

Zeitschrift: Toggenburger Jahrbuch
Band: - (2014)

Artikel: "Aus einem alten Gitarrenheft" : ein Beitrag zur Wiederentdeckung des Toggenburger Gitarrenliedes
Autor: Jäggin, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-882729>

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: 20.01.2026

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

«Aus einem alten Gitarrenheft»

Ein Beitrag zur Wiederentdeckung des Toggenburger Gitarrenliedes

Christoph Jäggin

In einem Zürcher Antiquariat hielt ich eines Tages zufällig die «Toggenburger Lieder gesammelt von Albert Edelmann»¹ in Händen. Das Büchlein ist ein faksimiliertes, mit Bauernmalerei reich verziertes kalligrafisches Kunstwerk und präsentiert eine Auswahl von fünfzig Liedern, die der Herausgeber in den Jahren 1906–1907 in Lichtensteig und im Dicken ob Ebnat für das Basler Volksliederarchiv zusammengetragen hatte. 1945 wurde die Sammlung erstmals veröffentlicht. In ihrem Selbstverständnis ist sie ein Zeitzeugnis volkstümlichen, lebendigen Singens, sorgfältig dokumentiert mit Anmerkungen zum Dialekt, zu den Liedtexten, den Melodien sowie der Nennung von Gewährsleuten. Sämtliche Lieder sind zwar einstimmig notiert, doch bringt das Vorwort die Mitwirkung eines Begleitinstrumentes zur Sprache:

*... Ein ehemals beliebtes Begleitinstrument ist die 13-saitige, 5-stimmige Halszither . . .*² Das mag ja so sein. Bedenkt man jedoch, dass Edelmann 1907 erstmals eine Toggenburger Halszither zu Gesicht bekam, ein Instrument, das weder dem Zubringer noch dem Empfänger bekannt war und damals nur noch von einem ausschliesslich religiöse Lieder singenden «Jüngferlein» aus der Nachbarschaft, dem Vreneli Braunwalder (geb. 1854 in Wattwil), zum Klingen gebracht werden konnte,³ so drängt sich die Frage auf, von welchem anderen Instrument die überwiegend weltlichen Lieder der Sammlung damals tatsächlich begleitet wurden.

Einen möglichen, leicht zu übersehenden Hinweis findet sich im Quellenverzeichnis des Bandes. Zum Lied eines «Appenzeller Puur», die Vertonung eines Witzes, wie er köstlicher nicht sein könnte, liest man: «Aus einem alten Gitarrenheft».⁴

Die Gitarre – ein Schweizer Volksinstrument?

Die Gitarre war während des ganzen 19. Jahrhunderts in der Schweiz ein beliebtes Begleitinstrument zum Gesang. Dies bezeugen nicht nur zahlreiche Abbildungen, Beschreibungen



und Berichte, sondern in erster Linie das überlieferte Repertoire an Gitarrenliedern. Alleine die Tatsache, dass alle gedruckten «grossen Liedersammlungen»⁵ der Schweiz des 19. Jahrhunderts mit Gitarrenbegleitungen erschienen, zwingt uns, die Gitarre zum festen Bestand des damaligen heimischen Musiklebens zu zählen, eine Vorstellung, an die man sich offensichtlich erst gewöhnen muss, denn sie passt weder zur Ideologie nationalgesinnter Folklorekreise noch ins zementierte Bild Kunstbessener. Auch die Forschung hat diese Tatsache nur ungenügend zur Kenntnis genommen. Warum nur konnte dies in Vergessenheit geraten?

Unsere Wahrnehmung des schweizerischen Volksliedes ist bis heute geprägt von zwei unterschiedlichen Bestrebungen, die sich beide eine Wiederbelebung des volkstümlichen Singens wünschten: 1906 nimmt das Schweizerische Volksliedearchiv mit ihren Exponenten Alfred Leonz Gassmann (dem Initianten), Otto von Greyerz, John Meier, Karl Nef und Eduard Hoffman-Krayer seinen Betrieb auf.⁶ Unter Mitwirkung vieler Helfer wurden Schweizer Lieder gesucht, gesammelt, dann transkribiert, archiviert und schliesslich publiziert in Notenausgaben und Schriften. Mangelnde Akribie oder fehlender Enthusiasmus darf man den Forschern und ihrer respektablen Leistung gewiss nicht vorwerfen, es war jedoch ihre den bedeutenden Liedersammlern des 19. Jahrhunderts wie Ludwig Christian Erk, Franz Theodor Magnus Böhm, Franz Wilhelm Freiherr von Dittfurth u. a. folgende Such- und Aufzeichnungsmethode, die den Gegenstand bedauerlicherweise nur einseitig erfasste. Interessiert war man an Liedtexten, Melodien und der Dokumentation der



Fundorte, weit weniger jedoch an der geschichtlich-gesellschaftlichen Verankerung der Gesänge und der daraus resultierenden Aufführungspraxis. Das zeigen die rund 31 000 deutsch-, 3200 französisch-, 1400 italienisch- und 1200 rätoromanischsprachigen, in Mappen gesammelten Abschriften von (Volks-)Liedern in aller Deutlichkeit. Es fehlen in den Aufzeichnungen des Schweizerischen Volksliederarchivs fast immer die mit den einstimmigen Melodien verschwisterten Begleitungen, die u. a. die wichtige Rolle der Gitarre als Begleitinstrument aufgedeckt hätten. Unter den Liedpublikationen des Archivs und seines Umfelds findet sich lediglich eine Ausgabe, die Bearbeitung des «Röseligartens» durch Gottfried Bohnenblust,⁷ die der zeittypischen Praxis des 19. Jahrhunderts widerwillig⁸ folgte und die Lieder mit simultanen Klavier- und Gitarrenbegleitungen veröffentlichte.⁹ Ausgerechnet hier wird ein Argument genannt, das sich als Begründung interpretieren liesse, warum Begleitungen nicht gesammelt wurden: Es wird bestätigt, dass die Lieder tatsächlich ursprünglich begleitet waren, und auf die Gitarre wird in diesem Zusammenhang auch hingewiesen. Dann aber liest man:

*Die einzig organische Form der Begleitung für das Volkslied ist die unmittelbare Eingebung, die sogenannte Improvisation. So würde man, einige Unbefangenheit und Übung bei normaler Phantasie vorausgesetzt, jedes dieser Lieder leicht drei- oder vierstimmig spielen und vor allem die Strophen durch Anpassung an den wechselnden Inhalt abwechslungsreich gestalten können. [...] Indessen ist diese Übung so sehr abgekommen, dass eine gedruckte Vorlage [der Begleitung, Anm. C. J.] unumgänglich scheint.*¹⁰

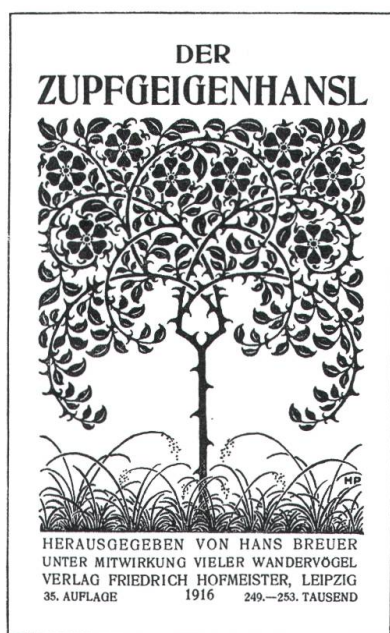
Wir werden noch zu untersuchen haben, ob diese Behauptung auch den historischen Tatsachen entspricht, vor allem aber, ob sie auf die Begleitung des Gitarrenliedes zutrifft. Und: Widerspricht der Autor seiner Sicht nicht selber, wenn er am Schlusse des 2. Bandes Ferdinand Hubers Lieder mit den Originalbegleitungen anfügt¹¹ und Brahms' Volksliederbearbeitungen mit ausnotierten Klavierbegleitungen¹² als aufgerichtetes «klassisches Denkmal»¹³ bezeichnet? Es ist zu vermuten, dass die wahren Gründe, warum Begleitungen nicht gesammelt wurden, anderswo liegen. Musikalische Feldforschung ist eine äusserst komplexe Angelegenheit in einer Zeit, in der es noch keine Möglichkeiten audio- oder videoteknischer Aufzeichnung gab. Sie überforderte in vielen Fällen selbst ausgebildete Musiker. Sogar eine einfache Melodie konnte zur Knacknuss werden, wie Heinrich Szadowski bezeugte:



Zwar werden gegenwärtig die Texte alter Volkslieder gesammelt, und erfahren dabei auch die jeweiligen «Singweisen» ihre möglichste Berücksichtigung; allein gerade die letztere bietet dem Sammler so grosse Schwierigkeiten, dass nur die Mitwirkung von tüchtigen Musikern, oder gut musikalisch gebildete Touristen, das schöne Ziel erreichen lässt.¹⁴

Es sind also ausgerechnet durch die verdienstvollsten Liedersammler wertvolle Informationen zur Praxis des volkstümlichen Singens und des dazugehörenden begleitenden Gitarrenspiels verloren gegangen. Was sie uns überlieferten, spricht quasi nur die halbe Wahrheit und täuscht jene, die ihre Erkenntnisse zum Volkslied ausschliesslich aus diesen Sammlungen ableiten und im Lied die begleitende Schwester nicht mitzudenken vermögen.

Fast zeitgleich mit der Gründung des Schweizerischen Volksliederarchivs, nämlich 1907, konstituierte sich der schweizerische Wandervogel, eine Jugendbewegung, die lebensreformerische Ideen in die Praxis umzusetzen versuchte. Das gitarrenbegleitete¹⁵ Singen auf Wanderungen, am Lagerfeuer oder im Stroh des Bettlagers war ihr ein wesentliches Mittel, und ihr Liedgut strahlte weit über die Aktivitäten des Vereins hinaus. Die schweizerischen Wandervogellieder sind gesammelt in Hans Trübs «Fahrtenlieder»,¹⁶ erstmals erschienen 1912, eine Ausgabe, die in Format und Ausstattung stark an Hans Breuers Erstfassung des «Zupfgeigenhansl»¹⁷ erinnert. Hier wie dort ergänzt eine kurze Anleitung zum Gitarrenspiel die Liedersammlung, und den Melodien sind Akkordchiffren zur Begleitung beigelegt, die selbstverständlich auch von jedem anderen Harmonieinstrument hätten ausgeführt werden können, wäre es denn auf Wanderungen bequem zu tragen gewesen. Durch seine musikalisch betont konservative Grundhaltung (... *Was der Zeit getrotzt, das muss einfach gut sein* ...),¹⁸ so kann vermutet werden, folgte der Wandervogel auch in der Liedbegleitung einer gitarristischen Tradition. Welcher, das bleibt jedoch in Breuers und Trübs Publikation unausgesprochen. Beigelegte Quellenverzeichnisse bezeugen lediglich die Herkunft der Melodien und zeigen, dass die Auswahl der Lieder zumeist aus dem Fundus der oben genannten Sammlungen erfolgte. Man wusste also von einer gitarristischen Begleittradition nichts. Möglicherweise ist die Herkunft des Gitarrenspiels aber bewusst verschwiegen worden, denn was wäre, wenn sich jugendliches Musizieren zur Gänze als Nachahmung grossmütterlichen Singens entpuppt hätte? So mochte die irrige Meinung entstehen,



das Singen zur Gitarre sei in der Schweiz erst durch die Wandervogelbewegung aufgekommen.¹⁹

Einen nicht unerheblichen Anteil am Vergessen schweizerischer Gitaristik des 19. Jahrhunderts dürfte die erstaunliche Wiedererstarkung des künstlerischen Gitarrenspiels nach dem Ersten Weltkrieg gehabt haben, die mit ihrem wichtigsten Exponenten, Andrés Segovia, nicht müde wurde, die spanische Herkunft der Gitarre zu betonen, und jegliche Kompetenz in dieser Sache für sich alleine zu beanspruchen suchte. In keiner Note ist jedoch eine solche Provenienz aus dem Repertoire der Schweizer Gitarrenmusik des 19. Jahrhunderts herzuleiten.

Oder war es doch der helvetische Nationalismus der Jahrhundertwende, der etwa dem Alphorn oder dem Schwyzerörgeli eine weit grössere identitätsstiftende Funktion zutraute²⁰ als der Gitarre, dem Instrument, das sich einst im Geiste der Französischen Revolution international verbreitete²¹ und sich schon deshalb nur schwerlich für den Mythos eines «Schweizer Sonderfalls» einspannen liess? Wurde von dieser Seite um 1900 gar versucht, die Gitarre gezielt aus dem Instrumentarium schweizerischer Volksmusik zu verdrängen?

Wie bereits erwähnt, klären Notenfunde, handschriftliche wie gedruckte, den tatsächlichen Sachverhalt auf. Die Gitarre ist durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch untrennbar verbunden mit dem einstimmigen Schweizer Lied, das einen Gegenpol bildet zum ebenso verbreiteten Singen in chorischen Formationen. Gitarrenlieder entdeckt man heute in nicht geringer Anzahl verstreut in vielen Bibliotheken, Archiven oder Privatsammlungen.²² Mit Glück, einem geschärften Auge und einer guten Spürnase findet man es in seltenen Fällen auch noch auf Flohmärkten oder in Antiquariaten, und dies gilt ganz besonders für die östliche Schweiz.²³

Die Praxis gitarristischen Liedbegleitens in der Schweiz des 19. Jahrhunderts

Das früheste bisher gefundene Zeugnis gitarristischer Aktivitäten in der Schweiz verweist bereits 1792 auf die Rolle, die unser Instrument das ganze Jahrhundert hindurch fast ausschliesslich spielen wird: ... *ein Instrument, welches noch wenig hier bekannt, und sehr angenehm mit einer Singstimme ist* ...²⁴

Nach und nach wurden Gitarrenlieder publiziert,²⁵ Höhepunkt ist die vom St.Galler Komponisten Ferdinand F. Huber eingerichtete 4. Auflage der «Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern»²⁶ aus dem Jahre 1826. Huber versah

Sammlung von Schweizer Liederreihen und Volksliedern.

RECUEIL DE
CHANZ DE VACHES ET CHANSONS NATIONALES
DE LA SUISSE.

Hierzu, vermehrt u. verbesserte Ausgabe. Quatrième Edition revue et augmentée.



Approuvé par le Conseil d'Etat.

Bern
bei J. J. Burgdorfer Buch- u. Kunst-Händler.
Chez L. L. Bouquelier, Libraire.
1826

ANWEISUNG

die
Guitare
zu spielen und zu stimmen,
von

BORNHARD.

1829. — Bern — Preis 15.

by V. Hana

2. vermehrte Auflage.

darin jedes Lied mit Klavier- und Gitarrenbegleitungen und steuerte der Ausgabe manche Eigenkomposition bei. Hubers Lieder gehören zum Besten des Genres. Die kostbar illustrierte und aufwendig ausgestattete Sammlung bezeugt unter anderem auch, dass sich das Gitarrenspiel inzwischen – die Ausgabe von 1818 wies noch keine Gitarrenbegleitungen auf – im gutbürgerlichen Milieu etabliert hatte. Es waren gebildete Städter, die das Liedbegleiten auf der Gitarre mithilfe speziell darauf ausgerichteter Schulen erlernten. Ein solches Lehrwerk ist zum Beispiel jenes von Johann Heinrich Carl Bornhardt, das in ganz Europa bei verschiedensten Verlagen erschienen war. Auch in Bern, bei Albrecht Wanaz (auch Wannaz, Vanaz), wurde sie in mehreren Auflagen auf den Markt gebracht (1. Auflage 1816 oder früher). Die 2. vermehrte [!] Auflage weihet den Lernenden auf insgesamt 15 Seiten in die Grundbegriffe des Liederbegleitens auf der Gitarre ein. Noch knapper tut das eine in der Winterthurer Stadtbibliothek aufbewahrte Anleitung von Carl August Schneider.²⁷ Sie kommt mit acht kleinformatigen Seiten aus, das sind sechs Seiten Text und zwei Seiten mit Noten, die die leeren Saiten der Gitarre, die chromatische Tonleiter, alle Töne des Griffbretts, eine Stammtönereihe und eine Anzahl von Akkorden (Tonika und Dominantseptakkord aller [!] Tonarten in Dur und Moll) auf sich vereinen.

Was die Lehrwerke und Notenausgaben forderten, war auf die Bedürfnisse singender Laien abgestimmt, und so überschreiten denn Begleitungen dieser Zeit nur selten das Niveau elemen-

tarer Gitarrenkünste. Die Gitarre war das Instrument intellektueller Musikdilettanten.

Zum tatsächlichen Volksinstrument konnte die Gitarre jedoch erst durch einen findigen Volksschullehrer aus dem niderrheinischen Uedem werden. Franz Samans²⁸ hiess der Autor einer äusserst erfolgreichen dreigliedrigen Liedersammlung, in deren ersten und zweiten Teil eine Methode zur Liedbegleitung für Gitarre eingewoben war. «Praktische Guitarr-Schule oder gemeinfassliche Anleitung in kurzer Zeit selbst ohne alle Notenkenntniss bekannte Lieder auf der Guitarre begleiten zu lernen»,²⁹ so nennt sich der erste, 1838 erstmals im Taschenbuchformat erschienene Teil. Mit ihren 1095 Gesängen bietet die Sammlung überreichlich Sing- und Musiziermaterial. Was war nun der Trick des Samansschen Erfolges? Samans notierte die Begleitungen, die er technisch als Abfolge von Gitarrengriffen lehrte, erstmals mit jenen Chiffren, die der deutsche Musiktheoretiker, Komponist und Jurist Gottfried Webers zur Bezeichnung der Akkorde einführte.³⁰ Die bei Samans zu Griffchiffren umgedeuteten Weberschen Akkordsymbole sind nun exakt auch jene, die wir in Trübs «Fahrtenliedern» oder Breuers «Zupfgeigenhansl» vorfinden.³¹ Hier ist also der Ursprung des Wandervogel-Liederbegleitens zu entdecken. Wir finden die Samanssche Chiffrennotation aber genauso und viel früher in Schweizer Manuskripten ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, zum Beispiel in Johannes Wepfs autographem Liederbuch³² (siehe Abbildung folgende Seite: eine wort- und notengetreue Abschrift aus Samans' «Praktischer Guitarr-Schule»³³). Und wenn Heinrich Messikommer³⁴ von den Gitarrensängerinnen des Zürcher Oberlandes sagte, sie hätten ihre Begleitungen *ohne Noteneinzeichnungen, nur mit Angabe der zu spielenden Saiten über dem Texte* aufgeschrieben, so ist das Samanssche Akkordgriffspiel nur etwas missverständlich erklärt.

Fortan benötigten sich auf der Gitarre begleitende Sängerinnen und Sänger keine Notenkenntnisse mehr, ebenso konnten sie sich das mühevollen Suchen der Griffbretttöne ersparen. Musikalisch blind und ungebildet, zauberten sie dennoch aus dem Klangkörper der Gitarre ihre Begleitungen hervor, genauso, wie es auch heute noch viele tun.

Wohl aufgrund von solcherlei Scharlatanismus ging ein Aufschrei durch die musikalische Elite des Landes, die um die Keuschheit alpenländischen Musizierens fürchtete. Die Gitarre wurde gar selbst zum Stein des Anstosses: *Mit wahrem Hochge-nuss muss mitgetheilt werden, dass der hochgehaltene Gegenstand*



verdienen, wenn sie nicht zu so viel Missbrauch Anlass böte. Ein junges Fräulein hat etwa in der Pension einige Liedchen gelernt und glaubt nun dieselben bei passender Gelegenheit auch vortragen zu sollen. Ohne Begleitung ist das aber langweilig, wohl gar misslich, und deshalb wird flugs eine Guitarre gekauft; einige Stunden Unterricht verhelfen zum Anschlage der Hauptdreiklänge und Septimenakkorde und die Möglichkeit der Begleitung ist gegeben. Allein es ist in der Regel eine kurze, unvollkommene Blüthe; bald ist der Duft verflogen, das liebe Ding wird an die Wand gehängt, um selten oder nie mehr gespielt zu werden.

Es ist wenig Hoffnung, dass dieses Verhältniss sich ändern werde. Jedenfalls müssen wir an einer anderen Stelle den Hauptfeind, der keineswegs in dem harmlosen Instrumente liegt, zu bekämpfen suchen.³⁶

Wer hätte es nach solchen verbalen Attacken musikalischer Gralshüter noch gewagt, Gitarrenbegleitungen in Akkordchiffren aufzuschreiben? Die Brodtmannsche Buchhandlung in Schaffhausen, wichtigster Verleger von Gitarrenliedern ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, jedenfalls nicht. Sie übersetzte Gitarrenbegleitungen brav in die normale Notenschrift, während die singende und Gitarre spielende Bevölkerung vermutlich gar nichts von ihren Sünden wussten. Sie schrieben weiterhin trotz aller Häme in ihren Notenheften unter die Töne d–a–d’–fis’ ein klärendes «D», die Samanssche Chiffre für den D-Dur-Griff. Auch wenn nicht behauptet werden kann, Samans’ Büchlein hätten das gitarristische Spielniveau in irgendeiner Weise gehoben, so kommt ihnen dennoch ein unschätzbare Verdienst zu: Sie haben das Liedbegleiten auf der Gitarre ungemein populär gemacht, sicherlich viele Sängerinnen, Sänger, Zuhörerinnen und Zuhörer inspiriert und das Liedrepertoire vorab ländlicher Gebiete enorm erweitert, verschönert und befruchtet. Samans’ Büchlein wurden in der Schweiz noch lange nach dem Ableben ihres Autors verkauft.³⁷

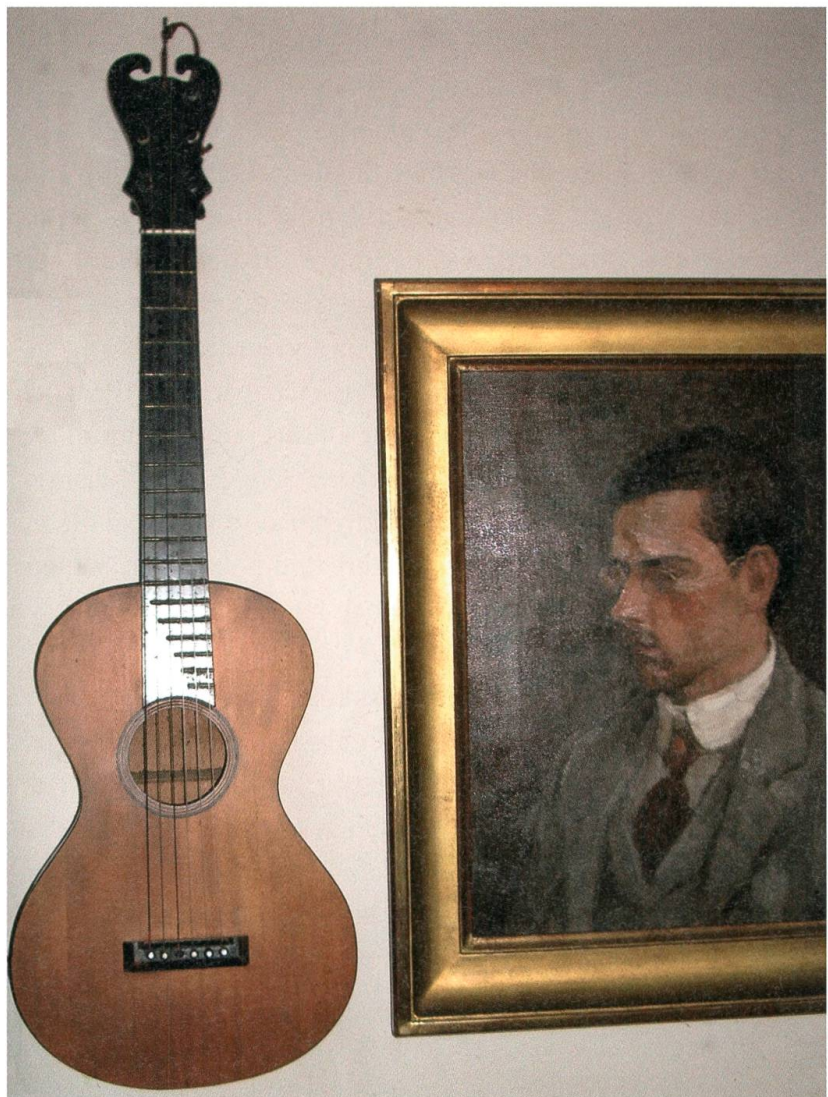
Will man das Begleiten nach Akkordchiffren, wie es Franz Samans lehrte, mit Gottfried Bohnenblust als musikalisches Improvisieren verstehen, auch wenn ersichtlich wurde, dass die Spielerinnen wohl nur über sehr wenige oder gar keine musikalischen Kenntnisse verfügten, die sie zugunsten der Ausgestaltung eines Liedes hätten einsetzen können? Jedenfalls verlangte das Begleiten eines Gitarrenliedes nach Samansscher Methode weder eine hohe Kunstfertigkeit noch musiktheoretisches Wissen. Im Gegenteil: Was die Methode aus der Sicht Samans’ und der singenden Bevölkerung auszeichnete, war, dass sie von je-

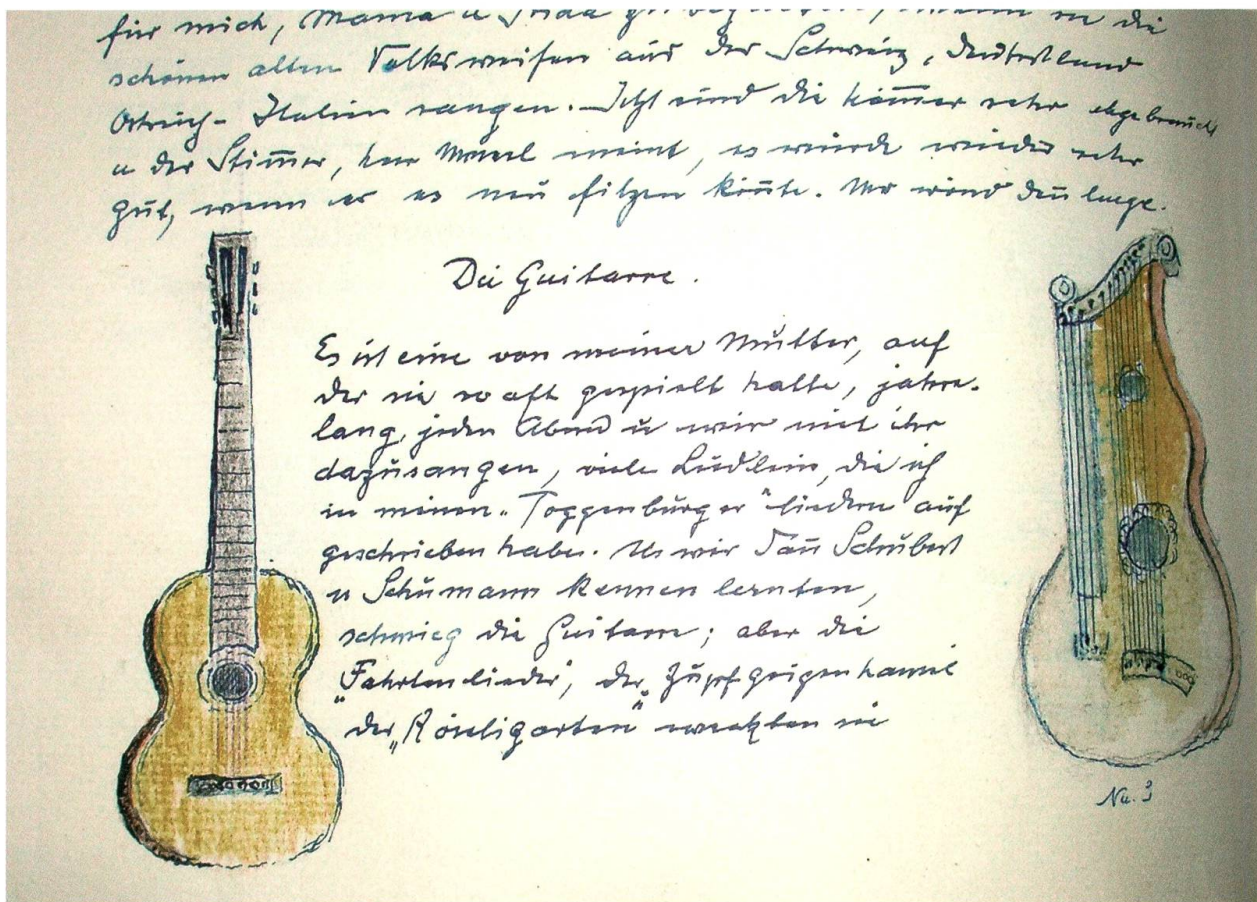
dermann «in kurzer Zeit selbst ohne musikalische Vorkenntnisse» angewendet werden konnte. Diese Methode war nach 1900 keineswegs – wie Bohnenblust behauptete, wenn er denn an sie gedacht hatte – in Vergessenheit geraten, und die Wandervögel erbten und belebten sie erneut.

In Albert Edelmanns Musikzimmer und Musikbibliothek

Es macht den Anschein, als ob der junge Albert Edelmann, der da so introvertiert aus dem 1907 entstandenen Gemälde von Karl Hofer zum Schallloch der Gitarre blickt, Wundersamem lauschte ... Ein (zufälliges) Zeichen?

Ich befand mich also eines Tages im Musikzimmer des geschichtsträchtigen «Ackerhus» in Ebnat, Albert Edelmanns letztem Wohnsitz, in dem so viele kostbare Sammelstücke dieses Volksschullehrers, Malers, Musikers und Volkskundlers ausgestellt sind. Frau Mona Hug-Brägger, die freundliche und





hilfsbereite Hausbetreuerin, brachte mir ein dickes Buch, ein Inventarverzeichnis der wichtigsten Fundstücke, von Edelman gezeichnet und mit persönlichen Erinnerungen kommentiert. Geradezu entzückt war ich, als ich auf eine abgebildete Gitarre stiess und lesen durfte, dass ich mit meinen, die Begleitung der «Toggenburger Lieder» betreffenden Vermutungen goldrichtig lag. Hier steht:

Die Gitarre

Es ist eine von meiner Mutter, auf der sie so oft gespielt hatte, jahrelang jeden Abend und wir mit ihr dazusangen, viele Liedlein, die ich in meinen «Toggenburger» Liedern aufgeschrieben habe. Als wir dann Schubert und Schumann kennen lernten, schwieg die Gitarre: aber die «Fahrtenlieder» [von Hans Trüb, siehe Fussnote 16], der «Zupfgeigenhansl» [von Hans Breuer, siehe Fussnote 17], der «Röseligarten» [von Otto von Greyerz und Gottfried Bohnenblust, siehe Fussnote 7,], weckten sie zu neuem Leben in Feld und Wald, bei Sonnenschein und Mondlicht; wo hätte ich zwei schönere Stimmen gefunden, als die meiner Mutter und Schwester. – Woher sie das Instrument hatte, von ihrem Gitarrenlehrer Kapellmeister Forster in Lichtensteig? – das weiss ich leider nicht mehr.



Bald hielt ich die abgebildete Gitarre in Händen, und eine eingerahmte Foto von Edelmanns Mutter, Gitarre spielend, dokumentierte die beschriebene musikalische Leidenschaft.

*... Meine Mutter, eine musikliebende Appenzellerin von Vaters Seite her, konnte nicht leben ohne Gesang. So sang sie mit mir dann ihre schönsten Liedlein und begleitete sie zur Gitarre, fast darf man sagen Tag und Nacht. So wuchs ich von Jugend an mit Musik auf, und so wurde ein fester, sicherer Grund gelegt für ein richtiges Musikgehör. Wenn es auch einfache Musik war, Volksliedlein, Tirolerliedlein, süsse kitschige und bessere, so wurde doch der musikalische Boden zubereitet, und um so leichter sprossen und keimten die Saaten eines späteren Musikunterrichts ...*³⁸

Ich brannte darauf, Edelmanns Musikbibliothek sehen zu dürfen. Ob sich vielleicht das «alte Gitarrenheft» noch finden liesse, aus dem Edelmann jenes Appenzeller Lied bezog? Ja, es war zu finden!³⁹

Wir sehen das Erwartete: Edelmanns Quelle war ursprünglich eine Begleitung für Gitarre oder Klavier (Pianoforte) mitgegeben. Es bleibt unverständlich, warum sie in den «Toggenburger Liedern» keine Aufnahme fand. Sie macht doch auf den ersten Blick klar, dass das Lied fürs intime, häusliche Musizieren, nicht aber für die «Elite», die damals in Männerchören öffentlich musikalisches Pathos pflegte und in ihren Vereinsstatuten sich verpflichtete,⁴⁰ das niedere Volksgesänge eben solcher Lieder zu bekämpfen, bestimmt war. Zwei der Lieder der insgesamt zwölf Gesänge des Heftes komponierte F. Ruckstuhl, Lehrer. J. J. Grämiger, ein weiterer Komponist des Heftchens, den ich als Schreiber eines im Kloster Einsiedeln aufbewahrten Liedermanuskriptes kenne, ist vier Mal präsent, er dürfte dem gleichen Berufsstand zugerechnet werden. Das Besondere an unserem Lied vom «Appenzeller Puur» ist, dass es als einziges den Rahmen züchtiger Schulgesänge überschreitet. Es gehört zu jener Gattung, die «Schelmenlied»⁴¹ genannt wurde. Solche Gesänge, die damals die Sittenhüter so sehr empörten, sind im Gitarrenliederrepertoire des späteren 19. Jahrhunderts häufig anzutreffen. Wir finden sie beispielsweise in den Sammlungen des fidelen «ghinketen Heiri's»⁴² aus Glarus oder jenen des Thurgauer Hilfslehrers Johannes Wepf.⁴³ Ein inhaltlicher Überblick der Sammlung findet sich auf <http://www.christoph-jaegglin.net/Schriften/a1.pdf> (> Anonymus 19. Jahrhundert, > [Liedersammlung, spätes 19. Jahrhundert]).

Möglicherweise handelt es sich bei diesem Heft um das letzte erhaltene Exemplar dieser Edition, und wir haben mit ihm die

Heft 4, Schaffhausen, 185?, 2. Aufl.

Heft 12, Schaffhausen, 188?, 2. Aufl.

- Franz Samans: Praktische Guitarr-Schule. Wesel, 1859, 6. Aufl. Ch*
- Albertine Welti: [Liedersammlung] 1860. Manuskript. N / Ch
- Johannes Wepf: Der frohe Gitarrenspieler. N*
Heft 2, Schaffhausen, 1886, 7. Aufl.
Heft 5, Schaffhausen, 1875, 3. [?] Aufl.
Heft 6, Schaffhausen, 1876.
- [Liedersammlung, spätes 19. Jahrhundert], o.O., o.J., N/K*

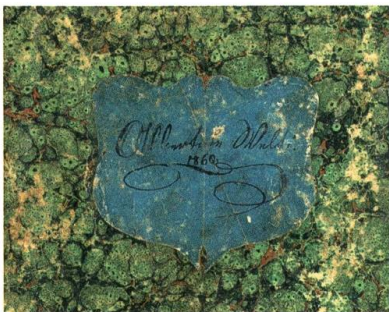
Noten nach 1900

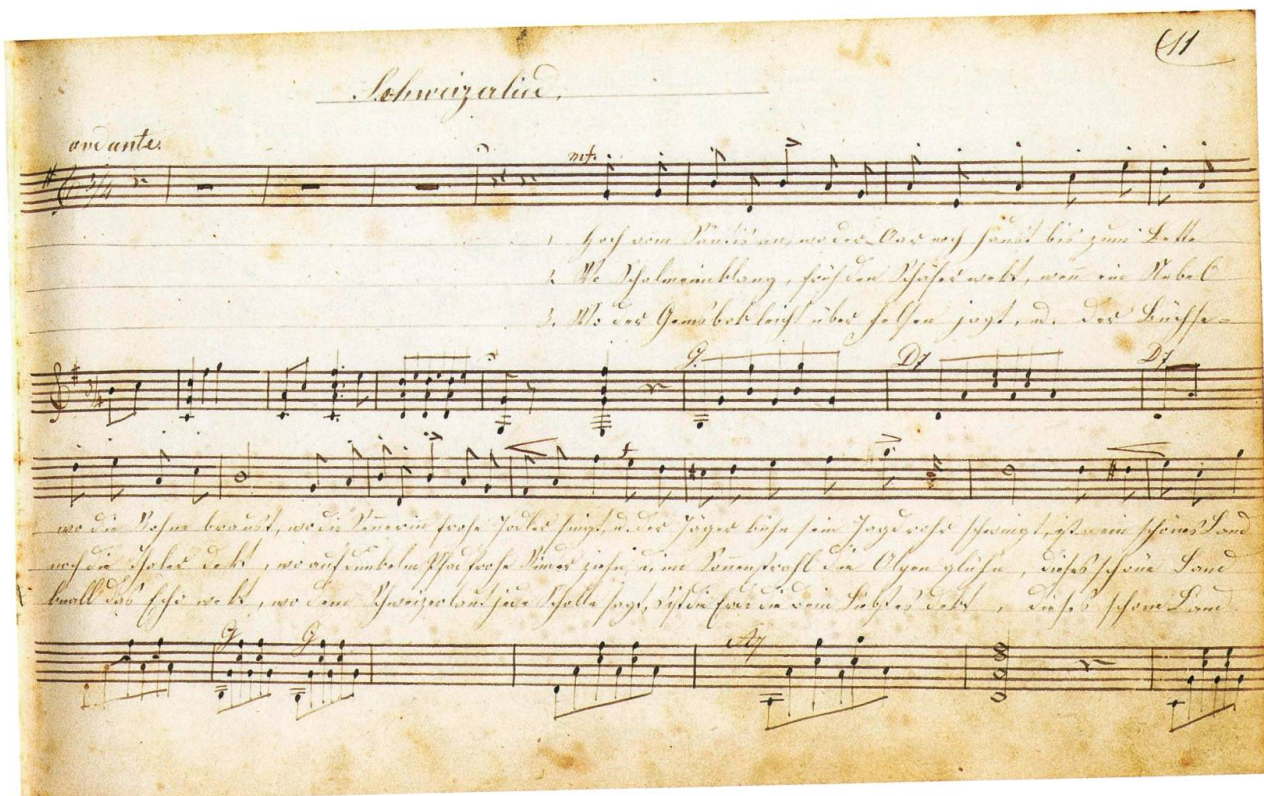
- Gottlieb Bohnenblust: Im Röseligarte: Schweizerische Volkslieder. Bern, 1914. Ch/K*
Band 1, 5. u. 7. Aufl.
Band 2, 2., 4. u. 5. Aufl.
- Hans Breuer: Der Zupfgeigenhansl. Leipzig, 1908, 10. Aufl. Ch*
- Friedrich Muck-Lamberty: Unter den Linden. Weimar, 1921, 1. Aufl. Ch*
- Hans Roelli: Freude erfüllt mich. Zürich, 1959. N*
- Hans Trüb: Fahrtenlieder. Aarau, 1917, 4. Aufl. Ch*
- Johannes Zentner: Zwei Totzed schöni Liedli für Trachtelüt. Zürich, 1932, 4. Aufl. Ch*

(* Ch = Begleitung in Chiffren / N = Begleitung in normaler Notenschrift /
K = auch mit Klavierbegleitungen)

Das Gitarrenlied ist hier über rund hundert Jahre dokumentiert, so wie es über zwei Generationen seinen – wie wir gelesen haben – bedeutenden Einfluss ausgeübt hat und ins Leben der Toggenburger Gesellschaft strahlte. Wo wir eine Zäsur erwartet hätten, in der Zeit vom 19. zum 20. Jahrhundert, ist – was das gitarristische Begleiten betrifft – nichts als fliessender Übergang zu erkennen. Sollte jemand einmal die mittlerweile zweihundertjährige Geschichte des Schweizer Gitarrenliedes schreiben, er fände in der Edelmannschen Musiksammlung aussagekräftige Zeugnisse. Dies gilt ganz besonders für die beiden Manuskripte des 19. Jahrhunderts.

In Albertine Weltis Buch lässt sich deutlich der Einfluss der Samansschen Notationsmethode erkennen (s. Fussnoten 29 und 33). Begleitungen sind hier oft «nur» in Samansschen Chiffren notiert oder stehen als erklärende Zugabe über einer ausgeschriebenen Gitarrenstimme. Dass die Schreiberin mit der





Notenschrift kämpfte, zeigt sich deutlich an der oft fehlerhaften Notation. Das Manuskript bezeugt auch, dass Ostschweizer Sängerinnen nicht nur das Liederbegleiten übten, sondern auch kleine Tanzstücke auf der Gitarre zum Besten zu geben wussten. Nachforschungen haben ergeben, dass der geographische und zeitliche Herkunftsradius dieser Solostücke, Walzer, Ländler, Galoppe, Polkas, Mazurken,⁴⁴ die wir als so typisch alpenländisch, ja schweizerisch deuten, überraschend gross ist. Wir finden ihre Urformen etwa bei Komponisten in Dänemark (Henrik Rung, * 1807 in Kopenhagen; † 1871 ebda.), im Osten Deutschlands (Heinrich Wohlfahrt, * 1797 in Kössnitz bei Apolda; † 1883 in Leipzig-Connewitz), in Paris (Ferdinando Carulli, * 1770 in Neapel; † 1841 in Paris) und anderswo. Was man nach und nach dem Volksmusikern einverleibte, war einschlägigen Gitarrenunterrichtswerken des frühen bis späten 19. Jahrhunderts entnommen. Einige wurden von der Sammlerin Hanny Christen (* 1899 in Liestal; † 1976 in Basel) nach 1940 aufgezeichnet. Ihre Originalbesetzungen sind bedauerlicherweise in der heute vorliegenden Ausgabe nicht mehr zu erkennen.⁴⁵ Ein inhaltlicher Einblick in das Liederbuch der Albertine Welti samt Konkordanz- und Diskordanzverweisen zu den einzelnen Musikstücken und Liedern kann auf <http://www.christophjaeggin.net/Schriften/w1.pdf> (> Welti, Albertine) gewonnen werden.

Leider ist es mir bisher nicht gelungen, Albertine Weltis Lebensdaten ausfindig zu machen.

Das Notenheft Frida Edelmann's ist von sicherer und kundiger Hand in schwungvoller Schönschrift notiert. Wenige Versehen wurden korrigiert. Eine Notiz Albert Edelmanns auf der Innenseite des vorderen Deckels klärt das Entstehungsdatum und identifiziert den Schreiber: Fridas Gitarrenlehrer «Musikant Forster».

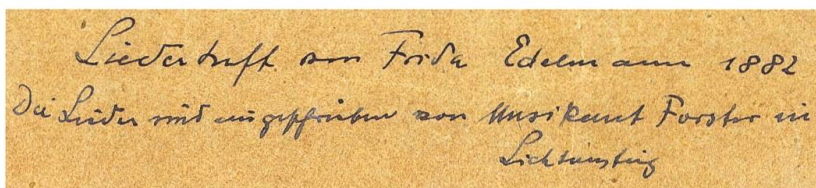
Hier sind sie also, die *süssen, kitschigen Volks- und Tirolerliedlein* (siehe Fussnote 38), die Frida Knöpfel (* 1864 in Lichtensteig; † 1921 ebda.), damals 18-jährig, Tochter eines Bäckers, bei ihrem Musiklehrer, Joseph Anton Forster, lernte. Gesänge, wie wir hörten, die ein Leben lang zu begeistern vermochten und gar über den Tod Frida Edelmanns hinaus unvergesslich blieben.

Aus Frida Edelmanns Lebenserinnerungen erfahren wir einiges aus der Praxis ihres Musikunterrichts:

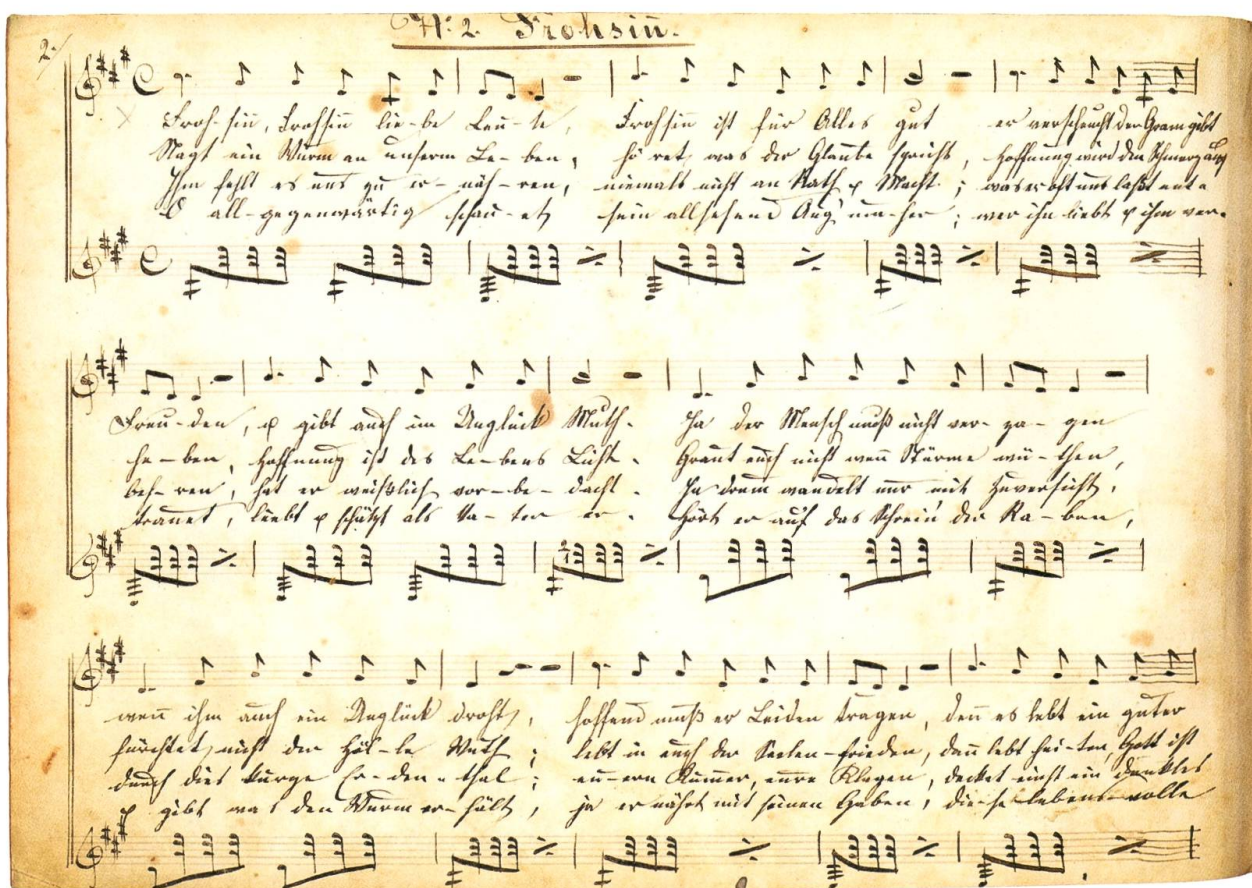
... Am andere n Eck vom Hus hät de Musiglehrer Forster gwohnt⁴⁶, genannt Kapellmeister. A dä händ sich mer au hundert Erinnerige knöpft, denn i ha bi im en schöne Teil vo miner konservatorischen Usbildig gha. I ha im Hus nebet em Beckehus bi im Gitarestonde g'no und mengmol müese lachen abem, wenn er so met Fröndwörtere ome g'worfe hät. Statt Liederzyklus hät er al gseit: Liederzirkus, för Potpourri: en Purpur und recht gloorgget de zue. Statt Paris, wo n er en Soh g ha hät, seit'r Paris a de Zaine u.s.w. Das ischt för üs Gofe ämel en Ohreschmaus gsi und mer händ met aller List druffhi gschaffet, dass er die lostige Usdrück so vil als mögli hät müese bruche. Dä guet Maa hät also för achtzg Rappe d' Stond mi ond ander im Saitenspiel underrichtet und wäret und noch de Stond no Note und Text suber und schö ine Heft itreit: Frohsinn, Frohsinn, liebe Leute, Frohsinn ist für alles gut.

Also dä Kapellmeister im obere Flügel hät klarinettet und gfidlet, als ob er im Himmel hocki und im undere Flügel hät sini Schüeleri fast all Obed i d Saite griffe: Schlaf Herzens Söhnchen, Du mein flachshaarigs Diendl[.] .⁴⁷

Joseph Anton Forster (* 1823; † 1893 in Lichtensteig)⁴⁸ muss ein tüchtiger Musiker gewesen sein. 1874 wurde er von der katholischen Ortsverwaltung zum Lehrer der neugegründeten



*Liederheft von Frida Edelmann aus 1882
Die Lieder sind eingetriben von Musikant Forster in
Lichtensteig*



Lichtensteiger Musikschule für Instrumentalunterricht bestimmt, die dann 1879 von der vereinigten Ortsgemeinde übernommen wurde. Forster avancierte nun zum Musikdirektor. Da in keiner Akte andere Musiklehrer genannt werden, darf angenommen werden, dass er als Allrounder sämtliche Instrumente des Musikschulangebots unterrichtete, ausserdem eine (Militär-)Blechblasmusik leitete und als Arrangeur und Komponist (?) sich ebenso verdient gemacht hatte.

Werfen wir nun endlich einen Blick in die Liedersammlung. Spuren des Unterrichts sind unübersehbar. Notizen auf der Innenseite des vorderen Deckels weisen Frida Knöpfel als gitarristische Anfängerin aus:

e a d g h e [Das sind die Leersaiten der Gitarre.]
 mi la r[e] sol si mi
 accord de mi nat. mi - sol# - si mi [Das sind die Töne des E-Dur-Akkordes, des leichtesten Gitarrengriffes.]

Die französische Sprache, wir finden sie auch in mit Bleistift zugefügten Vermerken des Notentexts und in Louis Durands Gedicht «Loin du pays», ohne Melodie notiert gegen Ende des

Abendunterhaltung

der Ghorntuckelgesellschaft und des Gacienvereins
zu Lichtenfels,
Donnerstag, den 28. Februar 1878, im Gasthaus zum Kaffee.

Programm.

I. Abtheilung.

1. Reizendste Nacht, Nacht für Cadenet	von Hoffe.
2. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.
3. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.
4. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.
5. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.
6. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.
7. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.
8. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.

II. Abtheilung.

1. Cantate aus der „Zerfahrenheit“, für Cadenet	von Hoffe.
2. Der Wanderer, fremde von der Wanderer	„H. Hoffe.
3. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.
4. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.
5. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.
6. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.
7. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.
8. Die Prinsin, die für gemachten Ober	„H. Hoffe.

NH. Complete werden gelegentlich in das Programm eingefügt.

Der Gesangsang. (Zeit).

Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober	Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober Die Prinsin, die für gemachten Ober
--	--

Anfang punkt Abends 7 Uhr.

Heftes, erklärt sich wohl durch Fridas zuvor in Yverdon absolvierte Lehre als Weissnäherin.⁴⁹ Vielleicht verständigten sich die beiden, Frida und ihr Musiklehrer, manchmal auf Französisch. Wir hörten ja auch, dass ein Sohn Forsters in Paris lebte. Frida Knöpfel verfügte über gute Notenlesefähigkeiten, die sie sich im Singunterricht der Volksschule angeeignet haben dürfte, denn Akkordchiffren finden sich nur ausnahmsweise, und dann – so vermute ich – erklären sie eher einen gitarristischen Sachverhalt, einen «Gitarrengriff» im Samansschen Sinne, als einen harmonischen. Denn nichts deutet im Heft darauf hin, dass Forster seine Schülerin in die Geheimnisse der Akkordlehre eingeweiht hätte. Ist es Zufall, dass Samans' «Praktische Guitarr-Schule» zuerst genau jene Gitarrengriffe erklärt, die im ersten Lied unserer Sammlung zur Anwendung gelangen, nämlich E-Dur, A-Dur und D-Dur? Wenn wir Samans' Methode⁵⁰ als Hintergrund denken, so können wir uns das progressive Fortschreiten der Inhalte dieses Unterrichts leicht vorstellen: Es besteht aus einem Nach-und-nach-Kennenlernen verschiedener Gitarrengriffe, die dann in der Liederabfolge angewendet werden sollen. Von Samans' Schule grenzte sich der Unterricht jedoch dadurch ab, dass er das Notenlesen mitintegrierte und damit reicher ausgestaltete Akkordformen ermöglichte. Siehe da: Prompt folgen auf die ersten Solostücklein, die ein vom Griffdenken unabhängiges Notenlesen verlangen, Lieder mit von Samansschen Griffen abweichenden Akkordstellungen. Forsters Liedbegleitunterricht ist somit methodisch und inhaltlich aufgedeckt. Forster nutzte als Folie die Samanssche Methode, ohne jedoch das Notenlesen auszuklammern oder es zu vernachlässigen. Auf diese Weise vermied er jenes erstarrte, gleichförmige Begleiten, das man als Resultat Samansscher Methodik zu erwarten hätte. Didaktisch geschickt verpackt, sind es die reizvollen Solostücke, die dem Schüler die Notwendigkeit des Notenlesens veranschaulichen und das Lernen schmackhaft machen.

Bei allen Liedern und Stücken der Sammlung vermisst man die Namen der Komponisten oder Textdichter. Einzig die Nr. 47 verweist auf den schwäbischen Pfarrer und Liedkomponisten Johann Ludwig Friedrich Glück. Dieser Umstand ist im volkstümlichen Musizieren des 19. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, sondern die Regel. Es ist dies Ausdruck einer seit der Aufklärungszeit vertretenen, idealistisch verklärten Vorstellung, dass Urheber aller wahren Poesie das Volk sei. Mit deutlicher Vehemenz wird damit dem romantischen Geniedenken widersprochen, das die Künstler als Götter oder doch wenigstens

(Auf einen Schmetterling*)

Text: Caspar Schiesser (* 1812 in Schwändi; † 1839 in Zurzach)
aus "Jugendtraum und Lebenswahrheit", St.Gallen 1834
(Orthographie des Textes nach dem Original)

3

*Originaltitel des Gedichtes

Halbgötter verklärte. Wenn wir heute dennoch nach den tatsächlichen Autoren von Volksliedern suchen, so geschieht dies nicht in der Absicht, diese ethisch wertvolle gemeingesellschaftliche Gesinnung zu entzaubern, sondern um an die Quellen eines Gedichtes oder einer Melodie zu gelangen. Denn um die tradierte Fassung eines Liedes einschätzen zu können, bedarf es des Vergleiches zwischen Urform und Varianten. Nur so können regionale, zeitliche oder auch individuelle Unterschiede einer Liedfassung aufgespürt und analysiert werden. Vielfalt und Einzigartigkeit der Volkskunst offenbaren sich so in ihrer ganzen Schönheit und Weite. Wir staunen ...⁵¹

Es ist durchaus nachvollziehbar, dass der jugendbewegte Albert Edelman zu den zumeist einfachen, früh- bis spätbiedermeierlichen Liedern ein distanziertes Verhältnis hatte, ja haben musste, auch wenn er – wie von ihm selbst bezeugt – seiner singenden Mutter mit Leidenschaft und innerer Bewegtheit lauschte. Zu sehr hatten sich die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse verändert, als dass Mutters Lieder noch Zeugen der Gegenwart hätten sein können. Da entfloh ein echter Wandervogel in seinem nostalgischen Zeitschmerz denn lieber in noch fernere, nebeligere Vergangenheiten.

Möglicherweise können wir die von Frida Edelman gesungenen Lieder heute aus grösserer Distanz besser beurteilen. Versuchen wir sie unvoreingenommen, ganz aus sich selber und aus ihrer Zeit heraus wahrzunehmen und zu verstehen, so fallen uns die Perlen volkstümlichen Liedschaffens auf: Philipp Friedrich Silchers «Loreley», Johann Nepomuk Freiherr von Poissls «Auf der Alma», Heinrich Werners «Haidenröslein» oder Franz Wilhelm Abts «Wenn die Schwalben heimwärts ziehen» gehörten zu den internationalen Hits der Gattung. Wiederzu entdecken gäbe es jedoch auch manches Schweizer Lied, so das bezaubernde «Der Schmetterling als Bote», dessen Komponist ich trotz zahlreichen Recherchen nicht zu eruieren vermochte, oder Heinrich Brunners «Ihr Berge lebt wohl». Auch Dialektlieder finden sich im Notenbuch. Sie bezeugen Forsters und Frida Edelmanns tiefe Verbundenheit mit der engeren Heimat, dem Toggenburg, eine Haltung, die in Albert Edelmanns Lebenswerk einen so eindrucklichen Nachklang fand.

Anmerkungen

- 1 Albert Edelmann: Toggenburger Lieder. Basel, 1981, 6. Aufl.
- 2 Ebda. S. 4, gemeint ist ein 5-chöriges Instrument mit 13 Saiten.
- 3 Lothar Kemter und Ida Bleiker: Albert Edelmann 1886 1963. Ebnat-Kappel, 1977, S. 26f.
- 4 Albert Edelmann: op.cit., S. 94.
- 5 Max Zulauf: Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert. Bern und Stuttgart, 1972, S. 9ff.
- 6 Volksliedforschung heute. Basel, 1983, Einleitung von Christine Burckhardt-Seebass, S. 2.
- 7 Im Röseligarte – Schweizerische Volkslieder, hrsg. v. Otto von Greyerz, Ausgabe mit Begleitung von Klavier und Gitarre besorgt v. Gottfried Bohnenblust. Bern, 1914 [2 Bd.].
- 8 Bohnenblust bemerkt, dass er die Begleitungen nur auf Drängen von Otto von Greyerz und des Verlegers notierte.
- 9 Den 100 echten Volksliedern, Jodel und G'sätzli aus Alfred Leonz Gassmanns «'s Alphorn», op.18, Zürich, 1913, sind zwar ebenfalls Begleitungen unterlegt, doch folgen sie, in römischen Zahlen als Akkordstufen aufgeschrieben, nicht der Notations- und nur teilweise der Besetzungstradition des 19. Jahrhunderts. Wörtlich heisst es dazu: *mit allfälliger Begleitung des Natur-Chors oder eines Instrumentes (Gitarre, Laute, Zither, Klavier)*.
- 10 Im Röseligarte, S. IV.
- 11 Im Röseligarte, 2. Band, S. 140ff.
- 12 Johannes Brahms: Deutsche Volkslieder, 7 Bde., [WoO 33]. Berlin, 1894.
- 13 Im Röseligarte, S. IV.
- 14 Heinrich Szadrowski: Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner. In: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub, 4. Jg. Bern, 1868, S. 349.
- 15 Das Instrument wurde auch als «Klumpfe» oder – in ihrer Ausstattung mit birnenförmigem Korpus – als Laute bezeichnet.
- 16 Hans Trüb: Fahrtenlieder. Aarau, A. Trüb, 1923, 28. 32. Tausend, [Erstauflage 1912].
- 17 Hans Breuer: Der Zupfgeigenhansl. Leipzig 1916, 35. Aufl., [Erstauflage 1908].
- 18 Ebda.: Vorwort zur 1. Aufl., S. IV.
- 19 Siehe: Dieter Ringli: Schweizer Volksmusik. Altdorf, 2006, S. 170.
- 20 Ebda.: S. 155.
- 21 Siehe: Christoph Jäggin: «Ob in Lächeln, ob in Thränen» – Das romantische Gitarrenlied der Bodenseeregion. In: Dissonance 111, Lausanne, 2010, S. 38f.
- 22 Siehe: CH-Gitarre – Was es in Schweizer Sammlungen zu entdecken gibt. <http://www.christophjaeggin.net/schriften.htm>.
- 23 Siehe: Christoph Jäggin: «Ob in Lächeln, ob in Thränen» – Das romantische Gitarrenlied der Bodenseeregion. In: Dissonance 111, Lausanne, 2010, S. 36ff.
- 24 Hoch-Obrigkeitlich bewilligtes Donnerstag-Blatt. No. 51. Zürich, 20. Christmonat 1792.
- 25 Einen knappen Überblick bietet: Christoph Jäggin: Schweizer Gitarrenengesänge für 1001 Nacht. In: concertino, Ausgabe 4, Hamburg, 2011, S. 190ff.
- 26 Sammlung von Schweizer Kührreihen und Volksliedern. Bern, 1826.
- 27 Carl August Schneider: [Neue Gitarrenschule]. München, 182?.
- 28 Siehe: Christoph Jäggin: «Was sollt' ich nicht mit ihnen singen» – Die Liedersammlung des Uedemer Volksschullehrers Franz Samans (1812–1861). Uedem, 2012, 2. Aufl.
- 29 Franz Samans: Praktische Guitarr-Schule oder gemeinfassliche Anleitung [...]. Wesel, 1838, 1. Aufl.

- 30 Gottfried Weber: Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. Mainz, 1817, Bd. 1, S. 139f.
- 31 Der Vollständigkeit halber sei hier angemerkt, dass Bohnenblust's «Röseligarte» ein anderes, wohl vom St.Galler Gitarristen F. Marutzky entwickeltes, aus arabischen Ziffern bestehendes Griffchiffrensystem verwendet.
- 32 [Johannes Wepf: Liederbuch]. Ohne Ortsangabe, [um 1853]. Frauenfeld: Staatsarchiv.
- 33 Franz Samans: Praktische Guitarr-Schule [...], Erstes Heft. Wesel, 1838, 1.Aufl., S. 24f.
- 34 Das Gitarren-Lied. In: Heinrich Messikommer: Aus alter Zeit, Volksleben (im Dialekt), Gesang und Humor im zürcherischen Oberlande, Zweiter Teil. Zürich, 1910.
- 35 Heinrich Szadowski: Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner. In: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub, 4. Jg. Bern, 1868, S. 348.
- 36 Johann Jakob Schäublin: Über die Bildung des Volkes für Musik und durch Musik, Basel, 1865, S. 15.
- 37 Siehe: Christoph Jäggin: «Was sollt' ich nicht mit ihnen singen» – Die Liedersammlung des Uedemer Volksschullehrers Franz Samans (1812–1861), Uedem, 2012, 2. Aufl., S. 12.
- 38 Albert Edelman: Lebenslauf. In: Lothar Kemter und Ida Bleiker: Albert Edelman 1886 1963. Ebnat-Kappel, 1977, S. 13.
- 39 Bedauerlicherweise fehlt dem Exemplar der Umschlag und die erste Seite, so dass die Provenienz des Druckes nicht eruiert werden konnte.
- 40 Statuten des Thurgauischen Kantonal-Gesangverbands, einzusehen in: Frauenfeld: Staatsarchiv.
- 41 Dieser Begriff ist u. a. mit den Gitarrenliedersammlungen des Ulmers Johann Augustin Fuchs verbunden.
- 42 Heinrich Heer (* 1811 in Glarus; † 1852 ebda.), Herausgeber zweier umfangreicher Liederbücher.
- 43 Johannes Wepf (* 1810 in Müllheim [Thurgau]; † 1890 ebda.), Lehrer, Komponist, Herausgeber von Liederbüchern für Männerchor oder Jugendchor und Gitarrenliedern.
- 44 Siehe: «Ond s Tanze, das halte mer för kä Sönd» – Leichte Tänze und Stücke für Gitarre solo, für Violine und Gitarre, für Flöte und Gitarre sowie für Flöte, Violine und Gitarre gesammelt und eingerichtet von Christoph Jäggin. Gonten, 2011.
- 45 Schweizer Volksmusik-Sammlung – Aus dem Nachlass von Hanny Christen. Zürich, 2002.
- 46 Löwengasse, Haus Nr. 141, die Bäckerei Knöpfel befand sich an derselben Strasse im Haus Nr. 140.
- 47 Frida Edelman: [Lebenserinnerungen]. Undatierte Handschrift, S. 194f. Ebnat-Kappel: Albert-Edelman-Stiftung.
- 48 Alle Fakten zu Joseph Anton Forster und den Wohnverhältnissen in Lichtensteig verdanke ich herzlichst Robert Forrer, Alt-Stadtammann aus Lichtensteig.
- 49 H[einrich] E[delmann]: Nachruf, S. 3. In: Frau Frida Edelman, geb. Knöpfel 1864 1921. [St.Gallen], 1921.
- 50 Siehe: Die Guitarr-Methode. In: Christoph Jäggin: «Was sollt' ich nicht mit ihnen singen» – Die Liedersammlung des Uedemer Volksschullehrers Franz Samans (1812–1861), Uedem, 2012, 2. Aufl., S. 29ff.
- 51 Ein erster Schritt in diese Richtung ist getan. Meine vorläufige Auswertung der Sammlung findet man auf <http://www.christophjaeggin.net/Schriften/e.pdf> (> Edelman, Frida, geb. Knöpfel).