

Damien Sagrillo

Symbole luxemburgischer Musik

Teil 1: Volkslieder

*Der Autor ist Musikpädagoge und seit 2003 Professor an der Universität Luxemburg. Seine Publikationen im Themenbereich Musik in Luxemburg behandelt u. a. Volksliedforschung, Blasmusikforschung, Musikpädagogik und verschiedene andere Probleme luxemburgischer Musik.
Der hier abgedruckte Beitrag erscheint in drei Teilen.*

Vorüberlegung

Die vorliegenden Ausführungen erheben keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an den im Jahre 2007 in Zusammenarbeit mit der Forschungseinheit *IPSE* der Universität Luxemburg erschienenen Band *Erinnerungsorte in Luxemburg*, welche die Frage nach symbolhaften Stätten im Zusammenhang mit Luxemburg als Nation behandelt.¹ Die Assoziierung mit Musik als Symbol nationaler Kultur und Erinnerung erfolgt durch einen Identifikationsprozess hier wie dort. Luxemburgische Erinnerungsorte und vor allem luxemburgische Musik verbindet, so wie es Pierre Nora am Beispiel Frankreichs skizziert, das zunächst Unbewusste, vermeintlich nicht Zusammengehörige und fragt nach einem roten Faden.

«Il y a un réseau articulé de ces identités différentes, une organisation inconsciente de la mémoire collective qu'il nous appartient de rendre consciente d'elle-même. Les lieux sont notre moment de l'histoire nationale.»²

1) Vgl. Kmec, Sonja / Majerus, Benoît / Margue, Michel / Peporte Pierre: *Lieux de mémoire au Luxembourg. Erinnerungsorte in Luxemburg*, St. Paulus, Luxemburg 2007.

2) Nora, Pierre: *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, in P. Nora (Hg.), «Les lieux de mémoire», Band 1. «La République, Gallimard», Paris 1984, S. XVI. Pierre Nora ist der Herausgeber des französischen *Pendants* der in FN 1) aufgeführten Publikation. Entsprechend der Größe Frankreichs ist sie auch umfangreicher und wurde zwischen 1984 und 1992 publiziert.

Damien Sagrillo

Symbole luxemburgischer Musik

Teil 1: Volkslieder

Der Autor ist Musikpädagoge und seit 2003 Professor an der Universität Luxemburg. Seine Publikationen im Themenbereich Musik in Luxemburg behandelt u. a. Volksliedforschung, Blasmusikforschung, Musikpädagogik und verschiedene andere Probleme luxemburgischer Musik. Der hier abgedruckte Beitrag erscheint in drei Teilen.

Vorüberlegung

Die vorliegenden Ausführungen erheben keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an den im Jahre 2007 in Zusammenarbeit mit der Forschungseinheit IPSE der Universität Luxemburg erschienenen Band *Erinnerungsorte in Luxemburg*, welche die Frage nach symbolhaften Stätten im Zusammenhang mit Luxemburg als Nation behandelt.¹ Die Assoziierung mit Musik als Symbol nationaler Kultur und Erinnerung erfolgt durch einen Identifikationsprozess hier wie dort. Luxemburgische Erinnerungsorte und vor allem luxemburgische Musik verbindet, so wie es Pierre Nora am Beispiel Frankreichs skizziert, das zunächst Unbewusste, vermeintlich nicht Zusammengehörige und fragt nach einem roten Faden.

«Il y a un réseau articulé de ces identités différentes, une organisation inconsciente de la mémoire collective qu'il nous appartient de rendre consciente d'elle-même. Les lieux sont notre moment de l'histoire nationale.»²

1) Vgl. Kmec, Sonja / Majerus, Benoît / Margue, Michel / Peporte Pierre: *Lieux de mémoire au Luxembourg. Erinnerungsorte in Luxemburg*, St. Paulus, Luxemburg 2007.
2) Nora, Pierre: *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, in P. Nora (Hg.), «Les lieux de mémoire», Band 1. «La République, Gallimard», Paris 1984, S. XVI. Pierre Nora ist der Herausgeber des französischen *Pendants* der in FN 1) aufgeführten Publikation. Entsprechend der Größe Frankreichs ist sie auch umfangreicher und wurde zwischen 1984 und 1992 publiziert.

Auf Luxemburg übertragen, müssten wir uns fragen, was die Burg von Vianden mit dem Wein der Mosel, der Bockfelsen mit der Echternacher Springprozession, die Sauer mit dem *blannen Theis*, der *Hämmelsmarsch* mit den Hochöfen in Esch-Belval, usw. zu tun haben. Dies alles in einem Bewusstsein kollektiver Erinnerung und Identifizierung aufgehen zu lassen, ist die Zielsetzung der oben genannten Publikation, aber auch der vorliegenden Abhandlung über die Symbole luxemburgischer Musik. Kultur in Luxemburg, sei sie materiell oder, im Falle der Musik, hauptsächlich ideell, ist Spiegel nationaler Vergangenheit und als solche identitätsbildend.

Die Fragestellung nach Symbolen luxemburgischer Musik können wir nicht einseitig sehen, sondern wir müssen sie in verschiedene Bereiche auffächern, so wie es Nora für die französischen Erinnerungsorte vorexerziert hat. Da sind zum einen Lieder und Musikwerke, die wir im Zusammenhang mit Luxemburg als charakteristisch ansehen. Des Weiteren bringen wir bestimmte Menschen, das sind Interpreten, Komponisten, Musikergruppen, Orchester mit luxemburgischer Musik in Verbindung. Und dann gibt es schließlich die – materiellen – Stätten dieser Personen, die Institutionen und Gebäude, die, gleich wie Erinnerungsorte, die Luxemburger an Musik denken lassen. Würde die vorliegende Arbeit vollständig sein, so müsste sie im Umfang etwa der von *Erinnerungsorte in Luxemburg* entsprechen.

Bei der Anfertigung dieser Arbeit ließ ich mich zum Teil leiten von einer Befragung, die ich unter einer Gruppe von Studierenden durchgeführt habe. In einem Gespräch vorab erkundigte ich mich über eventuelle Kategorien, in welche die Symbole luxemburgischer Musik einzuordnen wären. Die Antworten der Studierenden bestätigten die eben geäußerten Gedanken und führten zum folgenden Resultat. Es liegt der Struktur dieser Artikelreihe zugrunde.

Kategorien als Vorbedingung für Symbole luxemburgischer Musik:

- 1) Volkslieder und Lieder,
- 2) Luxemburgische Musiker. Laurent Menager,
- 3) Orte und Institutionen.

Bei den Befragten handelt es sich einerseits um 25-50-jährige Studierende, welche im Rahmen der im Universitätsgesetz vorgesehenen *validations des acquis professionnels* das dritte Studienjahr zur Grundschullehrerausbildung absolvierten. Das war im akademischen Jahre 2007/08; 52 Studierende gaben damals einen Bogen ab. Andererseits habe ich Studierende des Masterstudiengangs *Lëtzebuurger Studien* beauftragt, die gleichen Befragungen in ihrem Bekanntenkreis durchzuführen und dies im Studienjahr 2009/10. Die Studierenden reichten 17 Bögen ein. Insgesamt wurden 69 Fragebögen berücksichtigt.

Man sehe es mir nach, wenn ich die Auswertung der Fragebögen an den Schluss dieser Abhandlung stelle und an dieser Stelle nicht in extenso kommentiere, mir aber zum Thema meine eigenen Gedanken mache. Würde ich die Angaben aus den Fragebögen alle berücksichtigen, käme ich der Vollständigkeit sicher nahe, zumal auch dort Symbole aufgezählt werden, die aus Platzgründen an dieser Stelle außen vor bleiben müssen. Die Befragungen sind nicht repräsentativ, sondern deuten lediglich Tendenzen an. Bei der Behandlung des Themas können wir ausgehen von aktuellen und von traditionellen, über Jahrzehnte gewachsenen Symbolen. Letztere werden bei meinen Überlegungen hauptsächlich im Vordergrund stehen. Erstere jetzt schon als musikalische Erinnerungsorte anzusehen, wäre verfrüht. Doch oft überbieten sie letztere an Popularität. Sie öffnen uns die Augen für die Situation heute und wären sicherlich eine gesonderte Untersuchung wert.

Volkslieder

Im Allgemeinen wird unter dem Begriff *Volkslied* ein Lied verstanden, das sich seinen Weg über zeitliche und regionale Grenzen mittels oraler Tradierung von einer Generation zur nächsten bahnt. Dabei ist es einem ständigen Wandel unterworfen. Dieser Wandlungsprozess wird mit dem Begriff Variantenbildung beschrieben. Wandlungsprozesse haben dort ihr Ende, wo die Sammeltätigkeit einsetzt. Sie geht im deutschsprachigen Raum auf Johann Gottfried Herder zurück und hat in anderen Regionen, z.B. in Schottland, noch frühere Ursprünge. Die Sorge um den Verlust der Volkslieder war zum Ansporn geworden, Volkslieder schriftlich, zunächst nur in Textform zu fixieren. Erst später wurden die Melodien mitnotiert. In Luxemburg wurden Volkslieder erst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zum ersten Mal mit ihren Melodien aufgeschrieben.

In der Folge sprechen wir von institutionalisierten und von nicht-institutionalisierten Volksliedern. Zunächst jedoch zu den institutionalisierten Volksliedern; das sind solche, die zu bestimmten Anlässen regelmäßig vorgetragen werden

Der Hämmelsmarsch

Heischelieder haben in Luxemburg eine lange Tradition. Am bekanntesten ist das Lied *Leiwer Hergottsblieschen*, ein einfaches Ternolied³, mit dem die Kinder am 2. Februar, dem Lichtmesstag und dem Vorabend vom Sankt-Blasius-Tag,

3) Eine Ternolied basiert auf drei Tonstufen. Diese sind oft Vorstufen der Fünftonleiter c, d, e, g, a, enthalten aber lediglich die Töne e, g und a.

Man sehe es mir nach, wenn ich die Auswertung der Fragebögen an den Schluss dieser Abhandlung stelle und an dieser Stelle nicht in extenso kommentiere, mir aber zum Thema meine eigenen Gedanken mache. Würde ich die Angaben aus den Fragebögen alle berücksichtigen, käme ich der Vollständigkeit sicher nahe, zumal auch dort Symbole aufgezählt werden, die aus Platzgründen an dieser Stelle außen vor bleiben müssen. Die Befragungen sind nicht repräsentativ, sondern deuten lediglich Tendenzen an. Bei der Behandlung des Themas können wir ausgehen von aktuellen und von traditionellen, über Jahrzehnte gewachsenen Symbolen. Letztere werden bei meinen Überlegungen hauptsächlich im Vordergrund stehen. Erstere jetzt schon als musikalische Erinnerungsorte anzusehen, wäre verfrüht. Doch oft überbieten sie letztere an Popularität. Sie öffnen uns die Augen für die Situation heute und wären sicherlich eine gesonderte Untersuchung wert.

Volkslieder

Im Allgemeinen wird unter dem Begriff *Volkslied* ein Lied verstanden, das sich seinen Weg über zeitliche und regionale Grenzen mittels oraler Tradierung von einer Generation zur nächsten bahnt. Dabei ist es einem ständigen Wandel unterworfen. Dieser Wandlungsprozess wird mit dem Begriff Variantenbildung beschrieben. Wandlungsprozesse haben dort ihr Ende, wo die Sammeltätigkeit einsetzt. Sie geht im deutschsprachigen Raum auf Johann Gottfried Herder zurück und hat in anderen Regionen, z.B. in Schottland, noch frühere Ursprünge. Die Sorge um den Verlust der Volkslieder war zum Ansporn geworden, Volkslieder schriftlich, zunächst nur in Textform zu fixieren. Erst später wurden die Melodien mitnotiert. In Luxemburg wurden Volkslieder erst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zum ersten Mal mit ihren Melodien aufgeschrieben.

In der Folge sprechen wir von institutionalisierten und von nicht-institutionalisierten Volksliedern. Zunächst jedoch zu den institutionalisierten Volksliedern; das sind solche, die zu bestimmten Anlässen regelmäßig vorgetragen werden

Der Hämmlsmarsch

Heischelieder haben in Luxemburg eine lange Tradition. Am bekanntesten ist das Lied *Leiwer Hergottsblieschen*, ein einfaches Ternolied³, mit dem die Kinder am 2. Februar, dem Lichtmesstag und dem Vorabend vom Sankt-Blasius-Tag,

3) Eine Ternolied basiert auf drei Tonstufen. Diese sind oft Vorstufen der Fünftonleiter c, d, e, g, a, enthalten aber lediglich die Töne e, g und a.

mit Kerzen durch die Straßen ziehen und um Gaben betteln. Im Liedtext wird der heilige Blasius um Gaben und um Gesundheit angerufen. Der *Hämmlsmarsch* steht auch in dieser Tradition, ist aber ein Heischelied der Erwachsenen. Seine hohe Popularität verdankt er nicht zuletzt seinem regelmäßigen Gebrauch in ganz Luxemburg zu Gelegenheit der Kirchweihfeste, nämlich dann, wenn die lokalen Musikvereine und die Chöre durch die Ortschaften ziehen, um Spenden für ihre Vereinskassen zu sammeln. Das finanzielle Resultat der Kollekte ist oft Spiegel der Akzeptanz des Musikvereins oder des Chores bei der Bevölkerung. Der Ursprung des *Hämmlsmarsch*[es] ist eng verbunden mit der Geschichte der Schobermesse der Stadt Luxemburg und die des Heischeliedes auch. Als Schafshirtenmesse von Johann dem Blinden im 14. Jahrhundert gegründet, oblag den Feierlichkeiten des Eröffnungsfestes den Zünften und hier hauptsächlich der Zunft der Armbrustschützen, zu denen sich die Pfeiffer und Trommler gesellten, in gewissem Sinne die Vorgänger der heutigen Musikgesellschaften. Sie hatten an diesem Tag das Recht, Steuern für den Zugang zum Messeplatz zu erheben. Dieses Recht haben sich die Musikvereine bis heute symbolisch erhalten. Dem Festzug voraus gingen geschmückte Schafe und davor wurden als Abzeichen Zinnteller getragen, die als Aufschrift das Motto der Zunft trugen. Nachfolgend das Motto der Pfeiffer und Trommler:

*OP KIRMES SONDECH WA MER DO SETZEN DE KAFE ZE DRENKEN
DAN HEERE MER VU FEREN ENG MUSEK KLENKEN;
AN DA GET ET E STECKELCHE KOCH
AN ENG DREPPCHEN OCH⁴*

4) Zitiert nach Tresch, Matthias: *La chanson populaire luxembourgeoise*, Victor Bück, Luxemburg 1929, S. 63, wiederum zitiert nach Ch. Arendt aus *Ons Hémecht*, 1. Juni 1910.



Zinnteller mit Aufschrift⁵

⁵) Ebd.

Über d
manche
werden
klärt. M
teller bi
viel ane

Blé

Fir be

Der Wilh

Der *Wilh*
griff Hym
liche Mar
lässt eher
ken. Jedo
einer Truj
Großherzi
Anlässen.
wicklungs
gebräuchl
sche Natic

Interessier

6) Vgl. a.a.O.,
7) Ulveling, V
Arcangelo Cor
Ähnlichkeit ko
8) Vgl. Ulveling
RTL-Edition, L
Ulveling, Paul:
fir Kultur, 5(19
Ders. „Les deu
143(1990), Nr. 3



Zinneller mit Aufschrift⁵

5) Ebd.

Über die Musik des *Hämmelsmarsch* wurde auch schon viel nachgedacht⁶, manches auch nachgeforscht⁷, aber wie wir am Beispiel des *Wilhelmus* sehen werden, bleibt der Ursprung einer Volksmelodie in den meisten Fällen ungeklärt. Mit der Wandlungsfähigkeit des Textes vom eingepprägten Text im Zinneller bis zum heute gebräuchlichen Text von Michel Lentz verhält es sich nicht viel anders. Dieser ist von der ursprünglichen Inschrift abgeleitet.

1. Strophe

*'T as Kirmesdag an eng Gei jéngt muerges an der Gaas,
'T jeitzt eng Klarinett an 't brommt eng schaddreg Bass,
An Hämmel gin derbei mat Benn a Fletschen un,
Blénkeg zënne Plett'len an der Rei sin hannendrun, sin hannendrun;*

Refrain

*An d'Kanner lossen hire Kaffi ston
Fir dénen schéinen Hämmel nozegon
Wou d'Musek ass déi spilt sou löschtég d'Gaassen an,
Fir bei all grouss Hären an der Stad hir Ronn ze ma'n, hir Ronn ze ma'n.*

Der Wilhelmus

Der *Wilhelmus* ist die offizielle „Hymne“ des großherzoglichen Hofes. Der Begriff Hymne wird beim Hinhören eher Erstaunen hervorrufen. Die in eine feierliche Marschform umgewandelte Variante der niederländischen Nationalhymne lässt eher an einen Präsentiermarsch deutscher oder russischer Tradition denken. Jedoch wird der *Wilhelmus*, nicht wie in diesen Ländern, zum Abschreiten einer Truppe abgespielt, sondern zur Begrüßung und zur Verabschiedung des Großherzog oder eines Mitgliedes der großherzoglichen Familie bei offiziellen Anlässen. In seiner Arbeit über den *Wilhelmus* zieht Paul Ulveling eine Entwicklungslinie, ausgehend von seiner Ursprungsgestalt bis hin zu der heute gebräuchlichen Fassung nach.⁸ Aufgrund der hohen Popularität als niederländische Nationalhymne *Wilhelmus van Nassouwe* kommen dem an der Thematik Interessierten die vielen Texte zu Hilfe, die über Ursprung und Entwicklung,

6) Vgl. a.a.O., S. 64.

7) Ulveling, Von der Folklore ... Schluss, S. 66ff. Ulveling weist in einer Sonate für Violoncello und Klavier von Arcangelo Corelli eine figurierte Melodie nach, die dem zweiten Teil des *Hämmelsmarsch* ähnlich ist. Doch diese Ähnlichkeit kommt wegen der Figuration kaum zur Geltung.

8) Vgl. Ulveling, Paul: *'De Wilhelmus' séng Quellen a séng Entwécklungsgeschied am Laf vun de Jorhonnerten*, RTL-Edition, Luxemburg 1984 und

Ulveling, Paul: „Von der Folklore bis zur Nationalhymne. Fortsetzung“, in: *nos cahiers. Lëtzebuurger Zäitschrëft fir Kultur*, 5(1984), Nr. 3, S. 51-67.

Ders. „Les deux „Wilhelmus“, in: *Luxemburger Wort : édition spéciale : 100 Joer Lëtzebuurger Dynastie*, Jg. 143(1990), Nr. 283 (8. Dezember), S. 18-22.

Über die Musik des *Hämmelsmarsch* wurde auch schon viel nachgedacht⁶, manches auch nachgeforscht⁷, aber wie wir am Beispiel des *Wilhelmus* sehen werden, bleibt der Ursprung einer Volksmelodie in den meisten Fällen ungeklärt. Mit der Wandlungsfähigkeit des Textes vom eingepprägten Text im Zinnteller bis zum heute gebräuchlichen Text von Michel Lenz verhält es sich nicht viel anders. Dieser ist von der ursprünglichen Inschrift abgeleitet.

1. Strophe

*'T as Kirmesdag an eng Gei jéngt muerges an der Gaas,
'T jeitzt eng Klarinett an 't brommt eng schaddreg Bass,
An Hämmel gin derbei mat Benn a Fletschen un,
Blénkeg zënne Plett'len an der Rei sin hannendrun, sin hannendrun;*

Refrain

*An d'Kanner lossen hire Kaffi ston
Fir dénen schéinen Hämmel nozegon
Wou d'Musek ass déi spilt sou löschteg d'Gaassen an,
Fir bei all grouss Hären an der Stad hir Ronn ze ma'n, hir Ronn ze ma'n.*

Der Wilhelmus

Der *Wilhelmus* ist die offizielle „Hymne“ des großherzoglichen Hofes. Der Begriff Hymne wird beim Hinhören eher Erstaunen hervorrufen. Die in eine feierliche Marschform umgewandelte Variante der niederländischen Nationalhymne lässt eher an einen Präsentiermarsch deutscher oder russischer Tradition denken. Jedoch wird der *Wilhelmus*, nicht wie in diesen Ländern, zum Abschreiten einer Truppe abgespielt, sondern zur Begrüßung und zur Verabschiedung des Großherzog oder eines Mitgliedes der großherzoglichen Familie bei offiziellen Anlässen. In seiner Arbeit über den *Wilhelmus* zieht Paul Ulveling eine Entwicklungslinie, ausgehend von seiner Ursprungsgestalt bis hin zu der heute gebräuchlichen Fassung nach.⁸ Aufgrund der hohen Popularität als niederländische Nationalhymne *Wilhelmus van Nassouwe* kommen dem an der Thematik Interessierten die vielen Texte zu Hilfe, die über Ursprung und Entwicklung,

6) Vgl. a.a.O., S. 64.

7) Ulveling, Von der FolkloreSchluss, S. 66ff. Ulveling weist in einer Sonate für Violoncello und Klavier von Arcangelo Corelli eine figurierte Melodie nach, die dem zweiten Teil des *Hämmelsmarsch* ähnlich ist. Doch diese Ähnlichkeit kommt wegen der Figuration kaum zur Geltung.

8) Vgl. Ulveling, Paul: *'De Wilhelmus' séng Quellen a séng Entwécklungsgeschicht am Laf vun de Jorhonnerten*, RTL-Edition, Luxemburg 1984 und

Ulveling, Paul: „Von der Folklore bis zur Nationalhymne. Fortsetzung“, in: *nos cahiers. Lëtzebuurger Zäitschrëft fir Kultur*, 5(1984), Nr. 3, S. 51-67.

Ders. „Les deux „Wilhelmus“, in: *Luxemburger Wort : édition spéciale : 100 Joer Lëtzebuurger Dynastie*, Jg. 143(1990), Nr. 283 (8. Dezember), S. 18-22.

ieren. Eine erste
 och anzunehmen,
 n in Umlauf war.
 sten Markstein in
 ass der Ursprung
 e Rinnsale in sei-
 s vergleichbar ist.
 e Form, die dann
 n typisches Merk-
 . Ulveling sieht in
 und der *Marseil-*
 nponisten Rouget
 Der Vergleich mag
 vom Quartaufakt
 ren „hinreißenden
 che Nationalhym-
 o verschieden, im
 ehmung durch die
 Text, mit dem sich
 itaus patriotischer
 s die *Hémecht* das
 n ist, ausschlagge-
 urch weitere Befra-
 worten letztendlich

Die Polka der Echternacher Springprozession

Die Polka der Echternacher Springprozession basiert auf dem Volkslied *Adam hatte sieben Söhn'*.

A - dam hat - te sie - ben Söhn' sie - ben Söhn' hat A - dam;
 Sie - ben Töch - ter muss er han, um sie zu be - sta - den.

*Adam hatte sieben Söhn'*¹¹

Der Ursprung dieses Volksliedes liegt auch hier, wie so oft, im Dunkeln. Es hat jedoch Ähnlichkeiten mit den Liedern *Fuchs du hast die Gans gestohlen* aus dem Jahre 1824 oder mit *Alle meine Entchen*, beide von Ernst Anschütz (1780-1861).¹² Allerdings bezieht sich Anschütz zumindest bei ersterem auf ein existierendes Volkslied, zu dem er teilweise eine neue Melodie und einen neuen Text dichtet.¹³ Daraus ist zu folgern, dass „komponierte“ Lieder sich durchaus an der gängigen Volksliedmelodik orientieren.

Fuchs, du hast die Gans ge - stoh - len, gib sie wie - der her!
 gib sie wie - der her! sonst wird dich der Jä - ger ho - len
 mit dem Schieß - ge - wehr, sonst wird dich der
 Jä - ger ho - len mit dem Schieß - ge - wehr.

Fuchs, du hast die Gans gestohlen

Außerdem könnten wir nach einigem Suchen weitere Melodien ausmachen, die untereinander eine gewisse Ähnlichkeit haben. Bei dem vorliegenden Typus von Liedmelodie bildet das Incipit - eine ansteigende Tonleiter vom Grundton

11) Zitiert nach Ulveling, Von der Folklore... Schluss, S. 65

12) Von Anschütz sind auch die bekannten deutschen Weihnachtslieder *O Tannebaum* und *Alle Jahre wieder*.

13) Vgl. Erk, Ludwig / Böhme, Franz Magnus: Deutscher Liederhort, 3. Nachdruckauflage, Olms, Hildesheim 1988, Leipzig 1894, Band 3, S. 611, 613.

spricht den Prozess der Variantenbildung der Melodie informieren. Eine erste Fassung des Liedes ist auf das Jahr 1568 datiert. Es ist jedoch anzunehmen, dass die Melodie davor auch schon in nicht schriftlicher Form in Umlauf war. Die *Sieben Variationen* (KV 25) von Mozart bilden einen ersten Markstein in der Geschichte des *Wilhelmus*.⁹ Es stellt sich jedoch heraus, dass der Ursprung eines Volksliedes, ähnlich dem eines Flusses, der durch viele Rinnsale in seinem Ausmaß zunimmt, in der zeitlichen Dimension durchaus vergleichbar ist. Aus vielen Verästelungen erwächst die definitiv einheitliche Form, die dann schriftlich fixiert, unveränderlich wird. Der Quartauftakt ist ein typisches Merkmal zentraleuropäischer Lieder. Eine Mehrzahl beginnt damit. Ulveling sieht in diesem Zusammenhang Parallelen zwischen dem *Wilhelmus* und der *Marseillaise*.¹⁰ Doch die *Marseillaise* ist komponiert und vom Komponisten Rouget de Lisle dem Volksgesang möglicherweise nachempfunden. Der Vergleich mag anachronistisch sein, aber die Feststellung Ulvelings, die vom Quartauftakt ausgehende emphatische Bewegung verleihe der Melodie ihren „hinreißenden Schwung“, trifft für beide Melodien zu. Auch die luxemburgische Nationalhymne beginnt mit einem Quartauftakt, und doch sind beide so verschieden, im Tempo sowie in ihrem melodischen Duktus, und in der Wahrnehmung durch die Luxemburger Bevölkerung. Ist es demnach vornehmlich der Text, mit dem sich diese identifiziert, ein Text der, was die *Hémecht* betrifft, weitaus patriotischer gehalten ist als der des *Wilhelmus*, oder ist die Tatsache, dass die *Hémecht* das Lied aller und der *Wilhelmus* „nur“ das Lied eines Einzelnen ist, ausschlaggebend? Das alles sind Fragen und Vermutungen, auf die nur durch weitere Befragungen Antworten zu finden wären. Aber würden diese Antworten letztendlich Sinn machen?

9) Vgl. Ulveling, *De Wilhelmus*, S. 51ff.

10) Vgl. a.a.O., S. 7.

dens. Weitere Bei-
ottische Lied *Auld*



*Auld Robin Gray*¹⁴



diezeile von *Hatikvah*

beginnt, geht bei
genden Linie aus,
n den fremdartigen
Eindruck wird aber
der entsprechenden

leinbar bekannteres
extfortführung und
ende Melodie vom
eklamierenden Ton-



*m hatte sieben Söhn*¹⁵

ett.gif (3/2011).
an.

Erk-Böhme verweisen im Zusammenhang mit dieser bekannteren Variante des Liedes allerdings auf die für das Springprozessionslied „richtige“ Weise und auf Anschütz' Adaptation *Fuchs, du hast die Gans gestohlen*. Das Lied, auf welches Anschütz sich möglicherweise bezog, heisst *Der Gänsedieb*.¹⁶

Die Instrumentalfassung, welche alljährlich am Dienstag nach Pfingsten gespielt wird, ist indes ohne Text. Die Volksliedvorlage hat keinen religiösen Charakter. So trifft Treschs Vermutung wohl zu, die Wahl nach einer geeigneten Melodie wäre eher durch ihren Tanzcharakter zu rechtfertigen, als durch einen wie auch immer gearteten religiösen Hintergrund.¹⁷ Charakterisierend sind demnach die Tanzbewegungen auf die Melodie und nicht die Melodie selber. Sie hat nur Begleitfunktion und könnte durch eine andere Weise mit gleichem Tempo und Rhythmus ersetzt werden. Die Bewegung der Pilger und der tänzelnde Melodieduktus gehen dabei Hand in Hand. Dies geschieht durch die Verzierung der Grundmelodie und das Hinzufügen weniger neuer Elemente.

Nach einer kurzen Einleitung schaukelt sich die Melodie hoch. Dabei schöpft das Arrangement für die Tanzpolka aus dem Tonvorrat der Basismelodie und figuriert diese.¹⁸ Allerdings gestaltet der Bearbeiter das Stück auch frei. Demnach ist das zweite System frei von der Vorlage, während die nachfolgende viertaktige Wiederholung wieder tongetreu daran anknüpft¹⁹. Nach der kurzen Wiederholung folgen wieder acht freie Takte, und im Trio wird nach einer zwei-taktigen Einleitung der erste Teil der Melodievorlage nahezu tongetreu zitiert, während der zweite Teil, dem Melodieverlauf der Volksliedgrundlage folgend, sich zurück zum Grundton bewegt.

16) Vgl. Erk-Böhme, Band 3, S. 613.

17) Vgl. Tresch, S. 78.

18) In der nachfolgenden Abbildung sind die entsprechenden Töne durch Pfeile gekennzeichnet.

19) s. beide Rechtecke im dritten System.

bis zur Quint - das Hauptkriterium des Ähnlichkeitsempfindens. Weitere Beispiele aus zwei verschiedenen Kulturbereichen sind das schottische Lied *Auld Robin Gray* und die israelische Nationalhymne *Hatikvah*.

Young Ja - mie lo'ed me weel, and thought me for his bride;

*Auld Robin Gray*¹⁴

Erste Melodiezeile von *Hatikvah*

Während Letzteres mit einer aufsteigenden Molltonleiter beginnt, geht bei Ersterem der Melodieverlauf ebenfalls von einer aufsteigenden Linie aus, beginnt aber auf der dritten Stufe und verleiht dem Ganzen den fremdartigen Eindruck einer Tonleiter phrygischen Charakters. Dieser Eindruck wird aber durch den nachfolgenden Takt entkräftet. Er ist identisch mit der entsprechenden Passage in *Fuchs, du hast die Gans gestohlen*.

Im deutschsprachigen Kulturraum existiert ein weiteres, scheinbar bekannteres Lied mit gleichen Textincipit, allerdings mit einer anderen Textfortführung und mit einer anderen Melodie. Die charakteristische aufsteigende Melodie vom Grundton zur Quint wird hier zugunsten der von den Text deklamierenden Tonwiederholungen im ersten Takt aufgegeben.

A - dam hat - te sie - ben Söhn', sie - ben Söhn' hat A - dam.
A - dam, Sie a - ßen nichts, sie tran - ken nicht, sie
wa - ren al - le lü - der - lich und mach - tens al - le so wie ich.

Die bekanntere Variante von *Adam hatte sieben Söhn*¹⁵

14) *Scottish Song Index* auf der Internetseite der National Library of Scotland http://www.nls.uk/collections/music/songindex/notation_img/AuldRobinGray2NewSett.gif (3/2011).
15) Erk-Böhme, Band 3, S. 611. Erk-Böhme siedeln diese Variante im Bonner Raum an.

Müller.

ff

f

Da Capo Fine.

cher Springprozession²⁰

nutzt aber das Motiv
in Melodiegestaltung
der Volksmelodie im

zweitletzten Takt vorkommenden Figur, und eben aus dieser Figur könnte ein Bearbeiter deren Prädestination zur musikalischen Untermalung des Tanzes abgeleitet haben.

Das Tanzarrangement ist wahrscheinlich luxemburgischen Ursprungs oder entstand zumindest nicht weit entfernt von seiner Grenze, nicht aber das Volkslied. Nach Émile Seiler ist ein Tanz mit dem Volkslied *Adam hatte sieben Söhn'* als Melodiegrundlage im Jahre 1802 zum ersten Mal in Echternach belegt. Danach hätten die Brüder Damian, bzw. Gerhard Hamm aus Trier mit der Adaptation des Volksliedes zu einer Tanzpolka zu tun. In der Linie der möglichen Bearbeiter stehen auch Henri Oberhoffer (1824-1885) und Max Menager (1874-1963). Die Veröffentlichung der definitiven Fassung wird mit dem Jahr 1902 angegeben. Dass der Springtanz aber schon früher mit Musik begleitet wurde, ist anzunehmen.²¹

Diese drei besprochenen „institutionalisierten“ Volkslieder (*Hämmelsmarsch*, *Wilhelmus* und das Lied der Springprozession) sind eher durch ihren regelmäßigen Gebrauch und ihre Zuordnung zu bestimmten Anlässen nationalen Ranges zu Symbolen geworden, als durch ihren musikalischen Gehalt.

Unter nicht institutionalisierten Volksliedern wollen wir jetzt solche anführen, die nicht regelmäßig aufgeführt werden und auch nicht an feste Gelegenheiten gebunden sind. Ich will mich an dieser Stelle auf die drei populärsten beschränken.

Zu Arel ob der Knippchen

Zu A - rel op der Knip - chen Do sin dei Wei - ber frou. Se
huo - le giër eng Schlip - chen: Eng drenkt der a - ner zou. Be - re
lénk dénk di - re - li - re lénk Be - re lénk dénk di - re - li - re - lénk Eng
drénkt der a - ner zou Eng drénkt der a - ner zou.

Zu Arel ob der Knippchen

21) Vgl. Seiler, Émile: „Zur Geschichte der Springprozession. Die Melodie des Springtanzes“, in: *Die Warte*, Nr. 32, 19. November 2009, S. 5-6.

Tempo di Marcia.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ Müller

ff

ff

Finis

TRIO

f

ff

D. C. al Fine.

Die Polka der Echternacher Springprozession²⁰

Der zweite Teil des Trios ist wiederum frei komponiert, nutzt aber das Motiv mit zwei Sechzehntel- und einer Achtelnote zur weiteren Melodiegestaltung aus. Dieses Motiv ist die rhythmische Umkehrung der in der Volksmelodie in

²⁰ Tresch, S. 79.

nd behandelt.²² In die-
 ses im Vordergrund. Sie
 raus geht und der Mann
 rgert. Auch hier haben
 – wenn nicht allgemei-

ischen Grenzen hinaus.
 extvariante, die zu Be-
 in Schottland wird auf
 europäischen Stoff sehr
 hen der Ballade *Hooly*
 n.

' canary.
 ly,
 fairly, hooly and fairly
 fairly

' she rants,
 house wants;
 t, Charlie;

he lads,
 ades,
 arlie

ichem Melodieverlauf,
 nd im Zusammenhang

o umfassen die beiden Rubriken
 erk nahezu die Hälfte der Samm-

34, S. 37-38.

01, S. 213. Joseph Haydn arran-

Et woarn mol drei Ge - vo - der - chen, die
 wollt 'ne Mäß - chen tran - ken Mar -
 ling, mar - ling, mar - ling - ding - ding; Mar - lang, mer - lang, mer - lang - dang - dang, Sei
 tran - ken en än - er ocht!

Die Variante aus der Eifel²⁵

Das Lied vom kleinen Mann

Das Lied vom kleinen Mann ist über Sprachgrenzen hinweg verbreitet. Seine Beliebtheit wird belegt durch Dutzende von Liedermappen aus den verschiedensten Regionen des deutschen Sprachraums und u.a. auch durch die Zeichnungen auf dem Bogen, welcher den Stoff im Bilde festhält (s.S. 118). Dies alles ist im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau dokumentiert. Im französischen Sprachraum treffen wir auf den gleichen Liedstoff, hier unter dem Titel *Le petit mari*. Auch in Luxemburg ist das Lied mehrfach belegt. Dabei bedienen sich die Texte oft sehr unterschiedlicher Liedmelodien.²⁶ Die bekannteste Version in Luxemburg ist die folgende:

Et wor e klén - ge Mèn - chen, Der - ji - der - ja - der - jol Dén
 hétt giér eng grous Frè - chen E - lo e - lo e - lol

*De klènge Mènnchen*²⁷

25) Schmidt-Görg, Josef: Das rheinische Volkslied, Schwann, Düsseldorf 1934, S. 37-38.

26) Vgl. die Melodie auf dem Bildbogen mit der luxemburgischen Variante; beide sind grundverschieden.

27) de la Fontaine, Edmond: *Die Luxemburger Volkslieder älterer Zeit*, Stomps, Luxemburg 1904. Man beachte die beachtliche melodische Nähe zur Melodie der Springprozession, vor allem in der ersten Liedhälfte; gleicher Auftaktton, aufsteigende Leiter zur Quinte und gleicher Spitzenton, dann wieder progressiver Abstieg zum Grundton und insgesamt gleicher Ambitus in Bogenform.

Genderaspekte werden im Volkslied seit jeher umfassend behandelt.²² In diesem Lied steht die Inversion des Geschlechterverhältnisses im Vordergrund. Sie erfolgt durch den Umstand, dass die Ehegattin ins Wirtshaus geht und der Mann daheim alleine zurückbleibt und sich über seine Frau ärgert. Auch hier haben wir es mit einem Lied zu tun, das – was den Stoff angeht – wenn nicht allgemeine, so doch überregionale Bedeutung hat.

Die Melodie reicht indes nicht weit über die luxemburgischen Grenzen hinaus. In der benachbarten Eifel existiert eine Melodie- und Textvariante, die zu Beginn der 1930er Jahre zu Papier gebracht wurde,²³ und in Schottland wird auf eine andere Melodie ein Text gesungen, der dem mitteleuropäischen Stoff sehr nahe kommt. Nachfolgend sind von insgesamt elf Strophen der Ballade *Hooly and fairly* die erste und die beiden letzten wiedergegeben.

Hooly and fairly²⁴

*O! what had I ado fort o marry!
My wife she drinks naething but sack and canary.
I to her friends complain' right early,
O! gin my wife wou'd drink hooly and fairly, hooly and fairly, hooly and fairly
O! gin my wife wou'd drink hooly and fairly*

...

...

*When she comes to the street, she roars and she rants,
Has no fear of her neighbours, nor minds the house wants;
Rants some foolish sang, like Up your heart, Charlie;
Refrain*

*And when she comes hame, she lays on the lads,
The lasses she ca's baith limmers and jades,
And ca's mysel' ay an auld cuckold carlie
Refrain*

Die Variante der benachbarten Eifel steht, bei nahezu gleichem Melodieverlauf, in Moll. Für ein Volkslied ist das recht ungewöhnlich, und im Zusammenhang mit dem Text voller Hohn und Spott sicherlich auch.

22) Vgl. Thill, Matthias: *Singendes Volk*, Kremer-Müller, Esch-Alzette 1937. So umfassen die beiden Rubriken „Liebeslieder“ sowie „Hochzeits- u. Ehestandslieder, Nonnenklagen“ in Thills Werk nahezu die Hälfte der Sammlung luxemburgischer Volkslieder.

23) Vgl. Schmidt-Görg, Josef: *Das rheinische Volkslied*, Schwann, Düsseldorf 1934, S. 37-38.

24) Gesamtausgabe Joseph-Haydn-Werke, Band XXXII:3, Henle, München 2001, S. 213. Joseph Haydn arrangierte dieses schottische Lied für Vokalstimme, Violine, Klavier und Cello.



Was mal eine kleine Mann²⁸

für jung und alt, Nr. 127, Weise,

In der Liedersammlung *Singendes Volk* von Matthias Thill stehen weitere Varianten. Ihnen gemeinsam ist der Textinhalt (der Ehemann in der Opferrolle), aber nicht die Melodie:

- *Kleiner Mann große Frau*, Nr. 192a, S. 418-419,
- *De klenge Männchen*, Nr. 192b, S. 420-421,
- *O wat e klenge Mann!*, Nr. 193, S. 422-423.

Die Umkehrung des Geschlechterverhältnisses wird bereits im Liedtitel erkennbar, denn ein kleiner Mann suggeriert automatisch eine große Frau und die zwangsläufige Unterordnung des Mannes unter ihre Macht. Als Parodie auf diese Umkehrung kommt es dann zur Umkehrung der Umkehrung, und die auf Jahrhunderte aufbauenden Klischees der Geschlechterrollen werden wieder hergestellt. Eines von vielen Beispielen ist das folgende.

D'Meedche vu Götzen

Das scheinbare Wiedergutzumachen der Geschlechterordnung erfolgt in diesem Lied in typisch luxemburgischer Eigenart.²⁹ Der „Sinn“ des Liedes: das allzu präventöse Werben um einen Bräutigam führt in der Regel nicht zum Erfolg, sondern lässt am Ende die Werbende dauerhaft leer ausgehen. Sicher ist dieser Stoff auch über die luxemburgischen Grenzen hinaus bekannt, aber die einzigartige Verbindung von geographisch genauer Bestimmung (Goetzange), bissigem Text und melodischem Reiz erleichtern ihm den Weg ins Bewusstsein der Luxemburger.

Et wor e Méd-chen zu Goet - zen, O - ho Dät dre't e - so' gie - re sche'
 Spoet - zen O - ho Et wor e Méd-chen zu Goet - zen, Dät
 dre't e - so' gie - re sche' Spoet - zen. O - ho! O - ho!

D'Meedche vu Götzen³⁰

29) Bis zum jetzigen Zeitpunkt war es mir nicht möglich, eine Variante zu diesem Lied ausfindig zu machen.
 30) A.a.O., S. 217.



1
Es war mal ein Bauernsohn, der heißt
Klein Mann, der war nicht reich,
Nur mit dem Pumpen, sagte er oft.

2
Klein Mann, du bist ein' Mann, der heißt
Klein Mann, du bist ein' Mann,
Nur mit dem Pumpen, sagte er oft.

3
Es war mal ein Bauernsohn, der heißt
Klein Mann, der war nicht reich,
Nur mit dem Pumpen, sagte er oft.

4
Klein Mann, du bist ein' Mann, der heißt
Klein Mann, du bist ein' Mann,
Nur mit dem Pumpen, sagte er oft.

5
Es war mal ein Bauernsohn, der heißt
Klein Mann, der war nicht reich,
Nur mit dem Pumpen, sagte er oft.



6. Klein Mann, du bist ein' Mann, der heißt
Klein Mann, du bist ein' Mann,
Nur mit dem Pumpen, sagte er oft.

7. Klein Mann, du bist ein' Mann, der heißt
Klein Mann, du bist ein' Mann,
Nur mit dem Pumpen, sagte er oft.

8. Klein Mann, du bist ein' Mann, der heißt
Klein Mann, du bist ein' Mann,
Nur mit dem Pumpen, sagte er oft.

Verlag von Julius Weise in Stuttgart.

Preis 10 Pf., color. 20 Pf.

's war mal eine kleine Mann²⁸

28) Scherenberg, D. «'s war mal eine kleine Mann», in: Deutsche Bilderbogen für jung und alt, Nr. 127, Weise, Stuttgart, o. J.

Welches sind nun die Kriterien, die dazu beitragen, dass diese Lieder zu Symbolen luxemburgischer Musik geworden sind und nahezu jedem luxemburgisch sprechenden Bürger bekannt sind?

- Zum einen ist es wahrscheinlich das Mehr an Ausdrucksmöglichkeit und das Überspringen einer moralischen Grenze in Form eines gesungenen Liedes, welche Spott und Sarkasmus in einer Art künstlerischen Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern durch gemeinsames Singen, zumindest bei der älteren Generation, durchaus ermöglichen.
- Zum anderen ist es unbestreitbar der rein luxemburgische Text, der zur Attraktivität des Liedes beiträgt.
- (Was den Sprachgebrauch im luxemburgischen Volkslied angeht, so ist dort auf keinen Fall die luxemburgische Sprache vorrangig. Nein, Liedtexte sind vornehmlich in deutscher Sprache. Eine Eigenschaft des luxemburgischen Sprachgebrauchs im Volkslied sind gemischtsprachige Lieder mit Texten in deutscher und in luxemburgischer Sprache.)
- Schließlich tragen die Liedmelodien in ihrer Einfachheit und Einprägsamkeit zu einer bevorzugten Aufnahme bei.
- Anders als bei den institutionalisierten Volksliedern ist musikalische Einfachheit als ein Kriterium für die Symbolkraft dieser Volkslieder zu werten.

Ist es Zufall oder nicht, dass diese drei Lieder vom Stofflichen her sehr nahe beieinander liegen? Es handelt sich um Lieder, bei denen die Beziehung zwischen Mann und Frau im Vordergrund steht. Bei den beiden ersten wird das Geschlechterverhältnis umgekehrt und beim letzten wieder zurechtgerückt.

(Fortsetzung folgt)

Fortsetzung

Artikel 2) im nächsten „Galerie“-Heft (Nr. 2/2011)
„Lieder, Musiker und Institutionen als Symbole luxemburgischer Musik,
Teil 2“

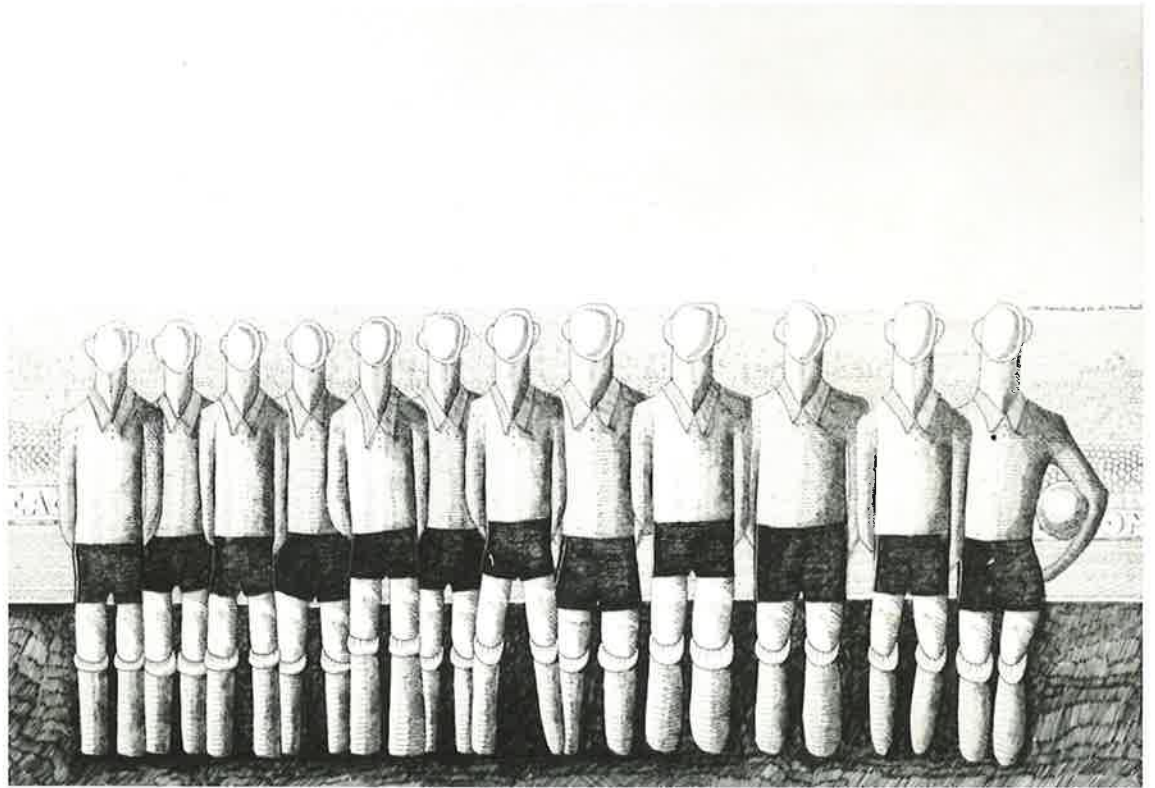
Artikel 3) im übernächsten „Galerie“-Heft (Nr. 3/2011)
„‘...Dat mir nun och de wé hu font‘ Symbole luxemburgischer Musik,
Teil 3. Auswertung“

Bibliographie am Ende des 3. Teils

Galerie

REVUE CULTURELLE ET PEDAGOGIQUE

29 (2011) N° 1



ROGER MANDERSCHIED: «DIE MANNSCHAFT», 1974



Galerie

Revue culturelle et pédagogique

Galerie

est éditée par le Centre Culturel de Differdange

Galerie

paraît tous les trois mois

Directeur de la publication:

Cornel MEDER, 69, rue Prinzenberg, L-4650 Niederjorn

Comité de rédaction:

Robert FLEISCHHAUER, François GOERGEN,

Armand LOGELIN-SIMON, Cornel MEDER,

Rose NENNIG, Jean REITZ, Alex STORONI.

Les articles n'engagent que leurs auteurs.

Composition et impression:

Kremer-Muller & Cie, L-4176 Esch-sur-Alzette

Abonnement ordinaire (4 numéros): 35 €

Abonnement de soutien (4 numéros): 65 €

Le numéro: 15 €

ISSN 1012-6716

Chèque postal du CCD: IBAN LU03 1111 0389 8184 0000



Galerie
29^e année
2009, no 1