

Heinz Rellstab

Findlinge -

Hans Roelli, Liedermacher ,avant la lettre‘

2. überarbeitete Version

Luzern, 2012

Vorwort

Auf Grund einer Studio-Aufnahme mit Roelli-Liedern¹ habe ich diese Arbeit zum ersten Mal 2005 fertiggestellt. Inzwischen hat Stephan Hammer in seiner Dissertation² massgeblich zur Klärung des Begriffs ‚Liedermacher‘ und des dazugehörigen Sachverhalts beigetragen. Deshalb sah ich mich zu einer Überarbeitung veranlasst. Im wichtigen Punkt der Zuordnung von diesem Lied-Schaffen hab ich nun Gewissheit, dass meine damalige Annahme von Hans Roelli als einem Liedermacher absolut vertretbar ist.

Hammer nennt das Produkt eines Liedermachers ‚Autorenlied‘. Diesen Begriff werde ich in dieser Überarbeitung für Roellis Lieder benutzen, denn sie erfüllen die definitorischen Voraussetzungen, die Hammer hervorragend herausgearbeitet hat. „Autorenlied trifft den Objektbereich ausgesprochen genau, da darin die integrale Erarbeitung **und** [Hervorhebung durch den Autor] die eigene Präsentation der Lieder zum Ausdruck kommt.“³ Das Begriffswort trifft sowohl auf die Lieder von Brassons, Biermann und Matter zu, wie auch auf jene der Barden, Rhapsoden, Minnesänger und Troubadours, sofern sie das Kriterium der Urheberschaft erfüllen.⁴ „Es wird davon ausgegangen, dass das Liedermachen ein ‚Gesamtkunstwerk‘ ist, also sämtliche Elemente einer Aufführung enthält.“⁵ Die dreischichtige Urheberschaft in der Personalunion von literarischem Texter, Komponisten und Interpreten – vokal und instrumental – wird zum entscheidenden Kriterium.⁶

¹ Rellstab Heinz, Schiltknecht, Roland, Findlinge. Private CD, 26 Lieder von Hans Roelli; 2004. Die Rechte zur Veröffentlichung der Aufnahme wurden von Frau Margrit Roelli und des Hans und Margrit Roelli Stiftung in Zürich verweigert.

² Hammer, Stephan, *Mani Matter und die Liedermacher. Zum Begriff des ‚Liedermachens‘ und zu Matters Kunst des Autoren-Liedes*, Bern [et al]: Peter Lang, 2010.

³ Hammer, 2010, S. 55.

⁴ Hammer, 2010, S. 55.

⁵ Hammer, 2010, S. 54.

⁶ Hammer, 2010, S 54.

Inhaltsverzeichnis

1 Kontext	4
1.1 Findlinge	4
1.2 Schwankender Blick.....	4
1.3 Schwierige Zuordnung	6
1.4 Vom Wandervogel zum Liedermacher	7
1.5 Liedermacher-Vorläufer	10
1.6 Schriftlichkeit.....	12
1.6.1 Nachträgliche Notation	12
1.6.2 Neuinterpretation und volksmusikalische Umformung.....	13
1.7 Abgrenzung.....	15
1.8 Versungenes Wort	17
1.9 Schriftlichkeit als Nebenprodukt.....	17
2 Lied und Leid	18
3 Musikwissenschaftliche Analyse.....	20
3.1 Melodik im Zentrum.....	20
3.1.1 Sprünge	21
3.1.4 Akkordzerlegungen.....	23
3.1.5 Sequenzen	23
3.1.6 Alterierte Töne	24
3.1.7 Ambivalente Tonalität	24
3.1.8 Bluesartiger Melodieverlauf	25
3.1.9 Ausgewogenheit.....	26
3.2 Rhythmus der Melodie	26
3.2.1 Regelmässigkeit und ‚Zeitvertreib‘	26
3.2.2 Vereinfachte Schreibweise	27
3.2.3 Unregelmässigkeiten	29
3.3 Formales	30
3.4 Harmonik.....	31
3.4.1 Varianten, zweite Stimmen	32
3.4.2 Melodische Ambivalenz und harmonische Auswirkung	33
3.5 Begleitsatz und Bedeutung	33
3.5.2 Stimmlage und Auswirkung auf den Begleitsatz.....	35
2.5.3 Klavierbegleitung	36
Schlussgedanken	36
Verzeichnis der Lieder	I

1 Kontext

1.1 Findlinge

Was geschieht mit Liedern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Gattung sich erst in der zweiten Jahrhunderthälfte etabliert hat? Sie werden im 21. Jahrhundert zu Findlingen, deren Herkunftsspur uns in ihrer Kontroverse bis heute beschäftigt. Diese Spuren können sehr unterschiedlich aussehen, sind sie doch aus verschiedensten Gründen mitunter kräftig verwischt und entstellt worden. Die Findlinge selbst weisen trotz ihrer Uneinheitlichkeit auf eine gemeinsame Kraft hin, die sie in der heutigen Kunstlandschaft dazu werden liess.⁷

1.2 Schwankender Blick

In einem Lyrikband, den Roelli unter dem Pseudonym ‚Karlotta Karss‘ herausgegeben hat, macht er sich über moderne Lyrik lustig. Seine Imitationen oder Karikaturen davon lässt er verkehrt einbinden, nach dem Aufschlagen des Buchdeckels steht alles Kopf und beginnt mit dem Ende⁸. In typisch roellischer Widersprüchlichkeit kommt seine Ablehnung der Moderne zum Ausdruck⁹, er braucht dazu aber moderne Mittel, wie sie in der bildenden Kunst verwendet werden. Hans Breuer, der Begründer der Wandervogelbewegung, sagte schon 1913: „*Kein Neutöner wird jenen allumfassenden Ton in seiner Brust mehr finden, der an das grosse Ganze klingt... Schaut doch die Neutöner an, was sie fertig bringen! Ist das volkstümlich?*“¹⁰ Hans Roelli tritt mit seiner Haltung gegenüber moderner Kunst ganz in die Fusstopfen der Wandervogel-Nachfolge und lässt es gleichzeitig zu, von seinen Bewunderern als klassischer Komponist betrachtet zu werden.¹¹ Dass einiges

⁷ Zur Aktualisierung in der Postmoderne und der Pluralität der möglichen Konnotationen in der Semantik der Kunst vgl. Jiranek, *Sprach- und Musiksemantik*, in: Riethmüller 1999, S. 54-55.

⁸ Karrs, Karlotta, *Silberner Atlas*, Neustadt a.d.N. : Blautuaben-Verl., 1959. Vgl. ebenfalls Stüssi, in: Stüssi 1965, S. 56, 62, 96.

⁹ Vgl. Baechi 1965, S. 96.

¹⁰ Breuer, *Zupfgeigenhansl* 1913, Vorwort zur 10. Aufl.; Vgl. Biermann, in: Arnold 1980, S. 109.

¹¹ Vergleiche mit Beethoven, Schubert, Schumann und Wolff werden gemacht.

ins Schwanken gerät, wenn man versucht sein Oeuvre¹² zuzuordnen, verwundert kaum mehr.¹³ Es besteht ausschliesslich aus den über tausend Liedern¹⁴, deren Text und Musik von ihm stammen, die er, sich selbst auf der Gitarre¹⁵ begleitend, gesungen hat.¹⁶ Damit führt er zusammen mit Hanns In der Gand (1882-1947) eine lange Reihe von Lieddichtern in der Schweiz an. Beide wurden sie als Soldatensänger eingesetzt, Hanns In der Gand im ersten¹⁷, Hans Roelli in beiden Weltkriegen¹⁸. Aus diesem Blickwinkel gesehen, könnte man behaupten, dass Roellis Lieder absolut zeitgemäss sind. Er hat Lieder „gemacht“, lange bevor Wolf Biermann (*1936) Anfang der sechziger Jahre den Begriff als Wortneuerfinder für sich benutzte¹⁹. An sich taucht der Begriff ‚Liedermacher‘ schon viel früher auf, wie

Vgl. Hiltbrunner, in: Schaer 1939, S.23; Vgl. ebenfalls Faesi, in: Stüssi 1965, S. 101; und Baechi, in: Stüssi 1965, S. 102, 109.

¹² Werkverzeichnis Hans Roelli vgl. Stüssi, S.157-161.

¹³ Gruber bemerkt, dass Hans Roelli von allen anders gesehen wurde. Gruber, in: Schaer 1939, S47.

¹⁴ Nach der Zählung von Margrit Roelli sind es 1126 Lieder, die sie Micro verfilmt hat. Sie konnten vom Autor leider nirgends ausfindig gemacht werden. Stüssi zählt 1073, S. 9; Baechi 1173, in: Stüssi 1965, S.107. Davon sind ungefähr ein Drittel veröffentlicht. Gewisse Lieder wurden in verschiedenen Liedsammlungen wiederholt abgedruckt, so dass davon ausgegangen werden kann, dass es sich um eine Auslese des Autors handelt, wie Hiltbrunner bestätigt. Hiltbrunner 1927, in : Schaer 1939, S. 21.

¹⁵ Roelli bleibt Zeit seines Lebens ‚Lautensänger‘ und damit dem Markenzeichen der Wandervögel treu, obwohl er sich schon früh auf der Gitarre (in derselben Stimmung) begleitet, wie das auch für die Wandervogelbewegung gilt, wo die Gitarre auch Zupfgeige genannt wird.

Vgl. Marohl, *Zupfgeigenhansl*, 1983, S. 7: Photographie Hans Breuers – der Herausgeber des Zupfgeigenhansls – in Begleitung gleichgesinnter ‚Wandervögel‘ mit der auf den Rucksack gebundenen Gitarre. Dazu: Schall, *The Lute oft he Wandervögel*, 1997, S. 16-18; Trüb, *Fahrtenlieder der Schweizer Wandervögel*, 1974: Der Buchdeckel ist mit dem Emblem der Laute versehen. Die Zeitschrift *Laute* wurde von R. Möller 1917 gegründet. Pethö, in: *Üben und Musizieren*, H. 6, 2011, S. 27.

¹⁶ Roellis ausschliessliche Betätigung in der Kleinform des Liedes zwingt einen, die Frage der Zuordnung zu stellen. Bei seinen Liedzyklen handelt es sich um Gedichtzyklen, denn ihr Zusammenhalt ist ein inhaltlicher, nicht ein musikalischer. Ebenso spricht das weitgehende Fehlen des durchkomponierten Liedes für eine volksnahe Zuordnung.

¹⁷ Er veröffentlicht im *Schwyzerfähnli 2* eigene Lieder. Er ist der Schöpfer des Liedes ‚*Gilberte de Courgenay*‘.

Vgl. In der Gand, *Schwyzerfähnli*, [1915], S 12, 13 und 29-31.

¹⁸ Roellis Popularität unter den Soldaten muss gross gewesen sein. Seine Lieder fanden eine grosse Verbreitung, sie wurden zu Volksliedern mit stark situationsbedingter Funktion, die glücklicherweise in unserer Zeit nicht mehr zutrifft. Kann es als Nachwirkung dieser Popularität gedeutet werden, dass noch um die Jahrtausendwende seine Soldatenlieder ohne Angabe ihres Urhebers – als Volkslieder – in einem wissenschaftlichen Artikel zur Sprache kommen? Vgl. Schöb, Gabriela, *Geistige Landesverteidigung*, in: Gerhard, 2000, S. 215. Im Übrigen erinnert sich Kurt Marti im Telefongespräch vom 15. Juli 2004 mit dem Autor an Roellis grosse Popularität. Vgl. ebenfalls Halldimann, Arosa, 2001, S. 111: „Kurdirektor Hans Roelli war ein zu seiner Zeit sehr beliebter Komponist und Verseschreiber“. Und ebenfalls: „Tausende fanden durch sie [die Lieder Roellis] Wort und Klang für das, was sie selbst bewegte.“ Juon sen., in: Schaer 1939, S. 51. Mit seinem mundartlichen *Skijode!* vgl. Rellstab, *Lied in der Nacht*, [1994], S. 106, erreichte er eine ihm unerwünschte Popularität, „als hätte er keine edleren Gaben zu bieten“ Baechi, in: Stüssi 1965, S. 107; vgl. Faesi, in Stüssi 1965, S. 107.

¹⁹ Biermann, *Drahtharfe*, 1965.

Hammer in seiner Dissertation eindrücklich zusammenträgt.²⁰ „*<Liedermachen> steht für eine urheberzentrierte musikalisch-sprachliche, nunmehr in vielen Sprachen und Kulturen über den Erdball verbreitete Kunstform.*“²¹

1.3 Schwierige Zuordnung

Von der Schwierigkeit der Zuordnung zu seinen Lebzeiten zeugt die lange Liste von schriftlichen Attributen, die er auf sich vereinigt.²² Er war für viele eine unbequeme, schwer zu deutende Erscheinung, und wollte es vielleicht auch sein²³. Sein Gefallen an der Rolle des Romantikers liesse sich auch als Reaktion auf die neue Sachlichkeit deuten.

Nur die Minderheit dieser Beschreibungen entstammt eindeutig dem Vokabular der Kunstwelt: Dichter, Schriftsteller, Lyriker, Komponist, Liedschöpfer, Kleinmeister. Die meisten Benennungen aber, die Hans Roelli auf sich vereinigt, entstammen eher dem Gebiet der Volkskunst und deuten auf die Unsicherheit der Zuordnung: Troubadour, Minnesänger, Lautensinger, Barde, Rhapsode, Psalmist, Spielmann. Volkssänger, Soldatensänger, Chansonnier zeugen dagegen von seinem Wirken in der Gegenwart. Er selbst äussert sich dazu 1919 im Vorwort seines ersten Liedbandes „Am Morgen. Lautenlieder von Hans Roelli“: „*Vielleicht höre ich einmal, wenn ich auf der Strasse fahre, aus einem schönen Garten oder aus einer stillen Kammer ein Lied von mir. Und ich denke, ein Stück von mir ist dort und niemand kennt mich, und ich gehe wie ein Freund weiter. Vielleicht begegne ich auch Fahrenden, und sie singen ein Lied von mir. Und ich frage sie lachend, woher die*

Für Definitionen des Begriffs Liedermacher vgl. Braun, *Volksmusik*, 1999, S. 139; *Das grosse Lexikon der Musik*, Honegger (Hg.), Massenkeil 1981, Bd. 5, S. 119. Diether de la Motte beginnt mit der Reihe der Liedermacher rückblickend bereits mit Wilhelm von Zuccalmaglio (1803-1869) und dessen Lied „*Schwestelein, wann gehen wir nach Haus?*“ Wort und Weise heisst es bei ihm, wie dann bei Roelli auch, nicht Dichtung und Komposition. De la Motte, *Vom Wandervogel zum Liedermacher*, in: *Musica*, Januar, Februar 1983, S. 327.

Da der Wandervogel die neue Sachlichkeit ablehnte, kam ein „sachlich“ orientierter Begriff, wie der des Liedermachers damals noch nicht in Betracht.

²⁰ Hammer 2010, S. 16-19.

²¹ Hammer 2010, S. 37.

²² Vgl. Hammer 2010, S. 23, 24, 29.

²³ Baechi, in: Stüssi, S. 88; Vgl. auch Gerhard, *Arpeggieren*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 27, 2003, S. 133: Die Verwendung des Arpeggios in Roellis Liedbegleitungen passt gut in die von Gerhard angesprochene Tradition. Seine subjektive und überraschende interpretatorischen Freiheiten und deren eher befremdende Wirkung auf heutige Hörer könnte ihm leicht als Empfindelie oder als Schwülstigkeit ausgelegt werden. Vgl. Haldimann, *Arosa* 2007, S. 112, und Kröher, *Rotgräue Raben*, 1969, S. 8.

*fröhliche Weise komme. Da sagt der erste: ich habe sie im Züribiet gehört; da sagt der zweite: wir haben sie im Jura gesungen; da sagt der dritte: Trudi singt immer zum Fenster hinaus – und der vierte sagt einfach: es ist ein Volkslied. Wie schön das wäre.*²⁴

In diesem Wunsch schwingt romantisches Gedankengut, aber auch schon die Erkenntnis mit, dass die Entstehung eines Volksliedes kein Geheimnis ist, wie es in der Romantik gerne formuliert wurde.²⁵ Ort, Umstände, singende und hörende Menschen erst machen ein Lied durch ihre Empathie zum Volkslied, es kommt nicht schon als Volkslied zur Welt. Den Volksliedermacher gibt es nicht.

Einige von Roellis Liedern sind dann auch zu einer gewissen Zeit zu Liedern geworden, die „*das ‚Volk‘ singt, rezitiert und summt, [...] der Professor so selbstverständlich, wie der Magaziner im Warenumschlaglager, [...] gespeichert für immer; ganz genau: gelebtes, lebendiges Volkstum*“.²⁶

Sie wurden zwischen 1950 und 1980 in Schulen und Jugendorganisationen vermittelt, fanden in zahlreichen Liedsammlungen Aufnahme und standen auf dem Programm verschiedener Mitsingveranstaltungen.²⁷ Die heutige Generation empfindet sie allerdings im Gegensatz zu Mani Matters Liedern – meist als veraltet. Ein Autorenlied kann zum Volkslied werden, ein Volkslied aber nie zum Autorenlied.²⁸ Beide setzen sich allerdings deutlich vom gewinnträchtigen Massenprodukt wie etwa dem Schlager ab,²⁹ auch wenn in den 1970er Jahren bei gewissen Liedermachern eine solche Tendenz festzustellen war.³⁰ So verwundert es nicht, dass es in der Zeit nach Roelli’s Tod galt, die Ettiketierung ‚Liedermacher‘ zu vermeiden.

1.4 Vom Wandervogel zum Liedermacher

²⁴ Roelli, *Am Morgen*, 1919, S. 3.

²⁵ Das Volkslied als „Stimme eines Volkes“ (Johann Gottfried Herder), dass „ein Volkslied sich selber dichtet“ (Jacob Grimm), zitiert nach Kos, in: *Du*, H. 7, 1993, S. 44.

²⁶ Fringeli, in: Hohler 1992, S. 132.

²⁷ z.B. ‚Offene Singen‘, wie sie Willi Gohl veranstaltet hat.

²⁸ Hammer 2010, S. 59, 60.

²⁹ Hammer 2010, S. 29

³⁰ Hammer 2010, S. 24-29.

Der Wandervogelbewegung gehörten junge Menschen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts an. Sie haben sich zusammengefunden, um den bedrückenden gesellschaftlichen Verhältnissen zu entfliehen.³¹ „*Ihre mehr gefühlsmässige Auflehnung richtete sich gegen das einseitige Profitinteresse der Gesellschaft, gegen die zunehmende Arbeitsteilung, gegen die schlechten Wohnverhältnisse in den Grossstädten, aber auch gegen den Mief und die Enge der bürgerlichen Familie.*“³² Unter Letzterem hat der junge Hans Roelli sicherlich gelitten, als er am 7. September 1909 – endlich volljährig – seinem strengen Vater³³ unmissverständlich den Rücken kehrte, nachdem er seine Mutter im Alter von 13 Jahren verloren hatte. Das neue Lebensgefühl der Unabhängigkeit stellte sich für die Wandervögel beim gemeinsamen Erlebnis des Wanderns und Singens in der Natur ein³⁴, einer Thematik, die in Hans Roellis Liedtexten aufgenommen wird.³⁵ In den Kreisen der Schweizer Wandervögel wurden seine Lieder – oft unter seiner Leitung – gerne gesungen, ohne dass er selbst sich zu ihren Mitgliedern zählte. Die Ungebundenheit war ihm, seiner Bohème-Natur entsprechend, wichtig.³⁶ In einer Zeit, in der Volkslieder als einfältig und kindisch abgetan wurden und das Gitarrespielen als ordinär galt³⁷, lassen sich erste Ansätze zu einem Protest ausmachen, der sich im Singen von Liedern artikuliert. Falscher Romantik und Sentimentalität sowie tönenendem Wortpatriotismus sollte das Haus verboten werden.³⁸ Anstelle einer zwanghaften Originalität in der modernen Kunstmusik trat die Vorliebe zu

³¹ Marhol, *Zupfgeigenhansl*, 1983, S. 6.

³² „Es ist ... das gegen Schranken protestierende Begehrn der Jugend, des noch nicht eingemauerten, noch nicht resignierten Lebensalters, ...“ vgl. Helmut Gollwitzer im Vorwort zu Kröher, *Rotgraue Raben*, 1969, S. 9.

³³ Prof. Dr. Johann Jakob Roelli (1866-1920), Professor für Versicherungsrecht an der Eidg. Technischen Hochschule Zürich (zu jener Zeit noch Polytechnikum) ab 1896.

³⁴ Marhol *Zupfgeigenhansl* 1983, S. 6; Hans Breuers Liedauswahl prägte die Wandervogelbewegung. In seinem Vorwort zum *Zupfgeigenhansl* formuliert er seine Liedästhetik. Vgl. Breuer, *Zupfgeigenhansl* 1913. Seine einseitige Ausrichtung auf das Vergangene, das Gute, das Edle, war dazu da, die Grundideen der Wandervögel zu untermauern. So findet man sogar einen „Gesang der Edellatscher“ in Marhol *Zupfgeigenhansl* 1983, S. 28.

³⁵ Vgl. Faesi in: Stüssi 1965, S. 102.

³⁶ Stüssi, in: Stüssi 1965, S. 41-43; Ebda., S. 58. Es gibt generell mehrere Berührungs punkte und Gemeinsamkeiten in der Gedankenwelt der Bohème und des Wandervogels: Sie lehnen den vom Bürgertum überschätzten Reichtum, eine verlogene und oberflächliche Moral, betont bürokratische Ordnung, das vorschnelle Verurteilen des Scheiterns, die Unterschätzung der Bedeutung von Kunst, Empfindsamkeit, Spiel und Kreativität ab. Die säkulare Entsprechung zum christlichen Gedanken der Umkehrung der Verhältnisse, zur Infragestellung der gängigen Werthierarchie. Vgl. Botton, *Status Angst*, 2004, S. 318-319.

³⁷ Kröher, *Rotgraue Raben* 1969, S. 23; Zur Kritik am Einsatz der Gitarre bei den Wandervögeln von Seiten der „Hausmusikkreise“ vgl. Schmitz, in: *Gitarre und Laute*, 17, 1, 1995, S. 57-66.

³⁸ Marhol *Zupfgeigenhansl*, 1983, S. 6.

Archaischem, mitunter Naivem. Dem Komplizierten und Anspruchsvollen hielt man Einfachheit und **Selbstaufführbarkeit** entgegen. Auch Schlager und Jazz wurden nicht akzeptiert, sie galten als Auswüchse der modernen Industriegesellschaft. Es galt, mit Hilfe der Flucht aus dem Alltag, dem Ausbrechen aus der Stadt³⁹ in die Natur, den Traum einer besseren Welt zu leben. Der unentwirrbare ideologische Knäuel hat zu Widersprüchlichkeiten geführt. Symbolisch eingesetzte Archaik und echte Tradition waren nicht mehr auseinander zu halten. *Ich will auf dieser grossen Welt mich freundlich rundum sehen...und hab mit Brav- und Bittersein rechtzeitig aufgeräumt.* (Liednummer 22)⁴⁰. Für seinen Aufbruch aber zäumt er sich ein *Rösselein*, er geht nicht zu Fuss. Der heimliche Wunsch, hoch zu Ross *anders angesehen* zu werden, tönt in unseren Ohren eher nach Neuromantik und Gotik-Revival und will nicht so recht zum Programm der Wandervögel passen. Also keine vordergründige Opposition wie etwa bei Brecht, Eisler und später Biermann.⁴¹ Doch auch kollektive Gefühle, die auf Grund falscher Annahmen entstehen, sind real. Schlüssellieder, bei denen man das Gefühl hat, sie schon längst zu kennen,⁴² in denen man sich und seine eigene Befindlichkeit wieder erkennt, tauchen als Archetypen auf und fördern ein Gemeinschaftsgefühl beim Singen und Hören.⁴³ In manchen Liedern von Hans Roelli schwingt ein archetypischer Unterton mit.⁴⁴ „*Musik ist eben Medium des Psychischen und reicht also hinab in die Schichten des Vor-, ja Unbewussten. Sie vermag davon unvermittelt zu singen, während die Sprache das dort Erlebte nur mühsam, sozusagen in indirekter Rede zu Begriff zu bringen vermag*“.⁴⁵ Das gemeinschaftliche Singen setzt einen Prozess sozialer Alchemie in Gang. Es werden Gefühle zum Ausdruck gebracht, Seelenregungen hörbar und damit zugänglich gemacht, die normalerweise auf die Privatsphäre beschränkt bleiben.⁴⁶ Ein möglicher Zugang zu Roellis Liedern besteht sicher im Mitsingen und Mitmusizieren⁴⁷ seiner Lieder, deren starker Zusammenhang mit dem Leben viele unmittelbar berührt.

³⁹ Die neue Singbewegung war eine städtische Angelegenheit, vgl. Kröher 1969, S. 22.

⁴⁰ Die Liednummern beziehen sich auf die im Anhang angefügten Lieder.

⁴¹ Vgl. Kühn, in: Arnold 1980, S. 108-110.

⁴² Thoma, in: Stüssi 1965, S. 146.

⁴³ Weber, in: Stüssi 1965, S. 154.

⁴⁴ Vgl. Staiger, in: Stüssi 1965, S. 136.

⁴⁵ Schnebel, in: Riethmüller, 1965, S. 32.

⁴⁶ Shin, *Kurt Weill*, 2002, S. 147, 149; Vgl. ebenfalls Botton, *Status Augst*, 2004, S. 277.

1.5 Liedermacher-Vorläufer

Anfangs der zwanziger Jahre schreibt Bertholt Brecht (1898-1956) *Lieder zur Klampfe* und *Hauspostille*, Gedichte, die als Gesang entstanden und nicht etwa nachträglich vertont wurden.⁴⁸ Sie knüpften äusserlich als Gitarrenlied und inhaltlich durch ihre antibürgerliche Haltung an die Wandervogelbewegung an.⁴⁹ Er ist es auch, der für sich den Begriff „Stückeschreiber“ anstelle des gehobenen Dichters oder Schriftstellers in Anspruch genommen hat. Etwa in Anlehnung daran könnte später daraus der Liedermacher entstanden sein, dem französischen Chansonnier nahe verwandt. Gegen romantisierte Kunstreligion setzte Brecht Gebrauchskunst und deren Veränderbarkeit.

Zusammen mit Hanns In der Gand, Bertholt Brecht und anderen Lieddichtern im Umkreis des Wandervogels findet man Roelli in einer Gruppe von Pionieren dieser neuen, selbstverständlichen und unbekümmerten Art des Singens. Nachdem es zuerst vor allem um das Sammeln und Restaurieren von Volksliedern ging, entstehen nun neue eigene Lieder im kunstlosen, naiven Stil, der sich am Volkslied orientiert. Ein Stil, der sich – bei Brecht betont distanzierend und unterreibend – von der romantisch-bürgerlichen Liedkomposition bewusst unterscheidet. Texte anderer Dichter werden dort mit subtilen, artifiziellen Mitteln vertont und ausgebildeten Interpreten zur Aufführung vor einem gebildeten Publikum überlassen. Nun sollte es um Gesang gehen, „*der nichts mit den schillernden und überzüchteten Primadonnenstimmen des europäischen Kunstgesangs zu tun hat*“.⁵⁰.

⁴⁷ Stüssi in: Stüssi 1965, S. 42.

⁴⁸ Hennenberg, *Brecht Liederbuch*, 1984, S. II-IX, 1-41; Vgl. auch Hammer, 2010, S. 64: „Die Texte werden indes primär im Hinblick auf eine spätere Vertonung und öffentliche Aufführung niedergeschrieben.“

⁴⁹ Seine von ihm selbst vorgetragenen Gesänge fanden in Augsburg und München höchste Anerkennung. Trotzdem entschied er sich später in Berlin, das Komponieren den Komponisten Franz S. Bruinier, Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau, Rudolf Wagner-Regen und Kurt Schwaen zu überlassen. Brecht misstraut der sinnlichen Wirksamkeit der Musik, was zum Ende der Zusammenarbeit mit Kurt Weill führte, der das intuitive Verständnis des ‚naiven‘, musikalisch ungebildeten Hörers mit seinen Kompositionen ansprechen wollte.

⁵⁰ Marhol in: *Zupfgeigenhansl*, 1983, S. 41. Vgl. ebenfalls Vollenweider, in: Stüssi 1965, S. 149. Vgl. ebenfalls Mack, in: Stüssi 1965, S. 124: „Hans wollte keine Lieder für den grossen Konzertsaal komponieren.“ Vgl. ebenso Böckli, *Lieder von Hans Roelli*, 1986, S. 7: Die leisen Töne seines Kuppenanschlages auf der Gitarre hätten dem auch nicht entsprochen. Köbi Böckli ist ein alter Wandervogelfreund Hans Roellis; Hammer, 2010, S. 81: „Das moderne Autorenlied steht in einer literar- bzw. musikhistorischen Linie mit Songs von Tucholsky, Wedekind, Mehring und Brecht/Weill. Diese wiederum hätten sich das Element im ‚niederliterarischen‘ Gesang, den Bänkel- und Zeitungslieder geborgt.“

Roellis Stimme war offenbar weder gross noch füllig⁵¹. Von Wirz wird er als „Rhapsode, der mit halber Stimme singt“, beschrieben.⁵² Die unbedingte Singbarkeit für eine nicht ausgebildete Stimme galt Roelli als oberstes Gesetz.⁵³ „*Die Orientierung des Gesangs an der natürlichen Stimmlage [...] ist wichtiger als der „stimmliche Wohklang – wie im Kunstgesang und artikulatorische Reinheit – wie beim professionellen (Bühnen-) Sprechen.*“⁵⁴ Die Verbindung von Wort und Ton steht im Vordergrund, und deshalb müsse „mit der natürlichen Stimme“ gesungen werden, „*die man auch benutzt, um seiner Rede die höchste Intensität zu verleihen*“. Kurt Weill hat die gesangstechnisch nicht ausgebildete Stimme Lotte Lenyas, seiner Frau, ganz bewusst bevorzugt, was zur guten Aufnahmen bei einem breiten Publikum beitrug.⁵⁵

„Machen‘ als ein eher handwerklicher Vorgang verweist auf den aktuellen Gebrauch, auf den die Lieder zielen. Soziales Engagement, politische Agitation, private Alltagsprobleme, philosophische Gedanken sind ihre Themen. Die Grenzen zu Chanson und Kabarettlied sind fliessend. Dementsprechend findet man bei Roelli häufig Lieder, die auf Situationen im Alltagsleben Bezug nehmen: Wanderlieder (Liednummern 3, 5, 13, 15, 29), Soldatenlieder⁵⁶ (Liednummern 7, 24, 25), Trink- und Narrenlieder (Liednummer 21)⁵⁷ Moritaten⁵⁸ und Kinderlieder (Liednummern 17, 18, 19). Die soziale Alchemie spielt eine wichtige Rolle; dass ein Mensch anderen Menschen seine Seele regungen hörbar macht, fördert die Gemeinschaft als Strategie gegen Ängste verschiedenster Natur.⁵⁹ ...*dass ein jeder in dem andern, sieht die Tiefe seiner Welt. Aus Versammelten entstehet uns die Kraft und frischer Mut...* (Liednummer 12).⁶⁰

⁵¹ Mack, in: Stüssi, 1965, S. 116.

⁵² Wirz, in: Schaer, 1939, S. 69.

⁵³ Vollenweider, in : Stüssi 1965, S. 149;

⁵⁴ Hammer 2010, S. 88.

⁵⁵ Shin, *Kurt Weil*, 2002, S. 150.

⁵⁶ 40 von über 1100 Liedern sind Soldatenlieder. Vgl. Schmid in: Stüssi 1965, S. 125-135.

⁵⁷ Vgl. Schöb, *Geistige Landesverteidigung*, in: Gerhard, 2010, S. 215. „Das Frauenbild, das in diesen [Soldaten-, hier Trink-]Liedern zutage tritt, zeigt deutlich die gängigen männlichen Verhaltensmuster.“

⁵⁸ Roelli, Moritaten, 1940. (DOPPELT)

⁵⁹ Shin, *Kurt Weil*, 2002, S. 21, 46. Über dasselbe Phänomen.

⁶⁰ „Bereits damals, um 1910 herum, befasste sich eine relativ kleine Gruppe aber auch mit den leisen, zarteren Liedern. Diese Gruppe nannte sich ‚Wandervögel‘...“ Kröher, *Rotgraue Raben*, 1969, S. 22

Etwas später fand in Nordamerika eine ähnliche Entwicklung hin zum Singer - Songwriter statt,⁶¹ einem Begriff, der sich für deutschsprachige Lieder nicht halten konnte.⁶² Woody Guthrie (1912-1967) schreibt über tausend eigene Lieder und trägt entscheidend dazu bei, dass Folksinging auch in Amerika aktuell wurde.⁶³ Die Parallelen zu Hans Roelli sind auffallend, der doch einmal erklärt, er betrachte sich als Singer seiner Weisen, nicht als Sänger seiner Lieder.⁶⁴ Pete Seeger (*1919) wurde in der Folge zu einem der bekanntesten „Folksinger“, der zusammen mit Bob Dylan (*1941) ab ca. 1960 die Liedermacherszene im deutschsprachigen Europa stark beeinflusste⁶⁵. Schliesslich heisst es bei Brecht, Wedekind und Tucholsky auch „Songs“ und nicht Lieder.⁶⁶ Dass Bob Dylan sein erstes Album⁶⁷ noch ein Jahr vor Roellis Tod veröffentlicht und The Beatles kurz danach⁶⁸, mag ein äusseres Bild für das Ineinandergreifen dieser Entwicklungen sein.

1.6 Schriftlichkeit

1.6.1 Nachträgliche Notation

Roelli-Liedern haftet immer etwas Improvisatorisches an, die Verlegenheit der nachträglichen Notation, die beim Versuch entstand, etwas vom Charme seines Vortrags in die Schriftlichkeit hinüberzutragen.⁶⁹ Dabei war es nicht zu vermeiden, dass aus dem ersten Aufschreiben auch bereits das erste Umkomponieren wurde. Die Verschriftlichung löst einen produktiven Interpretationsprozess aus, der die Informationsvielfalt zugunsten einer

⁶¹ Kröher, *Rotgraue Raben*, 1969, S. 23, 49.

⁶² Zum Begriff Singer – Songwriter vgl. Hammer 2010, S. 33. Italien: Cantautore.

⁶³ Woody Guthry verschickte seine Texte an jeden, der sie haben wollte, mit folgender Anmerkung: „Dieses Lied ist in den USA urheberrechtlich geschützt... und jeder, der es ohne unsere Erlaubnis singt, wird unser bester Freund sein... Veröffentlicht es. Schreibt es. Singt es, swingt dazu. Jodelt es.“ Siniveer, Folk Lexikon, 1981, S. 119.

⁶⁴ Zeitungsartikel (Autor unbekannt, Kürzel: -c-) als Nachruf nach dem 5. Juni 1962 erschienen. (Zeitung unbekannt).

⁶⁵ Zur Ausbreitung des Liedermachens vgl. Hammer 2010, S. 22, und Biermann, in: Arnold 1980, S. 61.

⁶⁶ Hammer 2010, S. 84.

⁶⁷ Bob Dylan, *Bob Dylan*, 19. März 1962, Columbia 8579.

⁶⁸ The Beatles, *Love me do*, 4. Sept. 1962, Parlophone.

⁶⁹ Die Schriftlichkeit hat vor allem die Funktion der Verbreitung und Erhaltung und des Vorweisens von Veröffentlichungen.

übersichtlichen Anordnung reduziert⁷⁰. Nur schon eine Wiederholung für ein und denselben Schreiber hat wohl leicht anders getönt. Besorgt aber ein anderer Musiker eine zweite Niederschrift eines Liedes,⁷¹ häufen sich die Varianten. Der Sänger mag in einer anderen Stimmung sein, aber auch der Notierende bringt seine Art zu hören, seine Art, etwas aufzuschreiben ein. So sind wohl die vielen schriftlich festgehaltenen Abweichungen, die im Verlaufe der Zeit in ein und demselben Lied aufgetaucht sind, zu erklären. Augen- und Ohrenzeugen berichten von der sehr freien Art der Wiedergabe Hans Roellis.⁷² Für den Text sind viele eigene handschriftliche Abänderungen in seinen Typoskripten belegt. Zu seiner Gedächtnisstütze haben Texte und flüchtige bis chaotische Angaben zu Melodie und Harmonie in Akkordschrift genügt.⁷³

Aus einer Nachschrift eines geschulten Musikers entsteht nur allzu gerne eine Vorschrift⁷⁴, wenn sie aus dem Blickwinkel des klassisch ausgebildeten Musikers gelesen wird. Dabei würde eine volksmusikalische Hörrichtung und die mündliche Tradition Roellis unbekümmertem musikalischen Stil mehr entsprechen.⁷⁵

1.6.2 Neuinterpretation und volksmusikalische Umformung

Für nachfolgende Interpreten kann die Erkenntnis des Bruchstückhaften, das jeder Notation mehr oder weniger eigen ist, auch zur Befreiung werden. „*Lieder in schwarzen Lettern sind unfertig, manchmal sogar hochgradig missverständlich.*“⁷⁶ „*Gewisse Texte wirken ganz anders, je nachdem, ob man sie blass überfliegt, langsam liest oder singt.*“⁷⁷

Das Dilemma, in dem sich jeder Interpret befindet, ist vielleicht bei einem Autorenlied besonders ausgeprägt: Er trägt die Verantwortung gegenüber dem Notierten – seine

⁷⁰ Hammer 2010, S. 101.

⁷¹ Roelli hat viele seiner Lieder mehrmals aufzuschreiben lassen. Dabei haben Alfred Anderau, Brigitte Schnyder, René Thoma und Hans Vollenweider mitgewirkt, Stüssi, in: Stüssi 1965, S. 93 mitgewirkt. Später wurden auch Willi Gohl und Hannes Meyer beigezogen, wie sie dem Autor mitgeteilt haben.

⁷² Vollenweider in: Stüssi, S. 150.

⁷³ Faesi in: Stüssi 1965, S. 111, 113; Vgl. ebenfalls Stüssi, in Stüssi 1965, S. 72. Vgl. auch Roellis Nachlass in der der ZB Zürich.

⁷⁴ Horak, in: Haid 1996, S. 94.

⁷⁵ Vollenweider, in: Stüssi 1965, S. 150 und Stüssi, Peter, in: Schaer 1939, S. 29. So gibt es z.B. keine Angaben zur Dynamik in der Schriftlichkeit, sie wird vom Sänger improvisiert; „Offenbar ertragen wir im Zeitalter der allgegenwärtigen technischen Reproduzierbarkeit des musikalischen Kunstwerks nur sehr wenige subjektive und überraschende Freiheiten des Interpreten.“ Gerhard, Arpeggieren 1939, S. 133.

⁷⁶ Hammer 2010, S. 64.

⁷⁷ Widmer, *Unverrückt*, 2002, S. 15.

Abänderungen sind eben nicht autorisiert – **und** für eine gewisse Spontanität in seiner Vortragskunst, wie sie in der Volksmusik üblich ist. Es geht um Vermischung, Übernahme und Wandlung anderer Traditionen. Das Verfälschte von heute wird zum Echten von morgen⁷⁸. „*Bob Dylan... kann sich in den Strom des Blues reinwerfen und treiben lassen. Der braucht, was das musikalische Material betrifft, nur zu nehmen, was da ist. ... da wird der Text geschrieben, und die Volksmusik transportiert ihn dann zum Publikum*“.⁷⁹

Der Ausborgungsprozess an sich liegt dem Prinzip der Volksmusik zu Grunde.⁸⁰

Der Volkssänger wird zum zweiten Komponisten.⁸¹ Er interpretiert, gibt dem Lied eine neue Bedeutung, versetzt es in einen anderen Zusammenhang, fügt improvisatorische Elemente hinzu, nimmt textliche und musikalische Veränderungen vor, passt es der neuen Funktion an, die das Lied erfüllen soll, wenn er es singt.⁸² In ihm „*sind Interpretation, Improvisation und Vortrag auf das engste verschwistert und daher in der analytischen Betrachtung nicht voneinander zu trennen*“.⁸³

Volksmusik ist beweglich, sie reist⁸⁴ und sucht nicht Statik und Reinheit, sondern Dynamik und stetigen Wandel, auf dass sie nicht in eine künstlich-museale Sondersituation gerate, in der sie ihr Dasein zwar gesichert, aber vom Lebensstrom gesondert fristet. Artenschutz macht blind für Überlagerungs- und Mischvorgänge, die wohl aller Volksmusik einmal zu Pate gestanden sind.⁸⁵ Die Bedeutung gewisser Lieder hat sich in einem neuen sozialen System oft grundlegend geändert und ist deshalb nicht vorgegeben.⁸⁶

⁷⁸ Ringli, in: *Bulletin der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz*, 2002/2003, S 7.

⁷⁹ Biermann, in: Arnold 1980, S. 61.

⁸⁰ Büttner, in: *Du*, H. 7, 1993, S. 84.

⁸¹ Kos in: *Du*, H. 7, 1993, S. 44.

⁸² Gegenwartsnahe Interpretation von Volksliedern ist nötig für die Glaubhaftigkeit, ebenso wie die Volksliedimitation – unabhängig vom Gelingen – ein Indiz für die Echtheit, die Vitalität des Vorgangs ist. Vgl. Kröher, *Rotgraue Raben* 1969, S. 15 und Gollwitzer, *Vorwort* in: *Vorwort zu Kröher 1969*, S. 8.

⁸³ Barcaba, in: Haid 1996, S. 83.

⁸⁴ Kos in: *Du*, H. 7, 1993, S. 42.

⁸⁵ Kos, in: *Du*, H. 7, 1993, S. 44.

⁸⁶ Zur Bedeutung, die erst in einem sozialen System entsteht und deshalb nicht vorgegeben ist, vgl. Stegmaier, in: Riethmüller 1999, S. 44, 45.

1.7 Abgrenzung

Die Abgrenzung der Liedermacher-Kunst gegenüber benachbarten Gattungen wie Kabarett⁸⁷, Kunstlied, Chanson, Volkslied, Song, Schlager sowie Pop- und Rockmusik fällt nicht leicht, weil es sich oft um fliessende Übergänge und Mischformen handelt.⁸⁸ Trotzdem gilt es, die Eigenständigkeit gegenüber anderen künstlerischen Formen aufzuzeigen. Ins rechte Licht gerückt, wird sich sowohl deren Deutung als auch deren Bedeutung wandeln. Ihr Ernsthaftigkeit abzusprechen, wie es Ende 1970er Jahre geschah, wird heute wohl kaum mehr in Betracht gezogen.⁸⁹ Hammers ‚Autorenlied‘ will damit dessen integrale Erarbeitung und die eigene Präsentation durch ihn zum Ausdruck bringen. Ein Autorenlied ist demnach ein Unterbegriff von ‚Lied‘.⁹⁰

„Das Volkslied unterscheidet sich vom Autorenlied durch das gemeinschaftliche Singen⁹¹, das Kunstlied seinerseits durch das selbstständige Aufeinandertreffen der Künste Dichtung und Musik sowie dadurch, dass die Musik dem Text als eine selbständige Kunstform zur Seite tritt.“⁹² Anklänge an das Kunstlied wertet der Autor wie Vollenweider⁹³ nicht als kompositorische Absicht. Entscheidend aber scheint auch hier die typisch roellische Situation des Schwankens zu sein. Sein Hang alles Definitive zu fliehen, seine Fähigkeit, etwas in der Schwebe zu lassen, erklärt wohl die Faszination, die von seinen Liedern ausgeht.⁹⁴ Was in der heutigen Gesellschaft als Bildungsmangel betrachtet wird, nicht nach Noten spielen zu können, bewahrt er sich als gewissermassen volksmusikalische Qualität.⁹⁵ Wie viele Volksmusiker hat er

⁸⁷ Über die Abgrenzung zwischen Liedermacher und Kabarettist aus theaterwissenschaftlicher Sicht vgl. Vogel, *Fiktionskulisse*, 1993, S. 45.

⁸⁸ Vgl. Klusen, *Liedermacher*, in: Honegger (Hg.), Massenkeil (Hg.), *Das grosse Lexikon der Musik*, 1978-1983, Bd. 5, S. 115

⁸⁹ Hammer 2010, S. 62.

⁹⁰ Hammer 2010, S. 57; Definition nach Hammer 2010, S. 56: „Ein Autorenlied ist ein von einer Person vollständig selbst geschaffenes sowie solistisch selbst vorgetragenes und instrumental selbst begleitetes Lied.“

⁹¹ Hammer 2010, S. 62.

⁹² Hammer 2010, S. 62.

⁹³ Anklänge an das Kunstlied sind nicht kompositorische Absicht. Vollenweider, in: Stüssi 1965, S. 149; Im Gegensatz dazu: Baechi, in: Stüssi 1965, S. 96: Roellis Kunstlied behauptet sich neben den Werken der grossen Liederkomponisten.

⁹⁴ Vgl. ebenfalls Schaer, in: Schaer 1939, S. 10, 11. Nach Schaer allerdings ist „das ureigenste Element das Singen und Klingen des Wortes und der Weise, ... Auf diesem Gebiete ist Roelli durchaus eigenartig und unnachahmlich original und volkstümlich.“ Und weiter: „So ist es denn auch kein besonderes Wunder, dass solche Weisen zum ausgesprochenen Volksgut und begehrten Allgemeinbesitz geworden sind...“

⁹⁵ Aus Angst vor der Theoretisierung vgl. Mack, in: Stüssi 1965, S. 122; Vgl. ebenfalls Eggebrecht, in: Riethmüller 1999, S. 12.

sich seinen Lebensunterhalt mit andern Berufstätigkeiten – als landwirtschaftlicher Hilfsarbeiter, Ski- und Sportlehrer, Kurdirektor, Unternehmer und Journalist – verdient.⁹⁶ Erst die Heirat mit seiner dritten Frau Margrit Roelli-Hubacher (*1909) im Jahre 1941 ermöglichte ihm ein Leben als freier Schriftsteller und Liedschaffender, und es kam nach dem Zweiten Weltkrieg zu Konzertabenden mit ‚Kunstliedern‘ von Roelli, wo die Personalunion aufgegeben, professionelle Sänger, Gitarristen oder Pianisten beigezogen wurden.⁹⁷ Die Darbietung war also nicht mehr auf die Person des Autors hin konzipiert, der allein den authentischen Vortrag verbürgt. So kann in diesem Falle nicht mehr von einem Autorenlied gesprochen werden. War es Roelli's alleinige Absicht oder würde er von seinem Umfeld dazu gedrängt?⁹⁸ Die Lieder sollten sich nun als Kompositionen abseits der Strasse bewähren, geschönt und sauber, als ob der vom Drang zur Perfektion in der klassischen Welt weggeschwiegte Staub nichts Wesentliches dazu beigetragen hätte.⁹⁹

*Es kann ja auch im Staube sein, dass vor mir wie vor einem Herrn die Rosen stehen und die Stern.*¹⁰⁰

Der Autor kann sich ohne Weiteres vorstellen, dass Roellis Lieder in der Umgebung von anderen Volksliedern - im weitesten Sinne – gesungen werden, sie haben eine ähnliche Qualität. Jakob Schiltknecht sagte in seiner Abdankung für Hans Roelli: „Was soll [mit seinen Liedern] auf uns übertragen werden? Ich meine, er will nicht krampfhafte Erinnerungspflege. Wenn wir treue Freunde sind, singen wir. Seine, oder – wie er zuletzt auch befreiend sagte – auch andere [Volks]lieder.“¹⁰¹ Vielleicht hat auch er, wenn er für seine Kurgäste in Arosa sang, ein Lied angestimmt, das nicht aus seiner Feder stammte, und niemand hat es bemerkt, in Umkehrung zu seinem Wunsch, dass seine Lieder zu Volksliedern würden.

⁹⁶ „Über das Künstlerische hinaus könnte beim Liedermacher vieles interessieren: Die soziale, berufliche, intellektuell und geographische Herkunft; die Biographie.“ Hammer 2010, S. 51.

⁹⁷ Roelli, *Bimbeli bambeli*, 1935, S. 2; Vgl. ebenso Stüssi, in: Stüssi 1965, S. 74, 75, wo eines dieser Konzertprogramme abgedruckt ist.

⁹⁸ Hammer, 2010, S. 98.

⁹⁹ Die Faszination, die Hans Roellis Lieder auf viele klassisch ausgebildete Interpreten seiner Zeit ausübt, mag dazu beigetragen haben.

¹⁰⁰ Angesichts unserer Vergänglichkeit – unserem zu Staub Werden – relativieren sich die Statusbemühungen, und Staub wird zum demokratischsten Stoff überhaupt. Botton, *Status Angst*, 2004, S. 256.

¹⁰¹ Schiltknecht, *Abdankung* 1962, S. 12.

1.8 Versungenes Wort

Roellis Melodien verleihen den Worten eine zusätzliche Dimension,¹⁰² sie stellen eine emotionale Grundstimmung her, die einem Hintergrund, einem Bühnenbild vielleicht, zu vergleichen ist, vor dem sich die Handlung abspielt.¹⁰³ Roellis Musik ohne Text würde ihre Heimat, ihre Funktion als idealer Wortträger verlieren, sie würde sinnlos.¹⁰⁴ Wort und Weise,¹⁰⁵ das Ganze in seiner diffizilen Ausgewogenheit zählt, sie streiten nicht um die Vormachtstellung.¹⁰⁶ „*Das Wort muss versungen sein*“, lautet ein zentraler Ausspruch Hans Roellis, den Margrit Roelli in verschiedenen Gesprächen mit Vehemenz zitiert hat.

Der Text wird mit einer Melodie verknüpft und funktioniert dann auch als Gedächtnisstütze, so wie Kinder das Alphabet mit Hilfe einer Melodie leichter hersagen können. Damit wird der Akt des Versingens – nicht der des Lesens oder Rezitierens – in den Mittelpunkt gestellt, nicht das Werk als Lyrik, auch nicht dessen Vertonung. Roellis Musik kann höchstens teilweise als selbstständige Kunst angesehen werden. Eisler erklärt Biermann, dass „die Musik nicht dazu da ist, den Text nur zu servieren oder gar zu kopieren, sondern sie soll ihn möglichst interpretieren.“¹⁰⁷ Die durchgehend strophische Gleichförmigkeit wiederum¹⁰⁸ lässt eher an ein Volkslied denken; zwischen Autorenlied und Kunstlied sind eben verschiedenste Mischformen denkbar.

1.9 Schriftlichkeit als Nebenprodukt

Geht es nicht auch beim Lied eines Liedermachers um einen auszulösenden Prozess in allen Beteiligten? Dementsprechend wäre das schriftlich fixierte Lied als

¹⁰² Musik ist Ausdruck von nicht sprachlich fassbaren Gefühlen. Vgl. Shin, *Kurt Weill*, 2002, S. 185.

¹⁰³ Thoma, in: Stüssi 1965, S. 144.

¹⁰⁴ Der Vers erst löst die Melodie aus. Vgl. Faesi, in: Stüssi 1965, S. 107.

¹⁰⁵ Im Gegensatz zu Dichtung und Vertonung.

¹⁰⁶ Ein Sachverhalt, der verschiedenen Dichtern zu schaffen machte, wenn es um die Vertonung ihrer Texte ging. Die Frage der Hierarchie hat schliesslich bei Brecht und Weill zum Bruch geführt. Die Weise verzichtet in ihrer Schlichtheit auf Tonmalerei und Verzierung. *Sie bringt das zum Ausdruck, was durch Vernunft und Sprache nur unzureichend veröffentlicht werden kann.* Vgl. Shin, *Kurt Weill*, 2002, S. 171; oder wie Biermann es ausdrückt: „Die Musik soll eine Seite liefern, die der Text selbst nicht hat.“ Biermann, *Preussischer Ikarus*, 1978, S. 123; Vgl. auch Hammer 2010, S. 77.

¹⁰⁷ Biermann, in: Arnold 1980, S. 62.

¹⁰⁸ Hammer 2010, S. 69.

Nebenprodukt anzuschauen, als Spur eines in Gang gesetzten Prozesses, nicht als Kunstobjekt. Vielmehr ginge es um den Vortrag der Lieder, bei dem mittels Improvisation aus einer vorgegebenen Struktur ausgebrochen werden kann.

So gesehen fiele bei der Erforschung des Autorenliedes Wesentliches in das Gebiet der Theaterwissenschaften.¹⁰⁹ Das Instrumentarium der Musikwissenschaft ebenso wie dasjenige der Literaturwissenschaft¹¹⁰ allein kann dieser Materie nicht gerecht werden. Es ginge um die Unvorhersagbarkeit und Variabilität aller Ereignisse, um das Schwanken als Möglichkeit. Das entspräche einer Sichtweise, wie sie in der Performance-Art der bildenden Kunst in den späten Sechzigerjahren aufgekommen ist.

In der Gattung des Vorgetragenen, des Mündlichen trägt Audio-Visuelles zur Gesamtwirkung bei und wird normalerweise nicht schriftlich festgehalten.¹¹¹ Die Live Situation ist entscheidend und müsste zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden.¹¹² In unserem Falle ist das allerdings sehr schwer, da von Roelli nach dem bisherigen Wissen des Autors keine filmischen Live-Mitschnitte von ganzen Aufführungen existieren. Seine Gestik und Mimik kann höchstens auf Grund von Fotos und Beschreibungen seiner Auftritte erahnt werden. Aufnahmen, die erst nach dem zweiten Weltkrieg entstanden sind, lassen uns seine Stimme hören, wie sie mit 60 Jahren in der Studio-Situation geklungen hat, nicht mehr und nicht weniger.¹¹³

2 Lied und Leid

Hört ihr auch meinem Lied nicht zu, ich singe sing für mich. In Roellis Lied wird Leid verwandelt. Er braucht die Sprache, und ergänzt sie mit der emotionalen Färbung der Musik, um über sein Geschick – im doppelten Sinn – zu reden, damit er es ertragen und vielleicht verarbeiten kann. Auf diese Weise kann er sich und anderen

¹⁰⁹ Vgl. Hammer 2010, S. 65.

¹¹⁰ Die literaturwissenschaftliche wie auch die theaterwissenschaftliche Erforschung kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden, obwohl sie bestimmt wesentlich zur Klärung der Sachlage und deren Verständnis beitragen würde. Das gesamte gedruckte Werk befindet sich in der Musikbibliothek der Hochschule Luzern.

¹¹¹ Hammer 2010, S. 101-103: ‚Paritur‘ eines Autorenliedes.

¹¹² Widmer, *Unverrückt*, 1001, S. 15, 16 beschreibt Mani Matters Gestik während einer Aufführung.

¹¹³ Hammer, 2010, S. 65: „Es drängt sich daher auf, der Untersuchung und Beschreibung von Liedermacher-Kunst stets Aufführungen zu Grunde zu legen.“

sein Schwanken, sein Leiden gestehen. Ein anfänglich protestierender Unterton schlägt im Dur-Schluss um und macht der Überzeugung von der Richtigkeit dieser

Strategie Platz (Liednummer 23). So ist es denn auch sein singendes Bekenntnis zu den Sonnenseiten des menschlichen Daseins, das ihm hilft, dessen Schattenseiten zu ertragen. Um einen den widrigen Verhältnissen abgetrotzten Jubel,¹¹⁴ um Bekenntnisse, aus denen dem Sänger Zuversicht und Geborgenheit zuströmt,¹¹⁵ um eine hintergründige Klage, nicht um vordergründigen Protest geht es.¹¹⁶ Im Wissen um eine Einsamkeit¹¹⁷ soll Sprache - sie gehört Zweien¹¹⁸ - und Musik weiterhelfen. Staunen soll das Gefühl der Bedeutungslosigkeit vertreiben.¹¹⁹ Auffallend viele seiner Liedtexte sind in der Ich-Form geschrieben. Auf dieser Einspielung sind es mehr als die Hälfte. So lautet denn auch sein Wahlspruch: „Wer singt, erhebt sich.“¹²⁰ In nahezu allen seinen Liedern kommen auch dunkle Seiten zu Wort und Ton, die sich vom besungenen Licht nie ganz vertreiben lassen. Wie Findlinge tauchen sie in einer Umgebung auf, in der man sie nicht erwartet; in einer Umgebung, die das Dunkle überwunden zu haben scheint, und bringen die vordergründig stabile Lage, das Geborgensein in der harmonisierenden Natur ins Wanken. Der Findling ist zugleich *Fremdling* und *Gast* (Liednummer 12), er erregt Aufsehen, stört das Ebenmass, beunruhigt, indem er das Selbstverständliche seines Umfeldes in Frage stellt. Roelli lässt seine Zuhörer teilhaben an seinem In-die-Nacht-und-auf-die-Strasse-getrieben-seins.¹²¹ Soldatenschritte (Lied Nr. 24) verwandeln sich in Menschenschritte, dank dem Auftreten der tonartfremden, überraschenden Wendung auf die Worte „*Soldaten sinds*“. Die Verherrlichung des Soldatenlebens wird in Frage gestellt. Der Soldat wird zum Findling, zur Verirrung der menschlichen Natur, zur Klage ohne Anklage. Gerade wenn Menschen das Maul verboten wurde, haben sie erst recht zu singen angefangen.¹²² Oder wie es der russische Dichter Velimir Chlebnikov, dessen

¹¹⁴ Gollwitzer in: Vorwort zu Kröher 1969, S. 9.

¹¹⁵ Schmid, in: Stüssi 1965, S. 135.

¹¹⁶ Kröher, *Rotgraue Raben*, 1969, S. 51.

¹¹⁷ Staiger, in: Stüssi 1965, S. 138.

¹¹⁸ Humbolt, Wilhelm von, nach: Stegmaier, in: Riethmüller 1999, S. 37.

¹¹⁹ Schiltknecht, *Abdankung*, 1962, S. 12.

¹²⁰ Sich aus Staub, Vergänglichkeit, Einsamkeit und Leiden erheben, im Gegensatz zum Übertäuben Adornos hin zum endgültig reaktionären Romantizismus. Vgl. Hiltbrunner 1927, in: Schaeer 1939, S. 22; Gollwitzer in: Vorwort zu Kröher 1969 S. 10; Kühn, in: Arnold 1980, S. 109: „[...], das Nicht-Nachgeben gegenüber einer auf den blossen Genuss reduzierten Unterhaltung und gerade auch die Antipathie gegen einen verlogenen Schönklang.“

¹²¹ „On the road“ quasi.

¹²² Gollwitzer, in: Vorwort zu Kröher 1969, S. 10.

Gedichte Luigi Nono in *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* (1982) vertonte, poetisch eindrucksvoll zum Ausdruck gebracht hat:

„Wenn Pferde sterben, schnaufen sie,
wenn Gräser sterben, vertrocknen sie,
wenn Sonnen sterben, verlöschen sie,
wenn Menschen sterben, singen sie Lieder.“¹²³

Das schmerzliche Zurückfallen Hans Roellis, und damit sein Blues, bleibt mindestens latent immer ein Thema. Das Schwanken verleiht den Liedern Tiefe und Spannkraft, macht sie zu Volks-Musik im weitesten und besten Sinne. Zurückfinden und Zurückfallen, eines wandelt das andere und betrifft uns alle. Das widersprüchliche Bild des ‚Königs auf einsamer Strass‘ (Liednummer 8) mag dafür stehen oder die Herbstmelancholie in Liednummer 10.¹²⁴

3 Musikwissenschaftliche Analyse

Im folgenden Teil soll versucht werden auf einige musikalische Merkmale der Lieder Roellis einzugehen. Die Erkenntnis, dass der Liedermacher-Kunst nicht nur mit musikalischer Detailanalyse beizukommen ist, hat dazu geführt, dass es bei diesem Vorhaben vor allem darum ging, Gemeinsamkeiten im Gesamtwerk aufzuspüren – quasi Roellis musikalische ‚Handschrift‘ auszumachen. Einzelne Elemente dieser persönlichen - vielleicht sogar unverwechselbaren - Ausdrucksweise des Versingens sollten erkannt werden. Es wäre sinnlos, die Analyse auf wenige ausgewählte Lieder zu beschränken. Der Erkenntniswert würde klein und einseitig bleiben.

3.1 Melodik im Zentrum

Die Melodik Roellis zeichnet sich durch äusserste Sparsamkeit der eingesetzten Mittel aus, ganz im Sinne eines volksliedhaften schlichten Stils. Mit ihrem eindeutig individuellen Gepräge steht die Melodie absolut im Zentrum seiner musikalischen Ausdruckskraft.

¹²³ Nach Nanni, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 3, 2004, S. 22.

¹²⁴ Zu Melancholie vgl. Gruber, in: Schaefer 1939, S. 46.

Ganz im Sinne Busonis, der von der Melodie schreibt, „dass sie dazu gelangen muss, die Universalherrschaft in der Komposition zu erreichen“. In seinem ‚Versuch

einer Definition der Melodie‘ sagt er unter anderem, dass sie „... eine Gemütsstimmung wiedergibt; die unabhängig von Begleitstimmen als Form bestehen kann und besteht;...“¹²⁵ Im Gegensatz dazu kommt der Begleitung der Lieder keine Unbedingtheit zu, sie lässt sich durch Varianten ersetzen, ohne dass der Weise Wesentliches verloren geht.¹²⁶ Voraussetzung bleibt allerdings, dass die Begleitung die Grundstimmung unterstützt, die der Weise vom Ausführenden zugesetzt wird. Die Stärke und Eigenständigkeit Roellis beruht auf einer raffinierten Verteilung von wenigen Melodieelementen. Sprünge, Tonwiederholungen, betonende und verzierende Ligaturen, alterierte Töne, Akkordzerlegungen, Sequenzen, Grundton und Tongeschlechtswechsel, alle diese Elemente haben eine Tendenz, als isolierte Erscheinungen in andersartiger Umgebung aufzutreten und gleichsam als Findlinge Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Ihr Verhältnis zum Umfeld verleiht ihnen Gewicht. Sogar das Auftauchen von stufenweiser Bewegung – sonst der Normalfall – kann inmitten von fortwährenden Sprüngen eine ähnliche Wirkung haben wie in Liednummer 23 und 28. Was immer es auf der musikalischen Ebene festzustellen gibt, steht aufs Engste in Verbindung mit dem Wort. Im Folgenden soll versucht werden, für jedes der genannten Melodieelemente ein ‚Findlingsbeispiel‘ zu nennen.

3.1.1 Sprünge

Die vier Aufwärtssprünge in Liednummer 12 fallen auf, sie heben die Worte *wir, Feuer, darin unsere Regung* hervor, inmitten von stufenweisem Sinken, das die auflodernde Regung beruhigt, bis hin zum *Traum*, der *aus der Sanftheit letzter Gluten* kommt.

Der einzige Oktavprung etwa, der der dunklen Nacht in Liednummer 15 folgt, schwingt sich kurz nach dem tiefsten Melodieton unvermittelt zum *heiterhellen* Spitzenton und lotet einen bei Roelli-Liedern seltenen Stimmumfang einer Undezime

¹²⁵ Busoni in einem Brief an seine Frau Gerda vom 22. Juli 1913, nach Motte, Diether de la, *Melodie*, 1993, S. 384.

¹²⁶ Zu der Wirksamkeit der Parameter Melodie, Rhythmus, Harmonie, vgl. Auhagen, in: Riethmüller 1999, S. 112.

aus. Das Lied ist trotzdem zu einem sehr oft gesungenen Volkslied in der Schweiz geworden. Der Aufschwung der mittleren Textzeile inmitten von Sinkendem wirkt so überzeugend, weil er von der *dunklen Nacht*, die *erneut kommt*, umgeben ist.

3.1.2 Tonwiederholungen

Sie werden von Roelli auffallend oft verwendet.¹²⁷ Der ausdrucksintensive Tonstrom jeweils zu Beginn der ersten und zweiten Zeile der Liednummer 20 prägt das Lied, der Kontrast zu den anderen Melodieteilen ist ohrenfällig. Tonwiederholungen bilden einen melodischen Energiestau, der einer endlich eintretenden Bewegung zugute kommt. Der neue Ton wird zum Ereignis, er wirkt als erlösende Befreiung, falls er stufenmässig erfolgt, wie zu Beginn der Liednummer 16; falls die Tonwiederholung durch einen Sprung beendet wird, ergibt sich ein dramatischer Unterton, der die *Austreibung der Sorgen* in Liednummer 3 begleitet. Das mehrmalige Wiederholen von gleichen Sprüngen in Liednummer 23 wirkt als intensivierte Tonwiederholung.¹²⁸ Das regelmässig zweifache Wiederholen derselben Tonhöhe entfällt, wenn die Unbeholfenheit des *Keine-Worte-Findens* nach 12 Takten endlich zur Ruhe kommt und alles auf die natürlichste Weise zu fliessen beginnt. Worte, auch *Lob für die Bilder der Natur*, treten in den Hintergrund, die *im Herzen gesungene Weise* tritt an deren Stelle.¹²⁹ Das betrachtende Schweigen findet seinen Ausdruck darin, dass sich die Bewegung nur noch während drei Takten fortsetzt und im erwarteten vierten in die Stille mündet. Diese kleine Unregelmässigkeit und ihre starke Wirkung ist bereits im Text angelegt.¹³⁰

3.1.3 Ligaturen

Ganz selten, dafür umso auffälliger verwendet Roelli mehr als einen Ton für eine einzelne Tonsilbe. Eine solche Ligatur unterstreicht zentrale Worte und fasst das Lied programmartig zusammen, wie in Liednummer 10: *Vogelscharen, waren,*

¹²⁷ Diether de la Motte findet expressives Tonwiederholen in Melodien aus dem anglo-amerikanischen Raum besonders häufig. Häufiger als in deutschen Liedern. Der Autor bezweifelt allerdings die Gültigkeit dieser Aussage in Bezug auf schweizerdeutsches Liedgut. Das Lied „Stets i Trure“, Rellstab [1994], S. 46, wäre als Beispiel für diesen gehegten Zweifel anzuführen. Motte, *Melodie* 1993, S. 127-131.

¹²⁸ Im Gegensatz dazu stehen sprechgesangsartige Tonwiederholungen, die in Roellis Werk kaum auftauchen.

¹²⁹ Zu Musik als Sprache des Herzens vgl. Auhagen in: Riethmüller 1999, S. 114.

¹³⁰ Vgl. *Formales* 3.3.

vergangen, entfallen, waffen. In der Liednummer 7 gibt es pro Strophe eine besonders auffällige dreimalige Wiederholung einer Ligatur. Sie fällt im Ablauf des ganzen Liedes auf die Worte *hier, dir, mir, wir*. Die plötzlich auftauchende *Leichtigkeit* des *Lebens*, die neben dem *Tod im Schritt* des Soldaten *mitgeht*, wird durch die einzige Ligatur im Lied unterstrichen und hebt für einen kurzen Moment das monotone Schreiten auf. Ligaturen auf unbetonten Taktteilen und Silben haben eine auflockernde Wirkung, wie das etwa am Schluss der Strophen der Liednummer 3 im Sinne einer wohltuenden Entspannung geschieht, *weil er sich glücklich weiss*.

3.1.4 Akkordzerlegungen

Roelli benutzt sie nicht so häufig, wie man sie im Volkston eigentlich erwartet, wo sie ihrer Eingänglichkeit wegen beliebt sind. Ob sie als Einzelgänger Zeile eins und drei eröffnen, wie in Liednummer 8, oder gehäuft, wie in Liednummer 4 auftreten, unterstreichen sie staunendes Betrachten. Gleich zu Beginn der Liednummern 1 und 8 wird sowohl das *Erstrahlen der Sonne* wie auch das *Niedersinken des Abends* mit einer aufsteigenden Akkordbrechung besungen. Für den Autor steht es deshalb als Zeichen für das Aufschauen des Sängers, für seine Reaktion auf Erlebtes und nicht für simples tonmalerisches Nachahmen der Bewegung, das man bei Roelli nicht findet.¹³¹

3.1.5 Sequenzen

Selten verwendet Roelli Sequenzen. Generell sind seine Melodien nicht bausteinartig aufgebaut. Motive, Zitate und Anklänge irgendwelcher Art fehlen gänzlich.¹³² Eine solche Ausnahme bildet der Beginn des tanzartigen Refrains in Liednummer 17, wo die Sequenz im fünften, sechsten und siebten Takt eine dem Tanz verwandte Unruhe ausdrückt. Auch die Liednummer 19 mit ihrem Tanzcharakter weist sequenzartige Stellen auf. Die Treffsicherheit in der Auswahl der Melodieelemente ist bei Roelli aber sicher nicht das Resultat analytischen Denkens, sie ist auf rein intuitive Art zustande gekommen.¹³³

¹³¹ Frauchiger, in: Hohler, 1992, S. 100-106.

¹³² Die Unkenntnis der Musikliteratur, seine Selbstbezogenheit und seine intuitive, unbewusste Wesensart hat es ihm nicht nahe gelegt. Vollenweider, in: Stüssi 1965, S. 153.

¹³³ Vgl. Juon jun., in: Schaefer 1939, S. 57.

3.1.6 Alterierte Töne

Ebenfalls der Hervorhebung dienen die hin und wieder auftauchenden alterierten Einzeltoninseln im Meer der Diatonik, abgesehen vom stark alterierten Stil einzelner Lieder, die in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen entstanden sind. Diese setzen sich vom volksliedhaften Ton ab. Die Anforderungen an Singstimme und Begleitung übersteigen Laienhaftes entschieden und bewegen sich stark in Richtung Kunstlied.¹³⁴ Solche Lieder sind kaum auf dasselbe Echo gestossen wie diejenigen im Volksliedton. Die ausgeprägte Chromatik wirkt bemühend, und es bleibt unklar, warum er diesen Weg vorübergehend eingeschlagen hat, oder welcher 'Neutöner' (Vgl. 1.1.1) ihn beeinflusst hat. Auf das Beispiel in der Liednummer 24 wurde im Kapitel Lied und Leid auf Seite 11 bereits hingewiesen. Eine weitere in diesem Zusammenhang überraschende Alterierung findet sich in Liednummer 6, obwohl es sich nur um eine flüchtige zwischendominantische Wendung handelt. Die konjunktivisch formulierte Wunschvorstellung wird in ein anderes Licht gerückt, man wird vorübergehend an eine andere Welt erinnert. In ähnlichem Kontext tauchen die Zwischendominante und ein anschliessender Trugschluss in der Liednummer 14 auf, dort geht es um die *Begegnung mit den andern*.

3.1.7 Ambivalente Tonalität

Die Unentschiedenheit in der Frage des Grundtones – er lässt sich nicht mit Garantie aus den Melodietönen ableiten – ist ein Merkmal roellischer Melodik, eine Eigenheit, die vielleicht durch Kenntnis der Notenschrift und Musiktheorie zum Verschwinden gebracht worden wäre (Liednummer 1).

Aus demselben Grund wagt es der Autor zu bezweifeln, dass es sich bei solchen Ungereimtheiten und Uneindeutigkeiten um kirchentonartliche Einflüsse handelt.¹³⁵ Für einen klassisch orientierten Komponisten wären sie sicher in Betracht zu ziehen. Die *Sonne erstrahlt* in aufsteigenden Terzen bis zur Dominantseptime und weckt damit Erwartungen und Hoffnungen. Weder die mixolydische Septime noch die tiefalterierte Bluesnote bei anfänglichem Grundton A müssen bemüht werden. Die Spannung, die entsteht, wenn Melodik und Harmonik nicht das gleiche Zuhause

¹³⁴ Juon jun., in: Schaeer 1939, als Beispiele wird auf die Lieder *Ich bin auf dieser Erde, Ein ganz ruhiges Lied für den Abend*, und *Gebet* in: Roelli, *Mittag*, [1925], S. 43, 45, 47 verwiesen.

¹³⁵ Wie es Juon jun., in: Schaeer 1939 auf S. 50 formuliert und Thoma, in: Stüssi, S. 144.

haben, ist entscheidend. Der typisch roellische Findling taucht, inmitten von volksliedhafter Eindeutigkeit auf. Die Ungewissheit über den Verlauf des kommenden Jahres löst sich erst mit den letzten zwei Tönen des Liedes auf, wenn der Schlusston zum Grundton wird.

Die Melodie fügt sich der Harmonie erst in der überzähligen fünften Strophe, der *Frühling* kommt wieder, und hält die Lösung bereit. Der zweite Teil der Strophe – fast so etwas wie ein Refrain im parallelen Moll – erscheint nicht mehr, das Schwanken hat ein Ende. *Zorn und finstere Gedanken entschwanken im Lichte des Himmels*. Der wiederholte Wechsel zwischen parallelem Dur und Moll und die damit einhergehende Verschiebung des Grundtones auf kleinstem Raum verweist deutlich auf den schwankenden Gemütszustand in den Liednummern 1, 13, 19 und 26. Selbst den Tongeschlechtswechsel verwendet Hans Roelli in einzelnen Liedern. In der Liednummer 27 findet in Takt 3 ein bemerkenswerter Lichtwechsel statt, der Ausgangspunkt ist für eine anschliessende Ausweichung zur Doppelsubdominante; die Bilder am Rande des Stroms lenken die Gedanken des Sängers in eine andere Sphäre. Stets von neuem drängt sich dem Autor bei diesem Lied der Vergleich mit einem Beatles-Lied und seinen ähnlichen Umrissen auf: *Norwegian Wood* von John Lennon und Paul Mc Carthy. Beide erzählen von einem rauschhaften Erlebnis.¹³⁶ Die grundlegende Bevorzugung der Dur-Tonarten ist aber trotz einiger Ausnahmen wie bei Liednummer 23 offensichtlich.

3.1.8 Bluesartiger Melodieverlauf

Oft wird ein früh eintretender Aufwärtssprung durch länger dauerndes, mehr oder weniger stufenweises Sinken wieder ausgeglichen. Dem Aufbruch folgt die Beruhigung, ähnlich dem anfänglichen Ausbruch und dem folgenden lamentierenden Sinken in einer Bluesmelodie.¹³⁷ Gerlinde Haid spricht von weiträumigen Rufstrukturen, die auf ganz Europa verbreitet in der Volksmusik oft in ähnlicher Form

¹³⁶ Norwegian Wood als Bezeichnung für Rauschgift. In: Delilah Communications, ATV Music Publications (Hrsg.), *The Compleat Beatles*, Bd. 1, Zürich: Olms, 1981, S. 442, 443. Vgl. Ebenfalls: *Ich bin auf dieser Erde nur ein geringer Gast*, in: Roelli, *Mittag*, [1925], S. 43.

¹³⁷ Vgl. Braun, *Volksmusik*, 1999, S. 33.

aufzutauchen.¹³⁸ Typische Beispiele dafür finden sich im zweiten Teil von Liednummer 1 und im Refrain – ebenfalls im parallelen Moll – der Liednummern 13 und 26. Der klagende Charakter ist allen drei gemeinsam. Bei vielen Liedern Roellis kann ein auffallend sinkender Melodieverlauf festgestellt werden, wie ihn Joachim E. Berendt dem Blues attestiert.¹³⁹ Das Absinken nach dem *vertanen Tag* in die *Nacht mit ihrem dunklen Sinn* in der Liednummer 11 sowie Anfang und Ende der Liednummer 24 mögen als Beispiele genügen.

3.1.9 Ausgewogenheit

In mehreren Liedern lässt sich auch eine grosse Ausgewogenheit feststellen. Jeder Sprung wird in die entgegengesetzte Richtung ausgeglichen. So geschieht das mit der dreifachen, sehr eigenen Septime abwärts in Takt drei, sieben und neun und der Aufwärtsoktavierung in der Liednummer 19. Die Melodieführung von Liednummer 14 kommt wie eine lehrbuchmässige Melodie im Palestrina-Stil daher. Darum hat sich Roelli aber mit Bestimmtheit nicht gekümmert. Ihm waren die *sanften*, ruhigen Verse Anlass dazu: *nirgends Aufflug und Entfliehn*. In einem ähnlich zuversichtlich schreitenden Gleichgewicht befinden sich die Melodien der Liednummern 2, 8 und 16. Dadurch, dass hohe und tiefe Extremtöne bei Roellis Liedern wiederholte Male erreicht werden, glaubt der Autor nicht, dass sie als Extremon-Reihe und damit als wesentliches gestalterisches Element im Melodieverlauf auftreten.

3.2 Rhythmus der Melodie

3.2.1 Regelmässigkeit und ‚Zeitvertreib‘

Roellis Melodierhythmen sind eindringlich einfach, sie pendeln in mittleren bis ruhigen Tempi ungestört dahin.¹⁴⁰ Einmal ruft es Schreiten und Ausziehen in Erinnerung, das andere Mal Ruhen und Heimkehren. Die regelmässige Bewegung bannt in beiden Fällen Verunsicherung, baut innere Ruhe auf und gibt das Gefühl,

¹³⁸ Haid, in: Nussbaumer 2003, S. 113.

¹³⁹ Berendt, *Jazzbuch*, 1973, S. 136.

¹⁴⁰ Wehrli, in: Schaer 1939, S. 71.

der Zeit entronnen zu sein.¹⁴¹ Struktur hilft im Umgang mit einer bedrohlichen Freiheit, sie garantiert Sicherheit und Frieden, entspricht unserem Streben nach Beständigkeit, sie beruhigt und gefällt, wird zum „Zeitvertreib“. Zeit, die des Menschen Vergänglichkeit in den Vordergrund rückt, soll vertrieben werden.¹⁴² Die Liednummern 2, 4, 14, 16 und 26 bestehen hauptsächlich aus je einer Viertelnote pro Textsilbe. Eine ähnliche Gleichförmigkeit entsteht durch das Wiederholen von rhythmischen Mustern, die man in den Liednummern 1, 8, 11, 19 und 25 antrifft. Innerhalb dieser Monotonie – Passagen in normalem Sprechtempo sind selten – ergibt sich die Möglichkeit, Findlinge zu platzieren wie in den Liednummern 17, wo die Andersartigkeit des *Flockendurcheinanders* prächtig zur Geltung kommt. Oder etwa das *bewegt sein* im dreizehnten Takt der Liednummer 23, womit zugleich auch die Regelmässigkeit des Periodenbaus (3x4 + 1x2 Takte) gestört wird.

Es entsteht eine mystische Monotonie, die dem Kirchenchoral nach romantischer Auffassung eigen ist. Der pulsierende Strom kann bei Sängern und „Zuhörern *Emotionen wachrufen, die – bei entsprechendem Willen – in eine religiöse Sphäre münden*“.¹⁴³

3.2.2 Vereinfachte Schreibweise

Die schlichten Rhythmen tauchen allerdings auch dort auf, wo es in Hans Roellis Wiedergabe wesentlich anders getönt hat.¹⁴⁴ Es handelt sich um eine vereinfachte Schreibweise, von der man weiss, dass sie eine Gedächtnisstütze und nicht eine Anleitung zur Art der Ausführung ist. Volks-, Jazz- und Popmusiker bedienen sich dieser Stenografie. Roelli konnte sich eine ungenaue Notation leisten, er wusste ja, wie es gemeint war.¹⁴⁵ Er fühlte sich frei gegenüber der schriftlichen Form seiner Lieder, die er nicht lesen konnte. Sprache hat ihren eigenen Rhythmus, dieser muss nicht festgehalten werden, da er sowieso nicht ein für allemal feststeht.¹⁴⁶

¹⁴¹ Agud, in: Riethmüller 1999, S. 81.

¹⁴² Agud, in Riethmüller 1999, S. 71, 73.

¹⁴³ Kuckertz, in: Riethmüller 1999, S. 119.

¹⁴⁴ Roelli, Hans, *Achtzehn seiner Lieder von ihm selbst gesungen. Gedenkplatte aus Archivaufnahmen aus den Jahren 1955, 56 und 59*, Ex Libris, GC 793.

¹⁴⁵ Nicht notieren heisst auch: nicht einschränken und regulieren, vgl. P. Stüssi, in: Schaer 1939, S. 29.

¹⁴⁶ Wie im Rezitativ, vgl. Vollenweider, in: Stüssi 1965, S. 150.

Eine leichte Inegalität, die für die Liednummern 5, 20 und 21 durchaus angebracht ist, sich vom Sprachrhythmus aufdrängende Punktierungen in verschiedensten Schattierungen, was deren Längenverhältnis angeht, sowie Auftaktvarianten werden oft nicht notiert. Der 6/8 Takt im zweiten Teil der Liednummer 13 ist ein gutes Beispiel dafür. Die ursprüngliche Notation behält den Viervierteltakt für das ganze Lied bei und verwendet punktierte Viertel plus Achtel anstelle von Viertel plus Achtel im 6/8 Takt. Hier handelt es sich um die Frage, die seit dem Barock auftaucht, wie Punktierungen ausgeführt werden sollen.¹⁴⁷

Die Liednummern 6, 18 und 22 – um nur die Wichtigsten zu nennen – in regelmässigen Achtelnoten zu singen, hiesse der Verpflichtung zur Freiheit nicht nachzukommen. Oft macht es den Eindruck, dass Roellis Regelmässigkeit nur darauf wartet, gestört zu werden, quasi auf ein destabilisierendes Moment in einer stabilen Umgebung wartet. Aus der Reihe tanzen, aus dem Takt fallen kann man allerdings erst, wenn der Takt angegeben und die Reihe so deutlich vorgegeben ist, dass niemand mehr daran zweifelt, wie sie zu Ende geführt werden soll.

Die *ziehenden Wolken* in der Liednummer 5, nach der mündlichen Überlieferung von Jakob Schiltknecht in Halben notiert, richten sich nicht nach der strengen Periodik, die das Lied vorweist. Der *schweifende* Sänger schaut den *Wolken* nach und fällt aus dem regelmässigen Schritt. Jakob Schiltknecht berichtet, dass er es in dieser Art bei Roelli gehört hat.¹⁴⁸ Die beobachtete Unregelmässigkeit findet seine Fortsetzung in vielen rhythmischen Varianten, die in der Notation auftauchen. Auch sie sind sicher zum Teil das Ergebnis seines freien rezitativischen Vortrags, der in einer endgültigen schriftlichen Form schwer zu fassen ist.¹⁴⁹ Eine metrisch gleichförmige Ausführung wäre wohl am Lied vorbeigesungen, Rubato, Agogik und grundsätzliches Verändern

¹⁴⁷ Brown, Clive 1999, S. 614.

¹⁴⁸ Vielleicht wären Fermaten über der entsprechenden Stelle die bessere Lösung, um anzudeuten, dass hier *senza misura* gesungen werden soll.

¹⁴⁹ Vollenweider, in: Stüssi 1965, S. 150.

des Tempos innerhalb einer Strophe gehören zum Vortrag von Roelli-Liedern, sowie eine dadurch entstehende Ungleichzeitigkeit von Gesang und Begleitung.¹⁵⁰

3.2.3 Unregelmässigkeiten

Ab und zu nur tauchen ganz bewusst notierte Punktierungen auf, die nicht eindeutig vom Sprachrhythmus diktiert sind. Ganz leichte Ansätze in der Richtung einer guten Einprägsamkeit, wie sie Dieter de la Motte beschreibt,¹⁵¹ sind bei den Punktierungen der Liednummern 8, 11 und 23 auszumachen. Ob es allerdings deshalb bereits zu einem Ohrwurm reicht? Eine gesungene Hemiole finden wir in der Liednummer 27, allerdings nicht an der Stelle, wo sie in Barock und Klassik verwendet wird. Sie beginnt drei Achtel früher, und die kadenzierende fünfte Stufe tritt erst nach ihrem Ende ein. Sie wirkt trotzdem eindeutig als retardierendes Element in der Schlusskadenz. Wer weiss, ob Roelli den Schluss der letzten Strophe so frei gestaltet hat, dass der Schreiber sich nicht anders zu helfen wusste, als das früh einsetzende grosse Ritardando so zu notieren, im Bewusstsein um die Wirkung der Hemiole. Andere Schreiber haben sich in ähnlichen Fällen bei Strophenenden mit Taktwechseln beholfen.

Die Liednummer 26 ist nicht das einzige Roelli-Lied, in dem eine Begleitfiguration auftaucht,¹⁵² die dem gesungenen Dreivierteltakt die Andeutung eines Sechsachteltaktes entgegen hält, in der Umkehrung des hemiolischen Verhältnisses quasi. Lag der Beginn von Glenn Millers „In the mood“ in der Luft, dass auch die Boss-Buebe in ihrem „Träumli“ davon Gebrauch machten?¹⁵³ Die Schwerelosigkeit, die durch diese Überlagerung entsteht, stimmt jedenfalls gut mit der Grundstimmung des Textes überein. Taktwechsel, die sich in jeder Strophe wiederholen wie in der Liednummer 19, sind bei Hans Roelli keine Seltenheit. Sie sprengen wohl den Raum des althergebrachten Volksliedes, nicht aber jenen der Volksmusik.

¹⁵⁰ Vgl. Mack, in: Stüssi 1965, S. 123, 124; Vgl. ebenfalls Nussbaumer, *Musikpädagogik und Volksliedforschung* 2003, S. 136; Vgl. ebenfalls Barcaba, in: Haid 1996, S. 79-81.

¹⁵¹ Motte, *Melodie*, 1993, S. 351-353.

¹⁵² Z.B. im Vorspiel von der Liednmmer 32. Vgl dazu: Roelli, Hans, 101 1985, S. 98.

¹⁵³ Boss, Christian, S' *Träumli. Foxtrot*, Text und Musik: Christian Boss, Bearb.: Albert Brunner, Zürich, Helbling, 1959.

3.3 Formales

Die Lieder wurden von Roelli bei seinen Auftritten wohl nicht willkürlich aneinander gereiht, so dass von einer Art Programm gesprochen werden kann.¹⁵⁴ Abgesehen von wenigen Liedzyklen handelt es sich nicht um grossformalen Reichtum, der angestrebt wird. Umso klarer wird, dass den kleinen Unterschieden in der Behandlung der Periodik in den einzelnen Liedern durchaus Bedeutung zukommt. Volksmusik wird häufig in Übereinstimmung mit fest umrissenen Formen gemacht. Rechnet man die bereits erwähnten Schlussdehnungen mit, sind nahezu die Hälfte aller Lieder unregelmässig gebaut, d. h. mindestens eine der Perioden verlässt die Gradertaktigkeit. Häufig ist es der letzte Abschnitt, der aus der Reihe tanzt, dort wo die volkstümliche Regelmässigkeit aufgrund des vorangegangenen mehr oder weniger erwartet wird. Die Schlussdehnungen sind ein typisches Merkmal von Roelli-Liedern. Sie haben ein Pendant in den italienischen Volksliedern, die aufgrund einer überzähligen Silbe ohne weiteres das Taktschema verlassen. Ein Zeichen, dass sich das italienische Volkslied mehr auf das Lineare stützt und auf das straffe rhythmische Gerüst verzichtet. „Da der Komponist sie nicht selber niederschreiben kann... kennt er die Hemmung nicht, die sich für den Komponisten ergibt, wenn er einen freien musikalischen Gedanken in einen bestimmten Takt und messbaren Rhythmus hineinzwingen muss.“¹⁵⁵ Der südländische Tenutostil hat ja auch starke Betonungen im ruhigen Tempo eher vermieden. Hat Roelli als Soldat im Ersten und Zweiten Weltkrieg diese Art zu singen von seinen Tessiner Kollegen gehört?¹⁵⁶ Sind die Schlussdehnungen am Ende einer Strophe so zu verstehen, oder handelt es sich um ein grosses, sehr freies Ritardando¹⁵⁷, das die Schreiber zu unterschiedlichsten Lösungen – oft mit Taktwechseln – veranlasste? Ein Ausbrechen aus der vorgezogenen Spur ist es allemal, dem Break am Schluss einer Blues-Strophe verwandt.¹⁵⁸ Beispiele für solche Findlinge sind die Liednummern 3, 7, 12, 15, 23 und 28.

¹⁵⁴ Vgl. Hammer 2010, S. 97.

¹⁵⁵ Juon, jun., in: Schaer 1939, S. 57; Als Beispiel eines italienischen Volksliedes vgl. Rellstab [1994], S. 216.

¹⁵⁶ Zu Enddehnungen vgl. haid, in: Nussbaumer 2003, S. 135.

¹⁵⁷ Als Parallele dazu könnte man die ‚fast obligatorischen‘ Schlussritardandi bei Jodelliern werten.

¹⁵⁸ Nur wurde dort nicht versucht, das Ausbrechen schriftlich festzuhalten.

Im Gegensatz zu den freien ein- bis sechstaktigen Vorspielen, die sich ausserhalb der Periodik des folgenden Liedes bewegen, spielen die codaartig abrundenden Nachgesänge¹⁵⁹ eine entscheidende Rolle und nehmen die vorgegebene Struktur auf. Sie beinhalten aber alle eine melodische Überraschung (Liednummern 1 und 23), und im Falle von Liednummer 23 und 35 sogar den Wechsel des Grundtons.

3.4 Harmonik

Grundsätzlich kommt der harmonischen Komponente im Liede von Roelli nicht die gleiche Bedeutung zu wie der melodisch-rhythmischen¹⁶⁰. Die vielen folgenden Zitate unterstreichen dieses Verhältnis deutlich. „*Sie entspringen der naiven Spielfreude, der sinnenshaften Lust des beim Greifen der Akkorde in sich hineinhorchenden Kleinmeisters*“¹⁶¹. Seine Begleitungen entstanden aus einem kompositorischen Denken heraus, das untrennbar mit der Organisation des Gitarregriffbrettes verknüpft war.¹⁶² Von Untermalung,¹⁶³ von abrundender Begleitung für das untrennbare Ganze, das Wort und Melodie bilden, wird gesprochen.¹⁶⁴ „*Die roellische Melodie mit ihrer eigenen Rhythmisik und Metrik, ..., sollte unbedingt unangetastet und die Originalidee gewahrt bleiben. Allfällige Bearbeitungen sollten sich lediglich auf die Gitarrebegleitung beziehen.*“¹⁶⁵ Die Begleitung ist dementsprechend kein integrierender Bestandteil seiner Lieder.¹⁶⁶ Es entspricht einem weit verbreiteten Verhalten von autodidaktischen Volksmusikern, Harmonien mosaikartig unter die Melodie zu setzen, nicht ohne ein untrügliches Gespür für ihre Abfolge und Wirkung. Es kommt ihnen aber keine Unbedingtheit zu, sie lassen sich ersetzen, Varianten sind denkbar, ohne dass der Weise Wesentliches verloren geht. Voraussetzung bleibt allerdings, dass die strophunabhängige Grundstimmung, die der Weise vom Ausführenden zugeschrieben wird, diese unterstützt. Die empfindungsmässige „Richtigkeit“ ist wichtiger als die harmonisch formale.

¹⁵⁹ Vollenweider, in: Stüssi 1965, S. 149.

¹⁶⁰ Auhagen, in: Riethmüller 1999, S.112.

¹⁶¹ Mack, in: Stüssi 1965, S. 123.

¹⁶² Thoma, in: Stüssi 1965, S. 144.

¹⁶³ Mack, in: Stüssi 1965, S. 124.

¹⁶⁴ Thoma, in: Stüssi 1965, S. 146.

¹⁶⁵ Thoma, in: Stüssi 1965, S. 146, 147.

¹⁶⁶ Vollenweider, in: Stüssi 1965, S. 150. Vgl. ebenfalls Juon jun., in: Schaer 1938, S. 58, 59.

3.4.1 Varianten, zweite Stimmen

Hans Roelli trifft den Volksliedton auch, wenn er über dessen vereinfachte Harmonik hinausgeht. Der Autor hat sich bei der Liednummer 12 erlaubt, seine eigenen Harmonien unter die Melodie zu setzen. Sie sind in der Art Roellis durch additives Ausprobieren entstanden, mit einer Vorliebe für die weniger gewohnten Moll-Nebenstufen, wie sie bei Roelli auch festzustellen ist.¹⁶⁷ Sicherlich wurden zu Liedern Roellis oft zweite Stimmen improvisiert.¹⁶⁸ Eine davon – eine Oberstimme – fand nach anfänglichen Bedenken Roellis seine freudige Zustimmung und wurde später gedruckt.¹⁶⁹ Mit seiner zweiten Frau Lotte Maria Borst singt er auf Tournee zweistimmig.¹⁷⁰ Auch vor Soldaten, während dem Aktivdienst im Zweiten Weltkrieg, ist er oft zu zweit mit Otto Schreiber oder Robert Loosli aufgetreten.¹⁷¹ Auch von seiner dritten Frau Margrit Roelli-Hubacher ist bekannt, dass sie zweite Stimmen zu den Liedern ihres Gatten gesungen hat. Er selbst hat aber seinen Liedern nie eine zweite Stimme beigefügt. Die Unterstimme in Hundert Roelli-Lieder stammt von Friedrich Niggli.¹⁷²

Ein improvisiertes Variieren der Begleitung für verschiedene Strophen ist durchaus denkbar.¹⁷³ „*Die genuine ‚Grammatik der Gefühle‘, welche sich in ihrem prozesshaften, gar chaotischen Wesen eben von der Sprachlichen stark unterscheidet, steht ohnehin den freien und improvisatorischen Formen der Musik nahe.*“¹⁷⁴

Dass er die zweite Stimmen seiner Lieder anderen Musikerinnen und Musikern zur Ausführung überliess, ist als Hinweis für den Stellenwert der Begleitung aufzufassen und passt zum Wesen des Autorenliedes, das ja solistisch aufgeführt werden soll. So heisst es dann auch: „*Hundert zweistimmige Lieder, Worte und Melodien von Hans Roelli*“ und erst auf der nächsten Seite: „*Die zweite Stimme zu diesen Liedern*

¹⁶⁷ „...hier ein weicher Mollakkord angeschlagen und dort eine fragende Septime, das gibt deinem Vortrage Leben“. Vgl. Breuer 1913, Vorwort zur ersten Aufl.

¹⁶⁸ Haid, *Improvisation in der vokalen Volksmusik*, in Haid 1996, S 57; Vgl. ebenfalls Nussbaumer, in: Nussbaumer, *Musikpädagogik und Volksmusikforschung*. 2003, S. 131.

¹⁶⁹ Schmid, in: Stüssi 1965, S. 133; Vgl. ebenfalls Roelli, 101, 1985, S. 130: *Alle Rosen (Trummler, trumme)*; Vgl. ebenfalls Stüssi, Peter, in Schaer 1939, S. 29.

¹⁷⁰ Stüssi, in: Stüssi 1965, S. 51. Stammt die zweite Stimme, die Walter Baechi im Lied *Seit ich dich für mich sehe* (Liednummer 33) drucken liess, von ihr? Vgl. Roelli, *Ich gehe auf der langen Strass*, 1981, S. 83.

¹⁷¹ Mack in: Stüssi 1965, S. 126.

¹⁷² Roelli, *Hundert zweistimmige Lieder*, 1951.

¹⁷³ Roelli, *Bimbeli* 1935, S. 2.

¹⁷⁴ Schnebel, in: Riethmüller 1999, S. 27, 28.

schrieb *Friedrich Niggli*“.¹⁷⁵ Harmonien werden in dieser Ausgabe keine notiert, Varianten gegenüber der ursprünglichen Notation in Text, Melodie und Rhythmus tauchen zuhauf auf. Eine zweite Stimme hat allenfalls Auswirkungen auf die Harmonik.

3.4.2 Melodische Ambivalenz und harmonische Auswirkung

Es gilt allerdings aus harmonischer Sicht auch einige erwähnenswerte roellische Eigenheiten zu erwähnen. Ganze Teile eines Liedes stehen in der parallelen Molltonart (Liednummern 19 und 20). Er hätte das allerdings nie auf diese musiktheoretische Art ausgedrückt. Wirklich schulmässiges Denken hätte ihm wohl nie erlaubt, volksliedartige Gebilde auf einer anderen als der ersten Stufe beginnen zu lassen, wie das in Liednummer 11 auf der 2., in Liednummer 1 auf der 5. Stufe geschieht. Solche Beispiele finden sich recht häufig.¹⁷⁶ Oft stellt sich das allerdings erst im Verlauf des Liedes heraus; die uneindeutige Situation wird zum Stilmittel.

3.5 Begleitsatz und Bedeutung

Vieles, was zur Bedeutung der Harmonien in Roellis Liedern gesagt wurde, gilt natürlich vermehrt noch für seinen griffig und handwerklich gedachten Gitarrensatz. Er wird nicht von Harmonielehre und Stimmführung geprägt. Der Gitarrenklang mit seinem ganz spezifischen Nachhall fördert das auch nicht unbedingt. Zum einen erschwert der Nachhall mit seiner Pedalwirkung stimmenmässiges Hören, ermöglicht aber gleichzeitig satztechnische Freiheiten, die auf anderen Instrumenten kaum dieselbe gute Wirkung hätten.¹⁷⁷ Gitarrensätze auf dem Klavier müssen dem längeren und stärkeren Nachhall und dem grösseren Klangvolumen Rechnung tragen.¹⁷⁸ Der Nachhall der Gitarre ist zwar lang, aber er nimmt volumenmässig sofort stark ab und verklingt dann sehr langsam, indem er sich der totalen Stille asymptotisch nähert. Genau diese Eigenschaft wiederum macht es dem Ohr leicht, den Ton im inneren Ohr weiterzuhören und damit Tonfolgen trotzdem als zusammenhängende Stimme zu hören. Hin und wieder benutzt Hans Roelli diese

¹⁷⁵ Roelli, *Hundert*, 1951.

¹⁷⁶ Es war einmal ein Hund (Die Geschichte eines armen Hundes) Liednummer 31, S. 174, Über den Hügeln (Anblick) Liednummer 32, S. 98, in: Roelli 101 1985, S. 174, 98.

¹⁷⁷ Juon jun. In: Schaer 1938, S. 63; Vgl. ebenfalls Wehrli in: Schaer 1938, S. 72.

¹⁷⁸ In der Gant, *Schwyzerfähnli* 2, 1915, S. 42.

gitarrenspezifische Klangeigenschaft, wenn er die gesungene Melodie in Terzen und Sexten begleitet. Weniger benutzt er die Möglichkeit, dass Bass- und Oberstimme der Gitarre eine Gegenstimme zur Melodie bilden.¹⁷⁹ Sie können nämlich ihrer Randstellung wegen leichter wahrgenommen werden. Häufig wurde der roellische Gitarrensatz von professionellen Gitarristen bearbeitet.¹⁸⁰ Jeder hat sich dabei seine Freiheiten genommen. Im Falle der Bearbeitung von Loreti ist das Missfallen Roellis eindeutig belegt.¹⁸¹

Es zeugt von der Volksnähe der Lieder, dass sie nicht vom Gitarrensatz abhängig sind. Sie wirken, ob die Begleitung klampfenartig, volkstümlich oder mehr in der Richtung des Kunstliedes ausgeführt wird.

3.5.1 Fixierter Gitarrensatz und seine Auswirkung

Ein technisch schwieriger Gitarrensatz führt allenfalls dazu, dass Gesang und Begleitung nicht mehr von derselben Person ausgeführt werden können. Diese aufführungspraktisch entscheidende Änderung wiederum birgt die Gefahr in sich, dass die Weise zum Kunstlied wird.

Der Begleitsatz hat eine untergeordnete Bedeutung und unterstützt die emotionale Grundstimmung einer Weise, die vom Interpreten mitgeprägt wird. Das Detail ist dabei nicht entscheidend. „Und einige lernten auch die Begleitung auf der Gitarre“, heisst es im Bericht über ein Treffen Roellis mit einer Wandervogelgruppe.¹⁸² Hans Roelli hat Walter Baechi als Fünfzehnjährigen eingeladen, mit seiner Gitarre an einem Liederkonzert mitzuwirken, das er zusammen mit einer Gruppe von Wandervögeln veranstaltete.¹⁸³ Dabei kann es sich wohl nicht um einen detaillierten Gitarrensatz gehandelt haben, wie er von vielen klassischen Musikerinnen und Gitarristen nach Hans Roellis Spiel aufgeschrieben wurde.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Thoma, in: Stüssi 1965, S. 147: „Andererseits würden kleinere Retouchen besonders in Bezug auf eine glatte Bassführung, die Wiedergabe erleichtern.“

¹⁸⁰ A. H. Loreti, H. Leeb, F. Niggli, R. Thoma und H. Isaak, vgl. Stüssi 1965, S. 59.

¹⁸¹ Thoma, in: Stüssi 1965, S. 143, 147.

¹⁸² Stüssi in: Stüssi 1965, S. 40-43.

¹⁸³ Baechi, in: Stüssi 1965, S. 97 .

¹⁸⁴ z.B. in Roelli, *Freude*, 1959; oder auf einer Foto von (ca 17) singenden Wandervögeln, die sich auf sieben (!) Gitarren und fünf Mandolinen begleiten. Pethö, in: *Üben und Musizieren* H.6, 2011, S. 25.

Diese Note für Note fixierten Gitarrensätze hat Roelli sicher seinen Helferinnen und Helfern als jeweilige Variante so gespielt; das scherzhafte „*Dipflischijsser*“ seiner Frau entbehrt wohl nicht jeglicher Wahrheit.¹⁸⁵ Für Interpreten aus dem Lager der Volkskunst könnte sie in dieser Form leicht Schwellenangst auslösen. Die Bemühungen um den originalen Gitarrensatz könnten leicht vom Zentrum „Wort und Weise“ ablenken und ein unangebrachtes, ernsthaftes Bemühen bewirken. Roelli kannte die Gefahr des Spielens ab Noten und die Verkrampfung, die es auslösen kann, nicht, trotzdem könnte seine Scheu davor unbewusst darin begründet sein. Die Umsetzung der Begleitung muss spielerisch geschehen, denn sie ist absolut untergeordnet. Darauf stellt sich die Frage, ob ein Gitarrist, der den Satz mit der nötigen Leichtigkeit spielt, eine geeignete Stimme hat, und wenn, ob er beides gleichzeitig ausführen kann. Dementsprechend sind allfällige Vor- Zwischen- und Nachspiele sehr einfach und kurz gehalten.¹⁸⁶ Wären sie stärker gewichtet, würde sich das Ganze von der Gattung Autorenlied entfernen, was in einer Studioaufnahme nicht selten der Fall ist. Die grössere Marktägigkeit und ein gesteigertes Interesse der Medien am Tonträger kommen als Gründe für diese oft auftretende ‚Verschiebung‘, für dieses Schwanken zwischen den Gattungswelten, in Frage.¹⁸⁷ Nicht selten werden für Aufnahmen weitere Instrumente beigezogen, die mit ihrem zusätzlichen Klang das Spartanische der Auftrittsform eines Liedermachers aufbrechen, erst recht, wenn es sich um ein schriftlich festgehaltenes Arrangement handelt.¹⁸⁸

3.5.2 Stimmlage und Auswirkung auf den Begleitsatz

Schliesslich bleibt noch die Frage der Stimmlage. Selbstverständlich soll ein Lied von Roelli auch von einer tieferen Stimme gesungen werden können. Das bedingt aber die Transposition der Begleitung, was mit erheblichen gitarristischen Schwierigkeiten einherginge. Es würde aus grifftechnischen und lagebedingten Gründen zu einem völlig neuen Klangbild führen, das kaum mehr der Grundstimmung der ursprünglichen Weise entspräche. In einer tieferen Tonart muss sowieso ein neuer

¹⁸⁵ Stüssi in: Stüssi 1965, S. 91.

¹⁸⁶ Vgl. Roelli, *Freude*, 1956.

¹⁸⁷ Hammer 2010, S. 86-87.

¹⁸⁸ Auf der vorliegenden CD ist die Hackbrett- und Violinbegleitung improvisierend entstanden.

Gitarrensatz gefunden werden. Der Capodaster erlaubt nur das Höherlegen des bestehenden Satzes, und das auch nur beschränkt, maximal zwei Ganztöne, wenn höhere Lagen noch spielbar sein sollen.¹⁸⁹

Im Gegensatz zum Kunstgesang darf die natürliche Stimmlage des Sängers als grundsätzliche Bedingung für eine authentisch wirkenden Vortrag betrachtet werden, in dem technische Perfektion eindeutig untergeordnet ist.¹⁹⁰

2.5.3 Klavierbegleitung

Die Umwandlung seiner Gitarrenbegleitsätze für das Klavier schien Roelli unbedenklich, auch wenn er sie nicht selbst vornehmen konnte, weil er nicht notenkundig war. Wollte er sich damit vom Volkslied entfernen, oder galt die Massnahme der Möglichkeit einer grösseren Verbreitung? Hanns In der Gant allerdings sah in der Bearbeitung der Liedbegleitung für das Klavier eine der Hauptursachen für den Rückgang des Volksliedes. „...die rechte Hand nimmt einfach die Melodiewiedergabe der Kehle ab, und da es bequemer ist, eine Weise zu spielen als zu singen, verdrängt die Instrumentalmusik den Vortrag der menschlichen Stimme, weil das Lied den meisten Sängern nicht mehr Ausdruck einer inneren Stimmung ist, sondern z. B. bei geselligen Anlässen als Mittel dient, langweilige Stunden totzuschlagen.“¹⁹¹

Schlussgedanken

Es fällt auf, dass sich hinter Roellis Liedern Spannungsfelder verbergen, die oft nur angedeutet werden. Gerade dieses Aufblitzenlassen von Belastendem erklärt das Ungleichgewicht zwischen Lob und Klage, zwischen Erhalten und Sprengen und zwischen Regelmässigkeit und deren Störung.

Den Liedern der Ruhe und Besinnung stehen diejenigen des Aufbruchs und der Bewegung gegenüber.

¹⁸⁹ Wobei zu bemerken ist, dass der Capodaster bei den klassisch ausgebildeten Gitarristen verpönt ist.

¹⁹⁰ Hammer 2010, S. 83 und 88, Vgl. 1.5 *Liedermacher-Vorläufer* Kurt Weill über die nicht ausgebildete Stimme.

¹⁹¹ In der Gant, *Schweizerische Soldatenlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt von Ferd. Oscar Leu*, 1918, S. 3.

Randständig¹⁹² bleiben, sich an der Grenze, der Peripherie aufzuhalten, die Grenzen verwischen, diesseits Jenseitiges vorfinden, Ränder unter die Lupe nehmen, auf die Übergänge zurückkommen, Schwanken¹⁹³ eben, vielleicht ist es das, wovon sich Roelli verspricht, der *Wesenheit Dinge*¹⁹⁴ auf die Spur zu kommen.

An den Rändern bilden sich interessante Erscheinungen, die eher zum Unbeständigen neigen, zum Flüchtigen, Vergänglichen, schwer zu Fassenden.¹⁹⁵ Gehört nun der Traum zum Wachsein oder zum Schlaf, der Baum zur Erde oder zur Luft, gehören Randverzierungen, mit denen Menschen ihre Gegenstände ausschmücken, zu dem, was sie umranden oder zu dem, was sie umgibt?

Vielleicht entsprechen „Gedichte und Weisen“ dem Versuch einzukreisen, was sich gegenseitig bedingt: Scheitern und Gelingen, *Ketten und Ringe*. Vermag Hans Roelli der Tatsache, dass Umrisse auch Risse sind, indem er sie besingt, besser in die Augen zu schauen, indem er auch einfließen lässt, was sich am Rande abspielt und kann deshalb sagen: „*Es ist nicht Selbstbetrug, wenn ich das Leben in leuchtenden Farben male... Schon dass ich die Farben besitze bedeutet Gewinn und Glückseligkeit.*“¹⁹⁶

¹⁹² Englisch: fringe, mit einer weiten Skala von Bedeutungen.

¹⁹³ „Sie [seine dritte Frau] wird den schwankenden Hans stützen...“ Schmid, Walter, *Hochzeit Margrit*, S. 1,3.

¹⁹⁴ Liednummer 26.

¹⁹⁵ Vgl. Stegmaier in: Riethmüller, S. 42, 43.

¹⁹⁶ Roelli, *Gewagt, gesagt* [1938], S. 10.

Verzeichnis der Lieder

Lied- nummer	Liedanfang	Liedtitel	Jahr
1	Sonne erstrahlt	Weise der Jahreszeiten	1940
2	Weiss kein gültig Wort	Stille Betrachtung	1957
3	Es blaut ein schöner Morgen	[Ohne Titel]	1937
4	Leg dich ins Gras	Einladung	1948
5	Lasset uns durch Tal und Wälder schweifen	Einfache Lenzweise	1938
6	O hätte ich ein Rösselein	Der Wunsch des armen Wanderers	1925
7	Immerzu da gehen wir	[Ohne Titel]	1942
8	Wieder sinkt Abend	Der späte Gast	1952
9	Ich gehe auf der langen Strass	[Ohne Titel]	1948
10	Auf den Ruf der Vogelscharen	Spät im Herbst	1945
11	Ein Falter fliegt vor mir	[Ohne Titel]	1945
12	Weit sind wir gegangen	Feuerlied	1930
13	Ich reise über Hügel	[Ohne Titel]	1919
14	Leis die Erde	Abendschritte	1938
15	Wieder ist nach dunkler Nacht	Schlichte Wanderweise	1941
16	Morgens nach dem Nachtquartier	[Ohne Titel]	1955
17	De Winter lauft dur Gasse y	De Winter hämmer gern	1944
18	Miggimus	D'Miggimus	1939
19	Usen-us Chammer	Tanzliedli	1919
20	Ein blauer Tag ist gekommen	[Ohne Titel]	1938
21	Sie zogen zu dritt	[Ohne Titel]	1941
22	Ich will auf dieser grossen Welt	[Ohne Titel]	1925
23	Hört ihr auch meinem Lied nicht zu	Ich singe sing für mich	1959
24	Hört ihr die Schritte	Soldatenschritte	1949
25	Und wir müssen auf der Strass marschieren	Marsch auf der öden Strasse	1928

26	Manchesmal	Ringe und Reifenspiel	1949
27	Ströme Strom weit in die Welt hinaus	[Ohne Titel]	1928
28	Brauch nicht immer bis zum Abend	Heimat	1938
29	Freunde was blickt ihr heut so trübe	Aufruf	1949
30	Da ich nach der Sternenstunde	So vollende ich den Tag	1958
31	Es war einmal ein Hund	Die Geschichte eines armen Hundes	1959
32	Über den Hügeln	Anblick	[o.J.]
33	Seit ich dich für mich sehe	[Ohne Titel]	1924
34	Abend nach des Tages Last	Abend	1953
35	Dieser Stern aus ferner Nacht	Dieser Stern	1961/62

Liednummer 1

Sonne erstrahlt H. Roelli

2 \overline{V} 5 2 3 4 5 8 9
 A e D D A BE

Sonne erstrahlt und die Vögel pfeifen; der Frühling ist
 A D G D G D D A D h Ba e
 schneller, fast doppeltes tp

kommen wie jedes Jahr. nimmer auf. Soll ich begreifen, dass
 Fis BE h Ba h Ba e Fis BE h Ba
 Schatten und Gewölke über uns die Wanderer sind gekommen?

(1.) Sonne erstrahlt und die Vögel pfeifen;
 der Frühling ist kommen wie jedes Jahr.
 Soll ich begreifen, dass Schatten und Gewölke
 über uns die Wanderer sind gekommen?

2. Rosen erblühn und die Wälder rauschen;
 der Sommer ist kommen wie jedes Jahr.
 Soll ich tauschen| Liebe und Gefunkel
 an den Hass, Verirrung, an das Dunkel?

3. Früchte und Korn füllen Haus und Scheune;
 der Herbst ist gekommen wie jedes Jahr.
 Narre| wär ich,| wenn mir nicht im Weine
 die| Freude am| Leben, am| göttlichen, erscheine!

4. Leise fällt Schnee auf die müde Erde;
 der Winter ist kommen wie jedes Jahr.
 Mögen| Zorn und| finstere Gedanken
 im| Licht des| Himmels schwinden und entschwanken.

5. Das| Jahr ruht sich aus, um uns wieder zu| blühen:
 Die Liebe, zu leben, hört nimmer auf!

A BE 9 8 7 3 5 8
 D A D

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
 Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 2

Weiss kein gültig Wort dazu

H.Roelli

Weiss kein gültig Wort dazu, wenn das sanfte Himmelblau
 bietet mich in seine Ruh gleich wie Tal und Au.

- (1) Weiss kein gültig Wort dazu,
 wenn das sanfte Himmelblau
 bietet mich in seine Ruh
 gleich wie Tal und Au.
2. Singt dafür im Herzen drin
 eine Weise licht und zart;
 lass mich wie die Wolken ziehn
 auf der Sommerfahrt.
3. Braucht nicht stets ein Lob zu sein
 für die Bilder der Natur;
 lege sie in mich hinein
 und betrachte nur.

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 3

Es blaut ein schöner Morgen H. Roelli

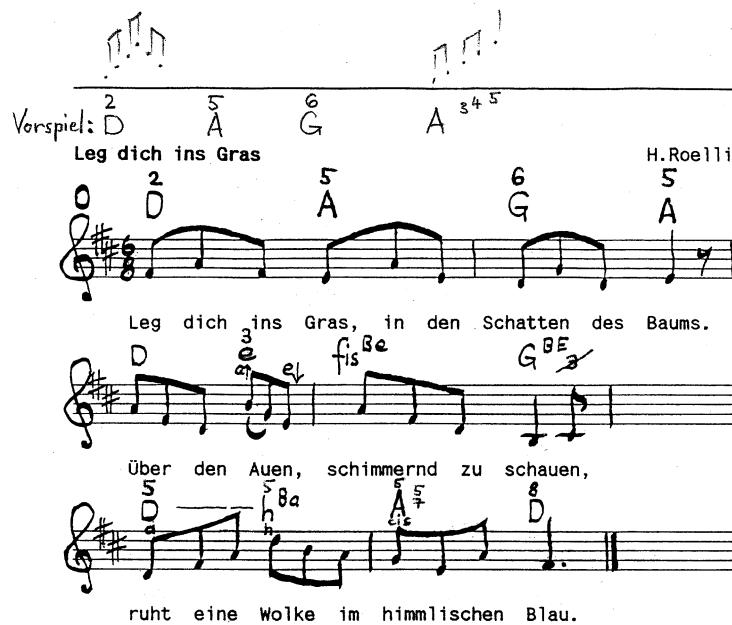
Es blaut ein schöner Morgen, die Vögel singen
 quer und kraus und treiben mir die Sorgen und
 andre Dinge aus, und andre Dinge aus.

- (1.) Es blaut ein schöner Morgen
 die Vögel singen quer und kraus
 und treiben mir die Sorgen
 ||: und andre Dinge aus. :||
2. Ich sehe, dass die Strassen
 noch still und ohne Mühsal sind;
 die Welt ist ohne Massen
 ||: darin ich Freude find. :||
3. Die Freude ist allwegen;
 an jedem Gras, an jedem Blatt
 will sich der Reichtum regen
 ||: und macht die Stunde satt. :||
4. Wer einmal früh am Morgen
 anhebt zu Schritt und grosser Reis',
 braucht sich kein Glück zu borgen,
 ||: weil er sich glücklich weiss. :||

[S. = 1]

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
 Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 4


 Verspiel: $\begin{smallmatrix} 2 \\ D \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} 5 \\ A \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} 6 \\ G \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} 3 \\ A \\ 4 \\ 5 \end{smallmatrix}$
 Leg dich ins Gras H. Roelli
 $\begin{smallmatrix} 0 \\ D \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} 2 \\ D \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} 5 \\ A \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} 6 \\ G \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} 5 \\ A \end{smallmatrix}$
 Leg dich ins Gras, in den Schatten des Baums.
 Über den Auen, schimmernd zu schauen,
 ruht eine Wolke im himmlischen Blau.

- (1.) Leg dich ins Gras, in den Schatten des Baums.
 Über den Auen, schimmernd zu schauen,
 ruht eine Wolke im himmlischen Blau.
2. Leise umwiegst dich die Weise des Traums.
 Über die Schwelle zittert die Welle
 schläfrigen Lichtes aus Silber und Grau.
3. Vogel, erspäh einen Wipfel zur Rast.
 Über den Dächern rinnt wie aus Bechern
 goldne Verzauberung, trunkene Ruh.
4. Mittag und Stille, sie laden zu Gast.
 Und in den Gärten neigen Gefährten:
 – Blumen und Falter – im Traume sich zu...

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 5

Lasset uns durch Tal und Wälder H. Roelli

Lasset uns durch Tal und Wälder schweifen und dem
 Tag mit seiner Lust vertrauen. Wolken ziehen
 und die Vögel pfeifen, und die Vögel pfeifen,
 alle Welt ist herrlich anzuschauen.

So hat es J. S. von
 Hans Roelli gehört

(1.) Lasset uns durch Tal und Wälder schweifen
 und dem Tag mit seiner Lust vertrauen.

Ref.: Wolken ziehen und die Vögel pfeifen,
 und die Vögel pfeifen,
 alle Welt ist herrlich anzuschauen. :||

2. Lasset nach dem dunklen Tag begreifen,
 dass wir auferstehn zum Himmelblau.

3. Lasset blühen uns und golden reifen;
 lasset Schlosser uns und Gärten baun.

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
 Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 6

O hätte ich ein Rösselein H. Roelli



1. O hätte ich ein Rösselein auf meine weite Reise ...
 So müsst ich nicht im Staube gehn und würde anders
 angesehn, eijo und anders angesehn.

2. O hätte ich ein Rösselein
 auf meine weite Reise ...
 Ich lüpfe in den Sattel mein
 das allerschönste Jüngferlein ...
 eijo das schönste Jüngferlein.

3. O hätte ich ein Rösselein
 auf meine weite Reise ...
 Ich würde tun was mir gefällt
 und pfiffe auf die ganze Welt ...
 eijo und auf die ganze Welt.

4. Doch will ich meinem lieben Gott
 nicht für die Armut zürnen ...
 Vielleicht hätt mich zuguterletzt
 das Röslein wieder abgesetzt ...
 eijo und wieder abgesetzt.

5. Es kann ja auch im Staube sein
 einmal auf weiter Reise,
 dass vor mir, wie vor einem Herrn,
 die Rosen stehen und die Stern ...
 eijo die Rosen und die Stern.

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
 Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 7

Immerzu da gehen wir H. Roelli

Immerzu, da gehen wir und haben keine Rast, und
 wären gern der Wirtin Gast bei einem Weine hier,
 hier, hier, bei einem Weine hier.

- (1.) Immerzu, da gehen wir
 und haben keine Rast,
 und wären gern der Wirtin Gast
 bei einem Weine hier, hier, hier, bei einem Weine hier.
2. Immerzu, da sagen wir:
 noch ist es nicht zu End
 und täten doch so gern die Händ
 hingeben, Liebste, dir, dir, dir, hingeben, Liebste, dir.
3. Immerzu, da glauben wir:
 so dauern kann das nicht –
 durch das Gewölke blitzt und bricht
 die Sonne auch zu mir, mir, mir, die Sonne auch zu mir.
4. Immerzu, da gehen wir
 aus Haus und Heimat fort
 und wären doch so gerne dort
 zusammen alle wir, wir, wir, zusammen alle wir.

Liednummer 8

Wieder sinkt Abend H. Roelli

Wieder sinkt Abend auf Felder und Land;
irgendwo find ich die freundliche Hand.

Rinnt nicht aus jenem Haus Schimmer und Schein?

Irgendwo trete ich, Liebender, ein.

- (1.) Wieder sinkt Abend auf Felder und Land;
irgendwo find ich die freundliche Hand.
Rinnt nicht aus jenem Haus Schimmer und Schein?
Irgendwo trete ich, Liebender, ein.
2. Bin ich willkommen nicht, gehe ich zu;
jeder auf seinem Gang findet einst Ruh.
Bin ich nicht König auf einsamer Strass?
Seht, wie ich schreite – ich schreite fürbass.

Liednummer 9

Ich gehe auf der langen Strass H. Roelli

Ich gehe auf der langen Strass und weiss doch nicht wohin.

Ich blicke in das schöne Gras, es blüht durch meinen Sinn.

R: Das Dunkel aus dem Wolkengrau erreicht mich Wandrer nicht;

der Himmel über mir ist blau und voller Glanz und Licht.

(1.) Ich gehe auf der langen Strass
und weiss doch nicht wohin.
Ich blicke in das schöne Gras, es blüht durch meinen Sinn.

Ref: Das Dunkel aus dem Wolkengrau
erreicht mich Wandrer nicht;
der Himmel über mir ist blau
und voller Glanz und Licht.

2. Und wenn ich nicht mehr gehen kann,
winkt allerort ein Ziel;
es öffnen sich an Weg und Tann der goldenen Türen viel.
3. Und wenn ich nicht mehr sehen will,
tu ich die Augen zu;
und Welt und Aue werden still, in mir ist Gnad und Ruh.

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 10

Auf den Ruf der Vogelscharen H. Roelli

Auf den Ruf der Vogelscharen H. Roelli

Auf den Ruf der Vogelscharen folgt keine Antwort mehr;

Tage, die wie Flüge waren, sind heute müd und schwer.

R: Denn der Sommer ist vergangen, was wir sangen, ist zu

End; alle Rosen sind entfallen, und die grauen Nebel

wallen, und die Sonne scheint nicht mehr.

(1.) Auf den Ruf der Vogelscharen
folgt keine Antwort mehr;
Tage, die wie Flüge waren,
sind heute müd und schwer.

Ref: Denn der Sommer ist vergangen,
was wir sangen, ist zu End;
alle Rosen sind entfallen,
und die grauen Nebel wallen,
und die Sonne scheint nicht mehr.

2. Nach dem Sommerlied und Rauschen
des Waldes wird es still;
jede Stunde ist ein Lauschen,
das nimmer weichen will.
3. Nach den Freuden und den Tänzen
umdarkelt mich die Nacht;
keine goldenen Sterne glänzen,
kein Licht wird mir gebracht.
- [4.] Wohl auf dieser schönen Erde
ist jeder einst allein –
teilen lasst uns die Beschwerde,
ein Stück davon sei mein.

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 11

Ein Falter fliegt vor mir H. Roelli

1 3 d G 7 6 5 8 C 9

Ein Falter fliegt vor mir ins blaue Licht hinein; ich kann und könnte schier sein Bruder sein. R: Der Tag ist bald vertan, die Nacht kommt wieder an, die dunkle Nacht mit ihrem dunkeln Sinn.

(1.) Ein Falter fliegt vor mir ins blaue Licht hinein;
ich kann und könnte schier sein Bruder sein.

Ref: Der Tag ist bald vertan,
die Nacht kommt wieder an,
die dunkle Nacht mit ihrem dunkeln Sinn.

2. Die Rosen blühen rot dem Tag, der Stunde zu.
Die Strasse glüht und loht an Hand und Schuh.
3. Dem Wind ein Harfenton sind Korn und Baumeskron;
die Bäche klingen mit zu meinem Schritt.
4. Du wendest licht und mild den dunklen Lebenslauf ...
Wie geht dein liebes Bild im Herzen auf!

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 12

Weit sind wir gegangen Brüder H.Roelli



Weit sind wir gegangen Brüder. Dieses Feuer



gilt der Rast; darin löst sich unsre Regung:



Frohsein, Leidsein, Fremdling, Gast.

- (1.) Weit sind wir gegangen Brüder.
Dieses Feuer gilt der Rast;
darin löst sich unsre Regung:
Frohsein, Leidsein, Fremdling, Gast.
2. Schürt die Flammen, dass die Röte
unsere Gesichter hellt,
dass ein jeder in dem andern
sieht die Tiefe seiner Welt.
3. Aus Versammelten erstehet
uns die Kraft und frischer Mut.
Reicht die Hände in den Reigen;
strömet bis die Welle ruht.
4. Sind wir müde, fällt das Feuer,
sichtbar wird der Sterne Bahn;
aus der Sanftheit letzter Gluten
kommt der Traum und füllt uns an.

Harmonisation: H. Reillstab

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 13

Ich reise über Hügel H. Roelli

Ich reise über Hügel und lass die Hunde bellen, was schiert mich Zaum und Zügel, ich fange mir Forellen. Mein Bart sticht in die Sonne schwarz wie ein bös Gewitter; das Kreuz schläg jede Nonne vor diesem Teufelsritter.

- (1.) Ich reise über Hügel und lass die Hunde bellen,
was schiert mich Zaum und Zügel, ich fange mir Forellen.
Mein Bart sticht in die Sonne
schwarz wie ein bös Gewitter;
das Kreuz schläg jede Nonne vor diesem Teufelsritter.
2. Ich kann zwar auch manierlich und kleine Schritte tun,
ich wische vor dir zierlich den Staub von meinen Schuhn.
Ich kann nach meinem Leide gebückt und traurig sein,
es hängt wie Tau am Kleide, die Tränen sind so fein.
3. Doch ist der Tag jetzt trunken:
es springt der heisse Föhn,
wirft in die Augen Funken, wie bist du, Welt, so schön!

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 14

Leis die Erde H. Roelli

3

Leis die Erde, leis das Wandern, sanft Begegnen

mit den andern, die auch in den Abend ziehn.

- (1.) Leis die Erde, leis das Wandern,
sanft Begegnen mit den andern,
die auch in den Abend ziehn.
2. Selbst den Vögeln in den Zweigen
ist kein Lied zu Nutz und eigen,
nirgends Aufflug und Entfliehn.
3. An den Türen stehen Frauen,
und der Mond schwimmt wie ein Nauen
silbern durch sein fernes Meer.
4. Schön die Liebe, das Verstehen ...
Soll ich in das Dunkel gehen,
wenn die Helle um mich blüht?

Weihnachtsversion:

1. Leis die Erde, ...
2. An der Stalltür stehen Frauen, 
Hirt und König das Kind zu schauen,
staunend ob des Himmels Gnad. (H. Rellstab)
3. Schön die Liebe, ...

Aus: Willi Gohl, Der Singkreis, Musikverlag zum Pelikan,
Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 15

Wieder ist nach dunkler Nacht H. Roelli

Wieder ist nach dunkler Nacht heiterhell der Tag erwacht.

Ich nehm den Wanderstab an dem ich meine Freude hab.

- 1.) Wieder ist nach dunkler Nacht
heiterhell der Tag erwacht.
Ich nehm den Wanderstab, an dem ich meine Freude hab.
 2. Und so zieh ich in die Welt;
manches denk ich nicht dabei,
als dass sie mir gefällt und immer noch voll Wunder sei.
 3. Jeder Garten blüht mir zu,
und der Kuckuck ruft mich bald
in seinen stillen kühlen Wald zu Rast und kurzer Ruh.
 4. Kommt erneut die dunkle Nacht,
hab ich meinen Weg gemacht,
die Sonne angesehn, so wird die Nacht vorüber gehn.
 5. Stehst du noch an deiner Tür,
hörte du auf meinen Schritt.
Wohin er führ? Ich trage dich in meinem Herzen mit.

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan, Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 16

Morgens nach dem Nachtquartier H. Roelli

3

1. Morgens nach dem Nachtquartier lockt die Welt und
reisen wir. R: Saum der Nacht wiegt noch im Baum,
Duft der Liebe, Duft aus Traum.

2. Rauhe Luft streicht um das Kinn,
Streit und Fluch nach Männersinn.

Ref: Saum der Nacht wiegt noch im Baum,
Duft der Liebe, Duft aus Traum.

3. Unsre Sonne überm Haupt
strahlt, dass jeder an sie glaubt.

Refrain

4. Sinkt der Weg ins Abendrot,
kehren wir zu Wein und Brot.

Refrain

5. Und in später Kerzenstund
schenkt sich mir dein Rosenmund.

Refrain

Vorspiel: cccdeee ffee dcdhc ffff cde ddfda hc

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 17

De Winter lauft dur d'Gassen y H.Roelli

1. De Winter lauft dur d'Gassen y und schüttlet syni

R:

Flocke dry, en Sack voll? Näi, e Wulche! Ueberem Land

en Steernechranz, Silberglanz und Flocketanz zwirblets

luschtig durenand. De Schnee, de Winter hämer gern.

2. De Winter lauft dur d'Gassen uus,
sy Chappe trääged Baum und Huus,
de Zuu und au de Gaarte.

Ref: Ueberem Land en Steernechranz,
Silberglanz und Flocketanz
zwirblets luschtig durenand.
De Schnee, de Winter hämer gern.

3. De Winter lauft dur Wald und Fäld,
und won er gaat, wird liechter d'Wält;
de Chumber isch vergange.

4. De Winter isch en Wundermaa,
wil er ufs maal verzaubere cha
e Tünkli in e Helli.

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 18

Miggimuus H. Roelli

1. Miggimuus, was pfurisch soo mit dyne gäale Händsche,
 häsch's Portmenee verloore? Nei, i suech de Dododo
 mit syne lange-n-Ohre.

2. Miggimuus, was luegsch eso mit dinä Bolläugli,
 gsesch du en Maa, es Fräuli?
 Nei, ich gsehne uf em Mischt drü rosäroti Säuli.
3. Miggimuus, was laufsch eso mit dinä Tupfährösli,
 gasch du in See go bade?
 Nei, ich gang zum Brummelbär mit sine chrumme Wade.
4. Miggimuus, was gangglisch so und chasch nöd rüebig bliibe,
 muesch du en Brunne mache?
 Nei, ich wett es Ankebrot, dänn chönnti wider lache.
5. Miggimuus, was chrazisch so mit dine dicke Töpli,
 da vorne und au hine?
 Weisch, ich suech scho lang en Floh
 und chane niene finde.
6. Miggimuus, was gumpisch soo, hät dich es Wäschpi gstoche,
 häsch Angscht vor Fuchs und Hase?
 Nei, ich gseh de Dododo mit seiner Schnudernase!

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 19

Usen-us Chamber H.Roelli

2 D G A D G

Usen-us Chamber und leidigem Warte, dusse bluehnd
 d'Wiese, de Baum und de Garte, dusse bluehnd d Wiese,
 de Baum und de Garte, und isch es drü Tag finster gsi,
 so muess es drissg Tag heiter si.
 R: Tanzen und tänzele, Rose go chränzele,
 tanzen und tanze dur Wald und dur Chlee.

(1.) Usen-us Chammer und leidigem Warte,
||: dusse blühnd d Wiese, de Baum und de Garte, :||
und isch es drü Tag finster gsi,
so muess es drissg Tag heiter si.

Ref: Tanzen und tänzele, Rose go chränzele,
tanzen und tanze dur Wald und dur Chlee.

2. Selig isch s'Läbe-n-i eusere Wält,
||: wer es nüd glaube cha, wäm es no fählt, :||
ghört ewig zu de Gräbellüt,
wo trurig sind für nüt und nüt!
3. Chämt jetzt der Liebgott dur d'Wise duri
||: und würdi mi frage: was tuesch du für mi? :||
so würd i vor ihm tüfjer treiße
min Singe-Ringe-Rose-Reije.
4. Tagus tuet d'Sunne no prächtiger schjine,
||: alli die guldige Wülccli sind^zmine, :||^{z-my},
und alli Freud und Wünsch sind mi,
i jedem sing und tanze-n-i.

Liednummer 20

Ein blauer Tag ist gekommen H.Roelli

1. Ein blauer Tag ist gekommen, kommen allüberall, wohl
mir zu Nutzen und Frommen; heiter mein Lied erschall!

Und sollt's in meiner Seel nicht heiterlich sein,
so schlag ein Donner mitten drein.

2. Ein Regen ist schon gekommen, kommen jäh in den Traum.
Wohl bin ich mit ihm geschwommen,
als wie ein Blatt vom Baum.
Und sollt es lang und länger regnerisch sein,
so strahl die Sonne mitten drein.

3. Das Leben ist ja ein Schaukeln,
Schaukeln, Wahrheit und Schaum.
So muss ich wohl mit ihm gaukeln,
als wie das Blatt am Baum.
Ein Wind bewegt mich hin und her immerfort;
ich liebe hier, ich liebe dort. *H*⁷ *A* *E*

4. Ein blauer Tag ist gekommen, kommen allüberall,
wohl mir zu Nutzen und Frommen;
heiter mein Lied erschall!

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 21

Sie zogen zu dritt H.Roelli

2 $\frac{3}{4}$ C F BE C

Ref: Sie zogen zu dritt, zu dritt im gleichen Schritt in die

F BE C G C F C

schöne Welt, in die Welt hinein, in die schöne Welt, in

G 7 3 C F C

die Welt hinein. 1. Der erste sprach: Ich wüsste einen

G C 3 4 5 F C

Garten mit einer Rosenlaube und einer kleinen süßen

G F BE C G, g, h g C d e f

rit. a+p zuckerweissen Taube zum Lieben und zum Sein,

G BE C

zum Lieben und zum Sein.

Ref: Sie zogen zu dritt,
zu dritt im gleichen Schritt
in die schöne Welt, in die Welt hinein,
in die schöne Welt, in die Welt hinein.

(1.) Der erste sprach:
Ich wüsste einen Garten mit einer Rosenlaube
und einer kleinen süßen zuckerweissen Taube
zum Lieben und zum Sein, zum Lieben und zum Sein.

Refrain

2. Der zweite sprach:
Ich wüsste eine Truhe mit Gold und Edelsteinen –
Der Herr gibt es im Schlaf den armen ärmsten Seinen ...
Hinweg sind Not und Pein, hinweg sind Not und Pein.

Refrain

3. Der dritte sprach:
Ich wüsste einen Keller mit übervollen Krügen –
Schon mancher schlürfte dort in abendlangen Zügen
den ewigschönen Wein, den ewigschönen Wein.

Refrain

4. Der erste hat sein Kreuz auf sich genommen,
der zweite ist verkommen,
der dritte aber hebt zum Mund sein Glas noch heut!
Ein rechter Wein erfreut, ein rechter Wein erfreut!

[Refrain]

Liednummer 22

Ich will auf dieser grossen Welt H. Roelli

1. Ich will auf dieser grossen Welt mich freundlich
 rundum sehn; es hätt fürwahr ja keinen Sinn,
 könnt ich sie nicht verstehn.

2. Drum hab ich mir beizeiten schon
 ein Rösselein gezäumt
 und hab mit Brav- und Bittersein
 rechtzeitig aufgeräumt.

3. Ich habe in dem Herzen drin
 ein süßes Mägdelein,
 dem ich ein feiner Herr und Schatz
 und Allerliebster bin.

4. Ich wart nur noch auf irgendwen,
 der, irgendwie vernarrt,
 mir all sein Gold und Geld dazu
 für meine Freuden spart.

5. Ich wart vielleicht auf dieser Welt
 auch auf den lieben Gott...
 da wär ich wieder, wie ich wär,
 verlöre meinen Spott.

6. Ich will auf dieser grossen Welt, ...

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 23

Hört ihr auch meinem Lied nicht zu H. Roelli

1.-3. Hört ihr auch meinem Lied nicht zu, ich singe, sing für mich. Ich singe mich ins Herz hinein und bin vom Spiel bewegt. Ein Wunder hat mich leis erregt, bin trunken wie von Wein. Und bin vom Saitenspiel bewegt. 4. Hört ihr auch meinem Lied nicht zu, ich singe, sing für mich.

Variante im 3/4 Takt : H. Reillstab

- (1.) Hört ihr auch meinem Lied nicht zu,
ich singe, sing für mich.
Ich singe mich ins Herz hinein
und bin vom Spiel bewegt.
Ein Wunder hat mich leis erregt,
bin trunken wie von Wein.
Und bin vom Saitenspiel bewegt.
2. Hört ihr auch meinem Lied nicht zu,
ich singe, sing für mich.
Ich singe in den dunkeln Grund,
darin die Seele ruht
und öffne Türe und die Stund
dem Licht und seiner Flut.
Darin die Seele silbern ruht.
3. Hört ihr auch meinem Lied nicht zu,
ich singe, sing für mich.
Ich singe mich zu gutem End.
Der Tod, der Freuden mied,
dreht sich im Kreis und summt mein Lied,
auf dass ich mich vollend.
Der Tod, der Spiel und Lieder mied.
4. Hört ihr auch meinem Lied nicht zu,
ich singe, sing für mich.

Liednummer 24

Vorspiel: A 5 5 5 | E 7 7 7 | A 3 3 E 5 5 | A 8 5 1

Hört ihr die Schritte H. Roelli

Hört ihr die Schritte in schwarzer Nacht, wer könnte
wohl das sein? Soldaten sind's, in ihrem Schritt geht
der Tod der schwere, mit. Soldaten sind's, in ihrem
Schritt geht das Leben, das herrliche, leichte, mit.
R: Mädchen warte vor dem Tor und warte eine Nacht, der
Morgen strahlt im Feld empor, der Morgen nach der Nacht.

(1.) Hört ihr die Schritte in schwarzer Nacht,
 wer könnte wohl das sein ? Soldaten sind's ...
 In ihrem Schritt geht der Tod der schwere, mit.
 Soldaten sind's ... In ihrem Schritt geht das Leben,
 das herrliche, leichte, mit.

Ref: Mädchen warte vor dem Tor und warte eine Nacht,
 der Morgen strahlt im Feld empor,
 der Morgen nach der Nacht.

2. Trommeln verwehn, und der Schritt klingt aus,
 ein Singen hebet an. Soldaten sind's ...
 In ihrem Lied geht der Tod der schwere, mit.
 Soldaten sind's ... In ihrem Lied geht das Leben,
 das herrliche, leichte, mit.

3. Ströme, ihr haltet den Atem an,
 die Stille füllt die Welt. Soldaten sind's ...
 In ihrem Traum geht der Tod der schwere, mit.
 Soldaten sind's ... In ihrem Traum geht das Leben,
 das herrliche, leichte, mit.

4. Im Schritt, im Liede, im stillen Traum,
 ihr Brüder, gute Nacht.

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
 Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 25

Und wir müssen auf der Strass marschieren H.Roelli

Und wir müssen auf der Strass marschieren, können
nicht aus Reih und Gliede gehn: Heute leben wir noch
miteinander, morgen ist es wohl um uns geschehn.

(1.) Und wir müssen auf der Strass marschieren,
können nicht aus Reih und Gliede gehn:
Heute leben wir noch miteinander,
morgen ist es wohl um uns geschehn.
D D7

2. Und wir haben doch in unsern Herzen
all die Freuden, die das Leben gibt:
Wein und Lieder, Sonne und die Sterne
und ein Mäglein, das uns herzlich liebt.
D C D7 G

3. Können wir uns nicht vom Hasse trennen
und ein Mensch zum andern Menschen sein?
Ach, so viele sind auf dieser Erde
von dem Anfang bis zum End allein.
D D7

4. Lasst uns weiter auf der Strass marschieren,
immer weiter bis zur Dunkelheit...
bis dass wir und alle miteinander
an uns fallen in der Müdigkeit.
D C D7 G

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 26

Manchesmal glaub ich

H. Roelli

Manchesmal glaub ich der Wesenheit Dinge lauter und golden im Blauen zu sehn; manchesmal glaube ich Reifen und Ringe spielend und schimmernd am Wegrand zu sehn.
R: Aber wird mir nicht das düstere Leben Ketten statt Ringe und Reifenspiel geben?

(1.) Manchesmal glaub ich der Wesenheit Dinge
lauter und golden im Blauen zu sehn;
manchesmal glaube ich Reifen und Ringe
spielend und schimmernd am Wegrand zu sehn.

Ref: Aber wird mir nicht das düstere Leben
Ketten statt Ringe und Reifenspiel geben?

2. Manchesmal können Gedichte und Weisen
Zauber und Wunder hienieden mir sein;
manchesmal darf ich auf Rasten und Reisen
herzlich willkommen und Liebender sein.

Refrain

3. Manchesmal löse ich Schritte und Zügel,
wie wenn ich Tänzer des Lebens nur wär;
manchesmal breite ich Schwingen und Flügel ...
Zweifel und Schwere versinken im Meer.

Liednummer 27

Ströme, Strom H. Roelli

3 (D) D G A 3 D — 4 5 B E 2 3 d

1. Ströme, Strom, weit in die Welt hinaus! Vorüber an
A d A d⁷ C⁷

Städten und dunkelen Wäldern, an wogendem Korn und
F C A h a g f s A⁷ A^{9 10}

stillen Feldern, vorüber an meiner Mutter Haus.
3 4 5 D A B E h B A G A — 3 4 5 3 D

Ströme, Strom, weit in die Welt hinaus.

2. Ströme, Strom, weit in die Welt hinaus!
Und grüßt dich ein Garten mit Rosen darinnen,
und siehst du im Grase ein Mägdelein sinnen –
die Sehnsucht der Liebe geht nicht aus.
Ströme, Strom, weit in die Welt hinaus.

3. Ströme, Strom, weit in die Welt hinaus!
Und rauschest du einmal im Meere aus,
und bist du Unendlichem tiefst verbunden:
so haben auch wir einand' gefunden.
Ströme, Strom, weit in die Welt hinaus.

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 28

Brauch nicht immer H. Roelli

1. (E) A — H⁷ — E H⁷ — E — fis Be

1. Brauch nicht immer bis zum Abend, bis zum Abend laufen an

E^D e — H^{BE} A — e H⁷ — dis E — H⁷

das letzte Haus, denn zur Rechten und zur Linken füllt

E — h A E^G H⁷ E^D — 8 5 8 7[#] 6 E H³ 8^A E

mich Blühn und Freude aus füllt mich Blühn und Freude aus.

2. Bin ich staubig, bin ich müde,
bin ich müde, lege ich mich einfach hin,
und ich lass die Wolken wandern,
wenn ich selbst nicht Wandrer bin,
wenn ich selbst nicht Wandrer bin.

3. Herrlich ist's, im Gras zu rasten,
Gras zu rasten, bis die Sonne untergeht,
während andre mit den Lasten
mühen sich von früh bis spät,
mühen sich von früh bis spät.

4. Ist das Gold, nach dem wir greifen,
dem wir greifen, wert das Leid und wert den Zorn?
Wie viel schöner ist das Reifen
und das Gold in Feld und Korn,
und das Gold in Feld und Korn!

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 29

Freunde, was blickt ihr H. Roelli

3

Freunde, was blickt ihr heut so trübe; Freunde, was soll die Kümmernis? R: Uns erblühen die Gärten der Liebe und rufen die Fernen und singet der Wind; ob auch zu Nächten ein Sternbild zerstiebe, tausende sind!

(1.) Freunde, was blickt ihr heut so trübe;
Freunde, was soll die Kümmernis?

Ref: Uns erblühen die Gärten der Liebe
und rufen die Fernen und singet der Wind;
ob auch zu Nächten ein Sternbild zerstiebe,
tausende sind!

2. Freunde, die holden Mädchen tanzen,
Freunde, der Freude Angebind.
3. Freunde, ihr hört die schönen Lieder,
Freunde, die euch gewidmet sind.
4. Freunde, doch kann's euch nicht entzücken,
ziehet in Gottes Namen aus!

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 30

Da ich nach der Sternenstunde H.Roelli

3

3 5 D A 4 3 8 5 3 D 8 G 5 E 7 e ↘ et A a —

Da ich nach der Sternenstunde meine Türe öffne ganz,

5 B 4 — 4 3 3 D 3 4 5 D

strahlt der Morgen in der Runde, ist die grüne Au ein

5 G A — 5 B 4 4 3 3 D 8 3 4

froher Tanz, strahlt der Morgen in der Runde, ist die

5 D G 7 A D 5 B 4 1111 ↘ 7. Baum!

grüne Au ein froher Tanz.

(1.) Da ich nach der Sternenstunde
meine Türe öffne ganz,
||: strahlt der Morgen in der Runde,
ist die grüne Au ein froher Tanz. :||

2. Da ich mittags selig raste
unter einem tiefen Baum,
||: fühle ich mich hier zu Gaste
und betört von meinem stillen Traum. :||

3. Wenn ich abends müde werde,
höre ich den Flügelschlag
||: eines Engels auf der Erde ...
so vollende ich den schönen Tag. :||

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 31

Es war einmal ein Hund H. Roelli

Es war einmal ein Hund. Doch weil ihn niemand mochte
am Tage und beim Dochte, so kam er auf den Hund.

- (1.) Es war einmal ein Hund.
Doch weil ihn niemand mochte
am Tage und beim Dochte,
so kam er auf den Hund.
2. Er strich vorbei am Hag
und strolchte durch die Wälder
und frass die Maus, der Felder
und hockte Tag für Tag
3. an der verschlossnen Tür
und hoffte, dass wer käme
und ihn zum Ofen nähme.
Ach, keiner trat herfür.
4. So blieb er voller Scham
und still verhüllter Sorgen,
bis ihn an einem Morgen
der Herrgott zu sich nahm.
5. Auf einer Wolke ruht
er nun zu Vaters Füssen:
Ich lass die Brüder grüssen,
mir geht es endlich gut.

Aus: Hans Roelli in seinen Liedern, Musikverlag zum Pelikan,
Hug & Co. Musikverlage, Zürich

Liednummer 32

Über den Hügeln H. Roelli

Über den Hügeln im Blau eines Tags,
singen die Flügel der himmlischen Schar. Ref:
Nichts trübt die Freude, das Wunder ist wahr.

(1.) Über den Hügeln im Blau eines Tags,
singen die Flügel der himmlischen Schar.

Ref: Nichts trübt die Freude, das Wunder ist wahr.

2. Drehn in der Tiefe und Drehen im Hoch.
Mitten drin geh' ich, die Ferne ist klar.

3. Kann doch nicht weilen und regungslos sein.
Wind löst den Engeln das Gold aus dem Haar.

4. Kann doch nicht dunkel und kummervoll sein.
Erde und Himmel, sie bringen sich dar.

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Liednummer 33

Seit ich dich für mich sehe H. Roelli

Seit ich dich für mich sehe, ist Gold in meinem Bart,
sind zahm die scheuen Rehe und Wolkenflüge zart.

- (1.) Seit ich dich für mich sehe,
ist Gold in meinem Bart,
sind zahm die scheuen Rehe
und Wolkenflüge zart.
2. Am Morgen sind die Auen
zur Wandlung aufgetan –
ich komm im Abendblauen
an deiner Türe an.
3. Ich kann in deinem Herzen
wie Mond und Stern aufgehn –
von Mühsal und von Schmerzen
bleibt alles ungeschehn. –
4. Seit ich dich für mich sehe,
ist Gold in meinem Bart,
sind zahm die scheuen Rehe
und Wolkenflüge zart. –

Liednummer 34

Abend, nach des Tages Last H. Roelli

Abend, nach des Tages Last
bist du meine süsse Rast,
bist du meine süsse Rast.

- (1.) Abend, nach des Tages Last
bist du meine süsse Rast,
bist du meine süsse Rast.
2. Abend, und dein sanfter Schein'
träumt in Schritt und Herz hinein,
träumt in Schritt und Herz hinein.
3. Abend, hüll mich in dein Blau
wie den Baum und wie die Au,
wie den Baum und wie die Au.
4. Abend, dass ich ganz wie du,
gehe ein in deine Ruh,
gehe ein in deine Ruh.

Liednummer 35

Dieser Stern H. Roelli

Dieser Stern aus ferner Nacht hat die Erde reich gemacht. Hirt und Herde gehn, um Christ zu sehn.

(1.) Dieser Stern aus ferner Nacht
hat die Erde reich gemacht.
Hirt und Herde gehn, um Christ zu sehn.

2. Aus der unerlösten Welt
hat sich mancher zugesellt,
der im harten Jahr verloren war.

3. Könige erscheinen auch
mit dem alten Sinn und Brauch:
Gold und Gaben sind ihr Angebind.

4. Und wir knien und beten all
vor dem Kinde in dem Stall.
Heut und immerfort beglückt sein Wort.

Lobpreiset Ihn und singt und singt für Ihn.

Mit herzlichem Dank an Frau M. Roelli für die Genehmigung

Bibliographie

Agud, Ana, *Musikalische und sprachliche Zeit*, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.), *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, Laaber: Laaber, 1999, S. 67-86.

Auhagen, Wolfgang, *Das Verhältnis von Musik und Sprache in der Musiktheorie von Johann Nikolaus Forkel*, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.), *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, Laaber: Laaber, 1999, S. 101-114.

Baechi, Walter (Hg.), *Hans Roelli. 1889-1962. Abdankungsfeier für Hans Roelli am 8. Juni 1962 um 10 Uhr im Grossmünster zu Zürich*, [Zürich] : [S.n.], [1962].

Barcaba, Peter, *Improvisation und Vortrag in der Volksmusik*, in: Haid, Gerlinde (Hg.), Salz Josef (Hg.), *Improvisation in der Volksmusik der Alpenländer. Voraussetzungen Beispiele, Vergleiche*, Innsbruck; Helbling, 1996, S. 71-92.

Berendt, Joachim Ernst, *Das Jazzbuch. Von Rag bis Rock*, Frankfurt a.M. : Fischer, 1973.

Bibliotheksgesellschaft Uri (Hg.), Ä Strüüss Ürner Liäder, Altdorf : Verl. Bibliotheksgesellschaft Uri, 1986.

Biermann, Wolf, *Preussischer Ikarus. Lieder Balladen, Gedichte, Prosa*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1978.

Biermann, Wolf, *Wolf Biermann im Gespräch mit Klaus Antes* in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.), *Wolf Biermann, Antes...*, 2. veränd. Aufl., München: Best, 1980, S. 52-66.

Biermann, Wolf, *Die Drahtharfe. Balladen, Gedichte, Lieder*, Berlin : Wagenbach, 1965.

Böckli, Köbi, *Lieder von Hans Roelli*, Bern : Köbi Böckli, 1986.

Böckli, Köbi, *Wandervogel Roelli-Lieder*, [S.I.] : [S.n.], 1931.

Botton, Alain de, *Status Angst*, Frankfurt M.: Fischer, 2004.

Braun, Hartmut, *Volksmusik. Eine Einführung in die musikalische Volkskunde*, überarb. und verb. Neuausg., Kassel : Bosse, 1999.

Breuer, Hans (Hg.), *Der Zupfgeigenhansl*, Mainz : Schott, 1913.

Büttner, Jean-Martin 1993, *Epilog*, in: *Du*, H. 7, 1993, S. 84-85.

Du, Tagesanzeiger für Stadt und Kanton Zürich AG (Hg.). *Der Sound des Alpenraums. Die neue Volksmusik*, H. 7, 1993.

Eggebrecht, Hans H. 1999, *Musik als Sprache*, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.), *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, Laaber: Laaber, 1999, S. 9-14.

Frauchiger, Urs, *Mani Matters Musik*, in: Hohler, Franz, *Mani Matter. Ein Portraitband*, (2. Auflage), Zürich: Benziger, 1992, S. 100-106.

Fringeli, Dieter, „*Kennet dir das Gschichtli scho?“ Gedanken um Mani Matter*, in: Hohler Franz, *Mani Matter. Ein Portraitband*, (2. Auflage), Zürich: Benzinger, 1992, S.125-132.

Gerhard, Anselm (Hg.) Landau, Annette (Hg.), *Schweizer Töne. Die Schweiz im Spiegel der Musik*, Zürich : Chronos, 2000.

Gerhard, Anselm, *Willkürliches Arpeggieren, ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 27, 2003, [Winterthur] : Amadeus, 2003, S. 123-134.

Gollwitzer, Helmut, in *Vorwort* (S. 8) zu Kröher, Oss und Hein, *Rotgraue Raben. Vom Volkslied zum Folksong*, Heidenheim: Fritsch, 1996.

Graber, Alfred, *Mit Hans Roelli unterwegs* in: Schaer, Alfred, *Hans Roelli. Ein Buch der Freunde*, Zürich: Fretz & Wasmuth, S. 35-48.

Haas, Walter (Hg.), *Hans Roelli. Ich gehe auf der langen Strass*, Hitzkirch : Comenius, 1981.

Haid, Gerlinde (Hg.); Sulz, Josef (Hg.), *Improvisation in der Volksmusik der Alpenländer. Voraussetzungen, Beispiele, Vergleiche*, Innsbruck : Helbling, 1996.

Haid, Gerlinde, *Formen und Möglichkeiten musikalischer Improvisation in der Volksmusik Österreichs*, in: Haid, Gerlinde, *Improvisation in der Volksmusik der Alpenländer*, S. 45-70.

Haid, Gerlinde, *Primärklangliches Singen in den Alpen*, in: Nussbaumer, Thomas... [et al] (Hg.), *Musikpädagogik und Volksmusikforschung. Chancen einer Zusammenarbeit*. Symposium zum 70. Geburtstag von Josef Sulz, Innsbrucker Anif, Salzburg: Mueller-Speiser, 2003, S. 111-125.

Haldimann, Ueli (Hg.), Arosa. *Hermann Hesse, Thomas Mann und andere in Arosa*, Zürich : AS Verlag, 2001.

Hammer, Stephan, *Mani Matter und die Liedermacher. Zum Begriff des „Liedermachens“ und zu Matters Kunst des Autoren-Liedes*, Bern [et al]. Peter Lang, 2010.

Heimatvereinigung Wiggertal (Hg.), *700 Jahre Willisau. Eine Vergangenheit, eine Zukunft*, Willisau : Buchverl. Willisauer Bote, 2003.

Hennenberg, Fritz (Hg.), *Brecht Liederbuch*, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1984.

Huff, Hartmut, *Liedermacher*, München : Heyne, 1980.

In der Gant, Hanns, *Das Schwyzerfähnli. Ernste und heitere Kriegs-, Soldaten- und Volkslieder der Schweizer aus dem 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 2, Biel : Kuhn, [1915?].

Karrs, Karlotto*, *Silberner Atlas. Kompositionen, Positionen, Emotionen, Inventionen, Terra*, Neustadt a.d.N. : Blautauben-Verl., 1959.

* Pseudonym Hans Roellis.

Kos, Wolfgang, *Das Volkslied im leeren Raum. Eine Begriffsbestimmung*, in: *Du*, H. 7, 1993, S. 42-45.

Kröher, Oss und Hein, *Rotgraue Raben. Vom Volkslied zum Folksong*, Heidenheim ; Fritsch, 1969.

Kuckertz, Joseph, *Gesänge von Parandaradasa in häuslichen Zeremonien und auf den Konzertbühnen Südindiens*, in: Riethmüller, Albrecht, *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, Laaber: Laaber, 1999, S. 115 – 120.

La Motte, Diether de, „Vom Wandervogel zum Liedermacher“, in: *Musica. Wagner und Brahms*, Jan., Febr. 1983, S. 326-334.

La Motte, Diether de, *Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München : Deutscher Taschenbuch-Verl. ; Kassel : Bärenreiter, 1993.

Mann, Thomas, *Tagebücher. 1937-1939*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. : Fischer, 1980.

Marohl, Bertold (Hg.), *Der neue Zupfgeigenhansl. 121 junge Lieder mit Texten, Melodien, Akkordbezeichnung, Photographien sowie einer Grifftabelle für Gitarre*, Mainz : Schott, 1983.

Marti, Hans, *Altbüron an der Jahrtausendwende*, Altbüron : Kulturvereinigung Altbüron, 2000, S. 216-225.

Marti, Kurt, *Die Schweiz und ihre Schriftsteller, die Schriftsteller und ihre Schweiz*, Zürich : EVZ-Verl., 1966.

Nanni, Matteo, „...wenn Menschen sterben, singen sie Lieder“. Zum Vorgang des Vokalen in der Musik Luigi Nonos, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, H. 3, 2004, S. 19-22.

Nussbaumer, Thomas ... [et al.] (Hg.), *Musikpädagogik und Volksmusikforschung. Chancen einer Zusammenarbeit. Symposium zum 70. Geburtstag von Josef Sulz*, Innsbrucker Anif, Salzburg : Mueller-Speiser, 2003.

Pfluger, Christine, *Dodo Hug*, in: *Du*, H. 7, 1993, S. 62-63.

Rath, Claus-Dieter, *Was ist am Jodeln so peinlich? Eine Verhaltensstudie*, in: *Du*, 7, 1993, S. 38-39.

Rellstab, Heinz ... [et al.] (Hg.), *Lied in der Nacht*, Zollikerberg : Ruessdili-Verein, [1994].

Riethmüller, Albrecht (Hg.), *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, Laaber : Laaber, 1999.

Ringli, Dieter, 2003, „...und es gibt sie doch!“. *Gedanken zur Schweizer Volksmusik*, in: *Bulletin der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz*, 2002/2003. S 7-12.

Roelli, Hans, *Am Morgen. Worte, Weisen und Lautenbegleitung von Lautensinger Hans Roelli*. Chur, Ebner, [1919].

Roelli, Hans, *Mittag*, Zürich : Orell Füssli, [1925].

Roelli, Hans, *Am Abend*, Stuttgart : Silberburg, 1927.

Roelli, Hans, *Bimbeli bambeli*, Zürich : Hug, 1935.

Roelli, Hans, *Ein Sommerstrauß. Neue Lieder für Laute und Klavier*, Zürich : Orell Füssli, 1938.

Roelli, Hans, *Hundert ausgewählte zweistimmige Lieder*, Zürich : Fretz & Wasmuth, 1951.

Roelli, Hans, *Freude erfüllt mich. Lieder zur Laute*, Vollenweider, Hans (Hg.), Zürich : Stauffacher, 1959.

[Roelli], Hans, *101 Roelli-Lieder*, Adliswil : Kunzelmann, 1985.

Roelli, Hans, *Achtzehn seiner Lieder von ihm selbst gesungen [Ton]. Archivaufnahmen 1955, 1956 und 1959*, Zürich : Ex Libris, [196.?).

Rüdlinger, Max, *Altwandervogel Liederheft*, [S.I.] : [S.n.], 1986

Schaer, Alfred (Hg.), *Hans Roelli. Ein Buch der Freunde zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag am 7. September 1939*, Zürich : Fretz & Wasmuth, [1939].

Schall, Thomas, 1997, ,*The lute of the Wandervögel*', in: *Lute Society of America*. Vol. 32, Issue 4, 1997, S. 16-18.

Schläpfer, Cyril, 2004, ,*Ich ha kei Notä brucht' Rees Gwerder, der Meister des Stegreif-Spiels*', in: *Schweizer Musikzeitung*, H. 11, 2004, S. 11-12.

Schmid, Johannes, 2004, ,*Volksmusik ist ein Allzweck-Mittel*', in: *Schweizer Musikzeitung*, H. 11, 2004, S. 23-24.

Schmid, Walter, *Wort Eines Freundes zur Hochzeit Margrit Hubachers und Hans Roellis. 10. Mai 1941*, Typoskript.

Schmitz, Peter, 1995, *Der hier in der sogenannten Gitarristik herrschenden heilosen Verwirrung galt es von vornherein die Stirn zu bieten. Die Kritik der Jugendmusikbewegung an der Gitarrenbewegung*, in: *Gitarre und Laute*, 17, 1, 1995, S. 57-66.

Shin, Hyesu, *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik*, Sinzig : Studio, 2002.

Siniveer, Kaarel, *Folk Lexikon*, Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1981.

Stüssi, Carl Alfred, *Hans Roelli. Leben und Werk*, Zürich : Orell Füssli, 1965.

Suter, Martin, 1993, *Unsere Mund-Art ist zu froh. Bedenken*, in: *Du*, H. 7, 1993, S. 54-57.

Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich AG (Hg.), *Du*, H. 7, 1993, *Der Sound des Alpenraums. Die neue Volksmusik*, Zürich: Tagesanzeiger, 1993.

Töpfer, Nina, 1993, *Christine Lauterburg*, in: *Du*, H. 7, 1993, S. 40-41.

Trüb, Hans, *Fahrtenlieder der Schweizer Wandervögel*, zusammengefasste Ausg., Aarau : Trüb, 1974.

Vogel, Benedikt, *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabaretts*, Paderborn [et al]: Schöningh, 1993. Herausgegeben in: *Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft*, Harald Fricke und Gottfried Gabriel (Hg.).

Waibl, Elmar, 2004, *Zwischen Ästhetik und Anästhesie. Kunst, Kitsch und Pornografie. Versuch einer Definition*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.54, 2004, S. 65-66.

Worbs, Hans Christoph, *Der Schlager. Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation. Ein Leitfaden*, Bremen : Schünemann, 1963.