

François-Joseph Fétis

Das Alphorn

1827

Übersetzung aus dem Französischen und Kommentar von Yannick Wey (2022)

Das Alphorn

Unter den interessantesten Themen der Musikgeschichte gibt es keines, das mehr verdient hat, die Blicke der Freunde dieser schönen Kunst auf sich zu ziehen, als die nationalen Lieder und Instrumente der verschiedenen Völker. Nachdem ich mich in umfangreichen Forschungen speziell mit dem ersten Thema (den nationalen Liedern) beschäftigt habe, habe ich eine Sammlung ausgewählter Melodien aller Völkern der Welt zusammengestellt, denen ich eine einfache Klavierbegleitung beigegeben habe. Den Melodien mit den Originaltexten und einer französischen Übersetzung wird ein historischer Essay über diese Art von Musik im Allgemeinen und über jede lokale Eigenheit vorangestellt. Diese Sammlung, die aufgrund ihrer typografischen Ausführung sowohl ein angenehmes Handbuch als auch ein kostbares Werk sein wird, wird spätestens am ersten September dieses Jahres erscheinen. Die Instrumente, die einigen Ländern eigen sind, beabsichtige ich in einer Reihe von Artikeln vorzustellen und beginne mit einer Beschreibung des Alphorns.

Dieses Instrument gehört zu den Alpen in Tirol und der Schweiz wie die Gitarre zu Spanien, die Sackpfeife zu Schottland, die Harfe zu Irland, die Pungi zu den Bewohnern Indiens und der Colascione oder Calascione zu denen des Königreichs Neapel. Es besteht in der Regel aus zwei Teilen, die aneinandergesetzt werden. Der obere Teil besteht aus einer jungen Tanne, die fünf bis sieben Fuss lang ist und mit einem heissen Eisen in ihrer ganzen Länge durchbohrt wird. Dieser Teil des Instruments, der unten dicker ist als oben, passt auf ein etwas gebogenes Stück desselben Holzes, das in der Mitte abgesägt und mit einem eisernen Werkzeug ausgehöhlt wurde. Dieses Holzstück ist etwa eineinhalb Fuss lang und verbreitert sich an seinem Ende zu einem Kessel, der einen Durchmesser von etwa zweieinhalb Zoll hat, während das Mundstück des Instruments höchstens neun Linien¹ hat. Es gibt jedoch einige Variationen in diesen Massen, denn es gibt Instrumente, deren Kessel drei bis sechs Finger breit ist, während das Mundstück nur eineinhalb Zoll weit offen ist. Die Gesamtlänge des Instruments beträgt manchmal nur vier oder fünf Fuss, es gibt aber auch grössere. Conrad Gessner, der sie scheinbar als erster Autor beschrieben hat, spricht in seiner 1555 veröffentlichten Abhandlung über den Berg Pilatus von einem Alphorn, das elf Fuss lang war, und Kappeler nennt eines, welches zwölf Fuss lang war.²

Manchmal wird das Holzstück, aus dem das Horn geformt wird, in seiner ganzen Länge gespalten, um es innen auszuhöhlen; dann wird es wieder zusammengesetzt, mit starken Rindenstreifen umwickelt und an den Verbindungsstellen mit Wachs bestrichen, damit die Luft nicht entweichen kann.

Die Form des Alphorns ähnelt dem Lituus oder Augurenstab der Antike, der von Aulus Gellius beschrieben wird.³ Der Ton, den es erzeugt, klingt hart und rau, wenn man ihn zu nahe hört, aber aus der Ferne ist derselbe Ton weich und sehr angenehm. Er ähnelt dem Klang einer Klarinette, wenn sie gut gespielt wird. Der Name des Erfinders des Alphorns

und die Zeit seiner Erfindung sind unbekannt, aber man weiss, dass es seit langem bekannt ist, denn die Bewohner des Entlebuch und Unterwaldens benutzten es im vierzehnten Jahrhundert als Sprachrohr, um von einem Berg zum anderen und aus grosser Entfernung die Annäherung von Feinden anzukündigen.⁴ Seitdem wurde es zum bevorzugten Instrument der Hirten und Sennen, die die zahlreichen Herden in den Bergen und Tälern der Alpen Tirols und der Schweiz hüten. Mit seiner Hilfe können diese Hirten auf Hunde und auf jede fremde Hilfe verzichten, um ihre Herden zu leiten, zusammenzutreiben und herbeizurufen. Für jede Bewegung gibt es eine bestimmte Phrase, die sowohl den Tieren als auch dem Kuhhirten selbst bekannt ist. Wenn sich eine Kuh verirrt, lässt der Hirte mit Nachdruck die folgende Phrase hören.



Das Tier bleibt sofort stehen, und dann nimmt der Hirte sanfter wiederum diese auf:



Die Kuh schliesst sich langsam wieder der Herde an, und der Marsch geht weiter.

Früher war der Gebrauch dieses Instruments in der Schweiz weit verbreitet. Heute ist es viel seltener geworden, sei es, weil das Volk, das in den Bergen wohnt, durch den Aufenthalt der Armeen seine Fröhlichkeit verloren hat, oder sei es, weil die Lebensweise der Hirten und ihre Arbeit durch die Abholzung der Wälder mühsamer geworden ist. Dennoch kann man sie am Brienersee, in Walkringen und auf dem Berg Hacken⁵ hinter Schwyz noch recht gut spielen hören.

Der Tonumfang des Alphorns entspricht in etwa dem des Horns, dem folgenden:



Die grobe Bauweise ist der Grund dafür, dass man kein reines F erzeugen kann. Der Ton, der an seiner Stelle erklingt, ist auch nicht ganz ein Fis, aber er kommt ihm näher als dem reinen F. Dieser Mangel liesse sich zweifellos durch eine sorgfältigere Herstellung des Alphorns beheben,⁶ aber es ist fraglich, ob ein exakterer Klang den Bergbewohnern genauso viel Freude bereiten würde. In der Tat liegt ein gewisser melancholischer und wilder Charme in der Verwendung dieses Fis, wie man es in den Vorspielen zu den Kuhreihen hören kann, ähnlich dem folgenden:



Ein reines F könnte für ein Schweizer Ohr niemals den mehrdeutigen Klang ersetzen, der den oben gezeigten Phrasen eine so originelle Wendung verleiht. Der Klang des Instruments, die Natur der Gesänge, die es zu Gehör bringt, und die Unregelmässigkeit seiner Modulationen brauchen, um eine gute Wirkung zu erzielen, das Erscheinungsbild des Landes, für den diese Musik gemacht ist. Die imposante Physiognomie der Berge und der Wälder, die sie krönen, die Einsamkeit der Täler, die eigentümlichen Lichtverhältnisse, die Glöckchen der Herden, die Sitten der Hirten – all das, sage ich, ist eine notwendige Begleitung für die schlichten Gesänge und die bäuerlichen Instrumente, die man in den Alpen hört. In unsere Städte gebracht, verliert diese Musik ihre Wirkung, aber auf dem Boden, der sie hat entstehen sehen, genügt sie den Bedürfnissen der Seele, – was sage ich? – jede andere wäre ihr unterlegen. Die Perfektion der Künste verträgt sich schlecht mit der wilden Natur, und ich bezweifle, dass auf dem Pilatusberg das entzückende Horn Gallays⁷ selbst in der Seele eines Musikers so viele Emotionen hervorriefe wie das ungeschliffene Alphorn. Viotti erzählt das Folgende in der *Décade philosophique*, als er dort einen Kuhreihen veröffentlichte, den er aufgezeichnet hatte.⁸

Ich ging gegen Abend allein an diesen dunklen Orten spazieren, an denen man keinen Drang zu reden hat. Das Wetter war schön, der Wind, den ich hasse, ruhte. Alles war still und entsprach meinen Empfindungen, und ich trug diese Melancholie in mir, die sich seit ich existiere jeden Tag zur selben Stunde auf meine Seele legt.

Mein Geist war gleichgültig gegenüber meinen Gedanken; er wanderte umher, meine Schritte folgten ihm. Kein Gegenstand erregte die Aufmerksamkeit meines Herzens; es war nur auf Zärtlichkeit und auf jene Liebe vorbereitet, die mich später so viel Kummer kostete und mich glücklich machte. Meine durch die Abwesenheit der Leidenschaften unbewegliche Einbildungskraft war regungslos: ich ging, ich kam, ich stieg hinauf, stieg hinab auf diesen imposanten Felsen; der Zufall führte mich in ein Tal, dem ich zunächst keine Beachtung schenkte. Erst einige Zeit später bemerkte ich, dass es entzückend war, ein Gemälde, von dem ich oft bei Gessner gelesen hatte: Blumen, Gras, Bäche, alles war da, alles formte ein Bild und eine vollkommene Harmonie. Dort setzte ich mich wie von selbst auf einen Stein, ohne müde zu werden, und gab mich der tiefen Träumerei hin, die ich in meinem Leben oft erlebt habe; der Träumerei, in der meine Gedanken schweifen, sich vermischen und so sehr miteinander verschmelzen, dass ich vergesse, dass ich mich auf der Erde befinde. Ich will nicht sagen, was diese Art von Ekstase in mir hervorruft, ob es der Schlaf der Seele oder die

Abwesenheit des Denkvermögens ist; ich will nur sagen, dass ich sie liebe, ich mich in sie hineinziehen lasse und dass ich sie um nichts missen möchte.

Ich sass also auf diesem Stein, als plötzlich mein Ohr oder vielmehr mein ganzes Dasein von Tönen erfasst wurde, die teils rasch, teils lang und anhaltend waren, die von einem Berg sprachen und zum anderen flohen, ohne von den Echos wiederholt zu werden. Es war ein langes Horn; eine Frauenstimme mischte sich unter diese traurigen, sanften und empfindsamen Töne und bildete einen perfekten Einklang. Wie von Zauberhand getroffen, wachte ich plötzlich auf, erwachte aus meiner Lethargie, vergoss ein paar Tränen und lernte den Ranz-des-Vaches, den ich Ihnen hier übermittle, oder schrieb ihn vielmehr in mein Gedächtnis ein.

So sind die Wirkungen, die diese Musik trotz ihrer schlichten Ausführung hervorbringt. Wenn man nach dem Grund dafür sucht, findet man heraus, dass ihre grösste Kraft darin liegt, dass sie immer mit den Emotionen übereinstimmt, die der Anblick der Natur in der Seele des Zuhörers hervorruft. Das sind entweder melancholische Töne oder eine Art Freudenschrei. Der Anblick einer majestätischen Landschaft lässt uns die Eindrücke des einen oder des anderen Gefühls gleichermassen erfahren.

Ich möchte diese Notiz nicht beenden, ohne die in der Schweiz verbreitete Meinung zu erwähnen, dass die Kuhreihen ursprünglich von den Hirten selbst für das Alphorn komponiert wurden und dass die Texte erst später hinzugefügt wurden. Die Unregelmässigkeiten der Modulationen, die man in diesen Melodien bemerkt, machen eine solche Meinung wahrscheinlich.

FÉTIS.

Anmerkungen

⁰ François-Joseph Fétis (1784–1871) stammte aus Belgien und wirkte in Paris als einer der einflussreichsten Musikwissenschaftler seiner Generation. Sein Aufsatz über das Alphorn, im Originaltitel «L'Alp-horn ou trompe des Alpes», erschien 1827 in der von Fétis selbst herausgegebenen Zeitschrift *Revue musicale*. Im ersten Abschnitt erwähnt Fétis die Intention, eine Folge von Artikeln über traditionelle Musikinstrumente zu beginnen, die aber nicht in dieser Form fortgesetzt wurde. Indessen erschienen noch mehrere Beiträge zu ethnomusikologischen Themen, etwa zur traditionellen Musik in Griechenland und zu Sackpfeifen.

¹ Die hier angegebenen Längenmasse sind der Pariser Fuss (*pied*) von 325mm, der Pariser Zoll (*pouce*) von 27mm und die Pariser Linie (*ligne*) von 2.25mm. Zwölf Linien ergeben einen Zoll.

² Siehe Gessner (1555) und Kappeler (1767/1960). Beide zählen zu den wichtigsten und am meisten zitierten Quellen über die Geschichte des Alphorns und enthalten Passagen mit organologischen Beschreibungen des Instruments. Die Geschichte des Pilatusbergs von Kappeler wurde bereits rund vierzig Jahre vor der Veröffentlichung 1767 verfasst.

³ Aulus Gellius (c. 130 – nach 170) schreibt über den Lituus und seine etymologische Verwandtschaft mit dem Augurenstab sowie über die am Ende gekrümmte Form, in der Fétis diejenige des Alphorns wiederfindet: «Doch da nun gerade des Wortes 'Lituus' Erwähnung geschehen ist, so darf die Beachtung

folgender möglichen Frage nicht unberührt übergangen werden, ob der (lituus) Augurstab von der Kriegstrommete, die ebenfalls 'lituus' genannt wurde, oder die Kriegstrommete von dem Augurstab benannt worden ist. Beide sind nämlich von gleicher äusserer Aehnlichkeit und beide auch (an der einen Stelle) gleich krumm gebogen. Wenn aber, wie es die Ansicht Einiger ist, die Kriegstrommete von dem Klange den Namen 'Lituus' erhalten hat, nach jenem bekannten homerischen Wort: λῆξε βίος (grell) schwirrte der Bogen; dann muss man allerdings annehmen, dass der Augurstab von seiner Aehnlichkeit mit der Kriegstrommete benannt wurde» (Aulus Gellius 1875: 282). Eine historische Kontinuität zwischen römischem Lituus und dem hölzernen Alphorn kann nicht belegt werden. Das schliesst einen Nachbau von Litui nicht aus; hölzerne Hörner aus dem Alpenraum sind aus der römischen Periode und den darauffolgenden Jahrhunderten schlicht nicht erhalten. Die Krümmung des Alphorns wird bei Fétis nicht explizit auf den Wuchs einer Fichte am Berghang und deren natürlich Krümmung am Stamm zurückgeführt, stattdessen wird der gekrümmte Schallbecher separat und in einem späteren Bauschritt mit dem geraden Schallstück zusammengefügt.

⁴ Der Autor bezieht sich hier vermutlich einerseits mit «Sprachrohr» (*porte-voix*) auf die Verwendung eines konischen Holzrohrs als Trichter zum Verstärken der Stimme, wie beim Betruf (Ammann et al. 2019: 111–122), andererseits auf Quellen über die militärische Verwendung von Tierhörnern sowie kurzen Metall- und Holzhörnern in der Zentralschweiz (vgl. Gessler 1925).

⁵ Hacken: Alter Name für die Mythen.

⁶ Hier irrt offensichtlich der Autor, die Intonation des Alphorn-Fa ist nicht instrumentenbaulich defizitär und eine verbesserte Bauweise würde die Tonreihe nicht der gleichstufigen Temperatur anpassen. Das Natur-Fa kann hingegen durch Bohrung eines Grifflochs an geeigneter Stelle in ein diatonisches F geändert werden, wie es bei modernen Repliken von Naturtrompeten oft gemacht wird.

⁷ Jacques-François Gallay (1795–1864) war ein französischer Hornist und Komponist von Literatur für Waldhorn. 1821 erhielt er den ersten Preis für Horn am Konservatorium von Paris und wurde darauf als «premier cor de France» bezeichnet. Seine *Méthode pour le Cor* für das Naturhorn wurde 1845 veröffentlicht. Er komponierte viele Etüden sowie zwei Hornkonzerte.

⁸ Fétis verweist hier auf die Ausgabe der Zeitschrift *Décade Philosophique, Littéraire et Politique* am 16. September 1798 (im Original datiert gemäss dem Revolutionskalender als 30. Fructidor im Jahr VI der Französischen Republik). Der Genfer Ange-Marie D'Eymar veröffentlichte dort im Rahmen seine «Anecdotes sur Viotti» auch einen Brief Viottis, den dieser am 26. Juni 1792 datiert hat. Nicht enthalten in dem Artikel vom 1798 ist die Transkription Viottis; diese liess D'Eymar in einer Einzelausgabe seiner «Anecdotes» rund zwei Jahre später in Genf drucken. Der Ranz des Vaches Viottis ist eine wichtige Quelle für das Zusammenspiel von Gesang und Alphorn (Ammann et al. 2019: 55–57) und wurde zusammen mit dem Text des Briefs vor dem Erscheinen von Fétis' Beitrag bereits in verschiedene Sprachen übersetzt und in mehreren Organen publiziert (Wey 2019: 100).

Referenzen

Ammann, Raymond, Andrea Kammermann und Yannick Wey. *Alpenstimmung. Musikalische Beziehung zwischen Alphorn und Jodel – Fakt oder Ideologie?* Zürich: Chronos. <https://www.chronos-verlag.ch/node/27086>

Aulus Gellius. 1875. *Die attischen Nächte. Zum ersten Male vollständig übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Fritz Weiss*. Band 1, Buch I–VIII. Leipzig: Fues's Verlag. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11312412?page=5>

D'Eymar, Ange-Marie. 1798. «Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en Musique». *La Décade Philosophique, Littéraire et Politique* 36: 519–534.

_____: *Anecdotes sur Viotti, précédés de quelques réflexions sur l'expression en musique*, Genf 1799 oder 1800 [im Jahr VIII der Französischen Republik]: Luc Sestié.

Fétis, François-Joseph. 1827. «Sur les instruments nationaux. L'Alp-horn ou trompe des Alpes». *Revue musicale* 1: 418–423.

Gallay, Jacques François. 1845. *Méthode pour le Cor*. Paris: Schonenberger. [https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_pour_le_Cor,_Op.54_\(Gallay,_Jacques_Fran%C3%A7ois\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_pour_le_Cor,_Op.54_(Gallay,_Jacques_Fran%C3%A7ois))

Gessler, E.A. 1925. «Die Harschhörner der Innerschweizer». *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde: Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série* 27/3: 168–181. <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=zak-002:1925:27::340>

Gessner, Conrad. 1555. *De raris et admirandis herbis, quae sive quod noctu luceant, sive alias ob causas, Lunariae nominantur, Commentariolus: et obiter de aliis etiam rebus quae in tenebris lucent*. Zürich: Andreas Gesner Sohn und Jakob Gesner. <https://bibdigital.rjb.csic.es/records/item/13571-redirect>

Kappeler, Moritz Anton. 1767/1960. *Pilati Montis Historia*. Naturgeschichte des Pilatusberges. Deutsche Übersetzung des 1767 erschienenen Werkes. In: *Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft Luzern*, Band 18: 1–156. <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ngl-001%3A1960%3A18#4>

Wey, Yannick. 2019. *Transkription wortloser Gesänge: Technik und Rückwirkungen der Verschriftlichung des Jodelns und verwandter Gesänge im deutschsprachigen Alpenraum*. Innsbruck: Innsbruck University Press. <https://doi.org/10.15203/3187-81-8>