jodelgesang, hrsg. vom Eidgenössischen Jodlerverband und Bernisch-Kantonalen Jodlerverband, Thun: Fritz Weibel, 1951 (= Bi üs im Schwyzerland).
- Puskás Regula, Art. «Huber, Ferdinand Fürchtegott», in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 2010, 10.11.2017: <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11962.php>>.
- Rüsch Walter, *Ferdinand Huber. Der Komponist unserer schönsten Schweizerlieder*, Schaan: Alpenland-Verlag, 1932.
- , «Luegid vo Berg und Thal», in: *Die Berner Woche in Wort und Bild: ein Blatt für heimatliche Art und Kunst*, 24 (1934), S. 784–785.
- , *Die Melodie der Alpen. Gedanken über Ferdinand Fürchtegott Huber*, Zürich/Zollikon: E.A. Hofmann, 1942.
- Schmalz Oskar Friedrich – Krenger Johann Rudolf, *Bi üs im Bärnerland. Volks- und Jodellieder*, Bd. 1, Bern: Müller-Gyr Söhne, 1913.
- Schmid Regula, «Luaged, vo Bergen u Thal: das Lied als Erinnerungsort», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 61/3 (2011), S. 269–289.
- «Schweizerisches Musikfest in Basel. (Schluss.)», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 13/17 (1840), S. 67–68.
- Schweizer Kühreihen und Volkslieder. Reprint nach der vierten, vermehrten und verbesserten Ausgabe, erschienen bei J.J. Burgdorfer*, hrsg. von Johann Rudolf Wyss, Bern 1826; neu hrsg. von René Simmen mit einem Kommentar von Brigitte Bachmann-Geiser, Zürich: Atlantis, 1979.
- Sommer Hans-Jürg, *Eine Auswertung und Interpretation historischer Quellen zur Alphornmelodik*, Oensingen: alphornmusik.ch, 2013 (1. Aufl. 2010).
- Szadrowsky Heinrich, «Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner», in: *Jahrbuch des Schweizer Alpenclub*, 4 (1867/1868), S. 275–352.
- Szadrowsky-Burckhardt Manfred, «Heinrich Szadrowsky 1828–1878», in: *Rohrschacher Neujahrsblatt*, 56 (1966), S. 75–86.
- Tobler Alfred, *Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell*, Leipzig/Zürich: Gebrüder Hug, 1890.
- Vignau Charlotte, *Modernity, complex societies, and the alphorn*, Lanham u.a.: Lexington, 2013.
- Wagner Franz Sigmund, *Acht Schweizer=Kühreihen, mit Musik und Text*, Bern: Ludwig Albrecht Haller, 1805.

- Wiora Walter, *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern*, Basel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1949 (= Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, 32).
- Wüthrich Lukas Heinrich, *Das Oeuvre des Kupferstechers Christian von Mechel*, Basel/Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn, 1959 (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 75).
- Wyss Johann Rudolf, *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*, Bern: Burgdorfer, 1818.
- , *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*, 4. vermehrte und verbesserte Ausgabe, Bern: Burgdorfer, 1826.
- Zulauf Max, *Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert*, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Sektion Bern, Solothurn und Westschweiz, Bern: Haupt, 1972.
- Zwinger Theodor, *Fasciculus Dissertationum Medicarum Selectiorum*, Basel: Johann Conrad von Mechel I, 1710.

