

# Inhalt

## Einführung

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

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

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

## II *La libertad cantar*. Patriotischer Gesang und Heimatbewusstsein im 19. Jahrhundert

<b>1</b>	<b><i>Nossa patria</i>: Heimatbewusstsein und Ursprungslegenden</b>	<b>109</b>
1.1	Aus <i>Alt Fry Rhätien</i> wird <i>Graubünden</i> : Integrationsgeschichte(n)	109
1.2	<i>Stai si, defenda!</i> Die «rätoromanische Renaissance»	115
<b>2</b>	<b><i>La libertad cantar</i>: Männergesang für die Freiheit und das Vaterland</b>	<b>121</b>
2.1	Schulgesang zur Volkserziehung	121
2.2	Philologisches Interesse am «Folkslor»	132
2.3	Männerchorgesang auf dem Weg zum <i>chant rumantsch</i>	140
2.3.1	Feste und Lieder für die Geselligkeit und Vaterlandsliebe	140
2.3.2	Der Männerchor Ligia Grischa	149
2.3.3	Der Männerchor Engiadina	154
2.4	<i>Patria, cumbat e libertad</i> : Patriotische Chorwerke	160
2.4.1	Das deutsche Männerchorlied <i>per rumantsch</i>	160
2.4.2	Otto Barblans <i>Calvenmusik</i>	169
2.4.3	<i>A Chalavaina</i> : Kampflieder für Männerchor	179
2.4.4	Ursprungslegenden in Duri Sialms «La Ligia Grischa» und «Benedetg Fontana»	186
2.4.5	«Il pur suveran»: Hans Ernis Hymne an die (bäuerliche) Freiheit	196

## III *Cantei romontsch(s)!* Chorgesang und Sprachbewusstsein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

<b>1</b>	<b><i>Ni Talians, ni Tudais-chs!</i> Sprachpolitik von der <i>Questione ladina</i> zur <i>Quarta lingua naziunala</i></b>	<b>203</b>
<b>2</b>	<b><i>Cantei romontsch!</i> Chorgesang für die Muttersprache</b>	<b>212</b>
2.1	Ethnologisches und musikpädagogisches Interesse an den «schönen, alten Volksliedern»	212
2.1.1	Die Erforschung der mündlichen Volksliedtraditionen	213
2.1.2	Schullieder und Volkslieder für die «Gesangsfreudigkeit»	222
2.2	«In pievel cantont per excellenza»: Das Gemischtchorwesen	229
2.3	<i>Patria e lingua materna</i> : Chorlieder überhöhen die Heimat und die Muttersprache	237
2.3.1	Die Sprachlieder « <i>Nossa viarva</i> » und « <i>Lingua materna</i> »	238
2.3.2	<i>Schi lunsch naven</i> : Tumasch Dolfs Heimwehlieder	252

<b>IV</b>	<b><i>Chantar illa lingua materna. Populäre Vokalmusik und neues Kulturbewusstsein in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts</i></b>	
<b>1</b>	<b><i>Miu car bi vitg nativ: Ausverkauf der Heimat</i></b>	<b>261</b>
1.1	Sprachschutz als Heimat- und Umweltschutz	262
1.2	Neue Sprach- und Kulturbewegung in den 1980er-Jahren	269
1.2.1	<i>Lavur rumantscha: Die Sprach- und Kulturpolitik der Lia Rumantscha</i>	270
1.2.2	Von der sprachlichen <i>Avischinaziun</i> zur Idee <i>Rumantsch Grischun</i>	276
<b>2</b>	<b><i>Chantar illa lingua materna: Singen in der Muttersprache</i></b>	<b>284</b>
2.1	<i>L'olma dil pievel: Volkstraditionen als Spiegel der «Volksseele»</i>	284
2.1.1	<i>Chanzuns popularas</i> auf Schallplatte	284
2.1.2	<i>L'olma dil pievel</i> in kunstmusikalischen Formen	290
2.1.2.1	Tumasch Dolf: «Stiva da filar» (1924)	290
2.1.2.2	Gion Antoni Derungs: «Sontga Margriata» op. 78 (1978)	296
2.2	<i>Musica classica</i> zwischen Tradition und Moderne	303
2.2.1	Chorkomponisten und Chorlieder auf dem Weg in die Moderne	304
2.2.2	Duri Sialm: «Allas steilas» (1953)	325
2.2.3	Die ersten Opern: «Il cerchel magic» (1984) und «Il president da Valdei» (1988)	329
2.3	<i>Noss chors: Populäre Chormusik</i>	336
2.3.1	<i>Noss chors</i> im Fokus der Kultur- und Sprachpolitik der 1930/40er-Jahre	336
2.3.2	<i>Noss chors</i> in der Erneuerungsbewegung der 1970/80er-Jahre	344
2.4	<i>Musica populara moderna: Popmusik in der Muttersprache</i>	351
2.4.1	<i>Chantauturs</i> mit Gitarre und Protest	351
2.4.2	Folkrevival und volkstümlicher Schlager	365
2.4.2.1	Vom Folkrevival zur Weltmusik	366
2.4.2.2	<i>Schlagher rumantsch</i>	373
2.4.3	<i>Poprock rumantsch</i> im Kloster und Heilbad	378
2.5	<i>Festivals da la musica moderna rumantscha</i>	387

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

## Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

St. Gallen, im Oktober 2017

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

*Rudolf O. Tönjachen, 1936<sup>1</sup>*

## Einführung

### 1 Gegenstand

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Von «Fund und Erfindung»<sup>17</sup> im Zusammenhang mit dem Begriff «Volkslied» sprach schon 1969 der Musikwissenschaftler und Volksliedforscher Ernst Klusen. Er gehörte zu den Kritikern einer essenzialistisch-romantischen Sicht- und Definitionsweise des Volksliedes sowie der (später definierten) Produktionstheorie, die auch von Walter Wiora 1959<sup>18</sup> vertreten wurde. Dabei betrachtete Klusen die Frage nach dem Verhältnis zwischen Fund und Erfindung aber als durchaus aufschlussreich für die Untersuchung der Entwicklung «deutscher Liedkunst», denn eine wesentliche Funktion dieses «Gruppenliedes»,<sup>19</sup> wie er es nannte, lag eben in der Bildung von gruppenbezogener national-kultureller Identität.<sup>20</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Ebd., S. 105.

25 Vgl. ebd., S. 109.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

36 Vgl. ebd., S. 223–381.

37 Siehe dazu Kapitel III 1.

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

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

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

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

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

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

41 Coray, Sprachmythen, 2008, S. 559.

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

43 Deplazes, Rätoromanen, 1991, S. 544.

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

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

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

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

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

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

46 Vgl. ebd., S. 560.

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

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

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

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

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

---

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



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

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

## 2 National-kulturelle Selbst(er)findung

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

### 2.1 Musik und kulturelle Identität

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

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

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