

# Die Schwegel – ein traditionelles Musikinstrument im Salzkammergut

Vorwissenschaftliche Arbeit verfasst von

**Markus Schiendorfer**

Klasse: **9M**

Betreuungsperson: **Mag. Franz Schoberleitner**

Abgabedatum: **26.02.2020**

## **Abstract**

Die Vorgeschichte der heute üblichen Querflöte geht weit zurück. So zählen flötenähnliche Musikinstrumente sogar zu den ältesten überhaupt. Bei genauerem Betrachten dieser langen Entwicklungsgeschichte lässt sich der Name „*Schwegel*“ finden. Doch ist dieses Musikinstrument nicht nur ein Entwicklungsschritt zu den heutigen Flöteninstrumenten hin. Die Schwegel ist als einfaches aber eigenständiges Musikinstrument erhalten geblieben und in Gebieten des gesamten Alpenländischen Raums zu finden. Allen voran im Salzkammergut, wo die Schwegel heute noch als traditionelles Musikinstrument zum Einsatz kommt. Die Aufmerksamkeit, die dieses Instrument durch diese Arbeit erlangt, hat es sich durch die Besonderheiten und Einzigartigkeiten verdient, die fast ausschließlich nur noch im Zusammenhang mit diesem Musikinstrument und dem Salzkammergut zu finden sind.

## Vorwort

Schon sehr früh bin ich diesem Musikinstrument und seinem Umfeld begegnet. Bereits im Kleinkindalter durfte ich als Bad Ischler (aus dem Ortsteil Perneck) verschiedenste Salzkammergut-typische Brauchtumsveranstaltungen kennenlernen, die mit der Schwegelmusik eng in Verbindung stehen. Später war es mein Vater, Leopold Schiendorfer, der mich alljährlich zum *Pfeifertag* auf die Almen des Salzkammerguts mitnahm. Mit sieben Jahren war ich schließlich alt genug um, das Instrument selber zu spielen. Erlernen durfte ich das „*Seitlpfeifen*“, wie man im Salzkammergut so schön sagt, natürlich von meinem Vater und gespielt wird nach wie vor auf von ihm eigens gefertigten Instrumenten. Einmal davon gepackt, lässt einen die Faszination, die von der Schwegelmusik ausgeht, nicht mehr los. So habe ich im Alter von circa 16 Jahren meine eigene Schwegelgruppe, bestehend aus drei Musikanten, gegründet.

Da für mich das reine Ausüben der Schwegelmusik noch nicht genug war, habe ich mich dazu entschieden, die Schwegel als Thema meiner Vorwissenschaftlichen Arbeit zu wählen. Das bot mir die einzigartige Möglichkeit mich noch intensiver mit diesem Musikinstrument, aber vor allem auch mit dem Umfeld und den Besonderheiten, die mit der Musik einhergehen, zu beschäftigen.

Schnell habe ich gemerkt, dass sich mit den von mir zusammengetragenen Unterlagen eine reine Literatuarbeit, nur sehr schwer umsetzen lassen wird. Deshalb möchte ich mich bei jenen Personen ganz herzlich bedanken, ohne die die Realisierung dieser Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Allen voran danke ich meinem Vater, Leopold Schiendorfer, durch den dieses Thema für mich erst relevant geworden ist und der mich auch im Arbeitsprozess durch seine fachliche Kompetenz unterstützt hat. Weiters bedanke ich mich noch bei Christian Amon, sowie auch bei Dr. Klaus Petermayr, Sammlungsleiter Musik des OÖ. Landesmuseums, und beim Musikethnologischen Institut der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, die mir einen bedeutenden Teil, der von mir verwendeten Unterlagen, zur Verfügung gestellt haben.

# Inhaltsverzeichnis

1	Terminologie .....	6
1.1	Die Bezeichnung „Schwegel“ .....	6
1.2	Volkssprachliche Bezeichnung .....	7
2	Spieltechnik.....	8
2.1	Tonerzeugung.....	8
2.2	Griffweise .....	9
3	Herstellung nach Leopold Schiendorfer .....	11
4	Geschichtlicher Überblick .....	16
5	Notation .....	23
5.1	Volksmusik und Noten .....	23
5.2	Erste Niederschriften .....	24
5.2	Notationsweisen .....	28
5.2.1	Notation nach Leopold Khals .....	29
5.2.2	Griffschrift nach Alois Blamberger.....	31
6	Repertoire .....	32
6.1	Gattungen .....	32
6.1.1	Marsch .....	33
6.1.2	Tanzweisen .....	34
6.1.3	Jodler und Liedweisen .....	35
6.1.4	Schützenmusik und Schleunige .....	35
6.2	Musikalische Besonderheiten .....	37
6.2.1	Melodik .....	37
6.2.2	Alphorn-Fa .....	39
6.2.3	Die Schützentrommel .....	41
6.2.4	5/8-Takt.....	43
7	Verwendung.....	46
7.1	Brauchtum.....	46

7.2	Zusammentreffen und Seminare .....	48
8	Wichtige Personen .....	49
8.1	Raimund Zoder und Karl M. Klier .....	49
8.2	Adolf Ruttner und Rudolf Pietsch .....	49
8.3	Leopold Khals .....	50
8.4	Alois Blamberger .....	51
9	Gedanken eines Schwegelerzeugers .....	52
10	Quellenverzeichnis.....	57
10.1	Literaturnachweis .....	57
10.2	Abbildungen (Abb.).....	58
10.3	Notenbeispiele (Bsp.) .....	59

# 1 Terminologie

## 1.1 Die Bezeichnung „Schwegel“

Für den Titel meiner Vorwissenschaftlichen Arbeit verwendete ich, um das in diesem Text beschriebene Musikinstrument zu definieren, den Begriff „*Schwegel*“. Der Grund, warum das zu Beginn der Terminologie nochmals verdeutlicht wird, ist der, dass es im Vergleich zu anderen Instrumenten für dieses keine einheitliche Bezeichnung gibt.

In der von Erich M. Hornbostel und C. Sachs veröffentlichten Systematik der Musikinstrumente wird dieses Aerophon<sup>1</sup> als gedackte Einzelquerflöte mit Grifflöchern in die Kategorie der Schneideninstrumente ohne Kernspalte klassifiziert. In der Klassifizierung zu finden bei 421.121.32.<sup>2</sup>

„*Schwegel*“ ist ein sehr altes Wort (gotisch *swiglja*: Pfeifer; althochdeutsch *swegala*: Rohr, Flöte) und wird in den meisten Quellen als Femininum angesehen. Ebenfalls althochdeutsch ist das Wort *suegala*, was so viel bedeutet wie Schienbeinknochen, aber ebenfalls auf die Bedeutung des Rohres zurückzuführen ist. Findet man dieses Wort als Maskulinum, ist in den meisten Fällen von einer Dreiloch-Einhandflöte die Rede. Diese trägt auch den Namen Längsflöte (Kernspaltflöte), stammt aus dem Mittelalter und wurde von beinahe allen europäischen Völkern verwendet. Im alpenländischen Raum gilt allerdings der Begriff Schwegel ausschließlich für die sechslöchrige Querflöte.<sup>3 4</sup>

---

<sup>1</sup> Als Aerophone (auch „Luftklinger“) werden in der Hornbostel-Sachs-Systematik alle Instrumente bezeichnet, bei denen der Ton durch direkte Schwingungsanregung der Luft entsteht (Flöte, Trompete, Pfeifenorgel, etc.).

<sup>2</sup> Vgl. Hornbostel, Erich M. / Sachs, Curt: Systematik der Musikinstrumente. In: Zeitschrift für Ethnologie, (1914) Heft 4 u. 5, (S. 553-590), S. 584 f.

<sup>3</sup> Vgl. Benedikt, Erich: Zur Geschichte der alpenländischen volkstümlichen Querpfeife und anderer Flöten. In: Tibia, 7 (1982) Bd. 4 (S. 13-21), S.13.

<sup>4</sup> Vgl. Wolfsteiner, Andrea: Die Schwegelpfeife. Diplomarbeit. 2005. S. 5. fortan zitiert als: Wolfsteiner: 2005

Im *Codex Argenteus*, einer gotischen Bibelübersetzung aus dem 4. Jahrhundert n. Chr., lässt sich wahrscheinlich der älteste Nachweis des Wortgebrauchs „*schwegeln*“ finden. Die Übersetzung stammt von dem Westgotischen Bischof Wulfila (lat. Ulphilas, 311-383 n. Chr.), welcher im 11. Kapitel Matthäus, Vers 17, schreibt:<sup>5</sup>

„*„jah qipan] dam swiglodedum [izwis jah]ni plinsidedup hul[fum jah]ni qainodedup“:-*  
(„Wir schwegelten euch, und ihr tanztet nicht“).“<sup>6</sup>

## 1.2 Volkssprachliche Bezeichnung

Das Wort „Schwegel“ ist im Volksmund der Musikanten im deutschsprachigen Raum nicht der einzige Begriff zur Bezeichnung dieses Musikinstruments.

Im Salzkammergut, von Ebensee bis ins Ausseerland und nach St. Wolfgang, wird hauptsächlich das Wort „*Seitlpfeiffn*“ verwendet. Dieses Wort kommt in diesem Raum auch in vielen Abänderungen vor. „*Seitelpfeife*“, „*Seitenpfeife*“, „*Schwegelpfeife*“, „*Schwöglpfeife*“, um einige zu nennen. Mit „Seite“ wird die Spielhaltung beim Ausführen des Instruments angedeutet und „Pfeife“ kommt vom lateinischen *pîpa*, dem althochdeutschen *pfifâ* und dem mittelhochdeutschen *pfife*. „*Zwerchpfeife*“ und „*Zwergpfeife*“ lassen sich auf Querpfeife zurückführen, da „*zwerch*“ in diesem Zusammenhang nichts anderes bedeutet als „*quer*“. „*Quer*“ deutet wiederum die Spielhaltung an, wobei diese Bezeichnungen „*Zwerch- und Zwergpfeife*“ im Salzkammergut keine Verwendung finden und eher im bayrischen Raum verbreitet sind. Jedoch findet man auch Ableitungen von „*Schwegel*“, wie etwa „*Schwiagl*“ oder auch „*Schwebbel*“ in Ebensee.<sup>7</sup>

Aus den Begriffen „*Schweitzerpfeiff*“/„*Schweizerflöte*“ und „*Feldtpfeiff*“ kann man die militärische Bedeutung des Instruments herauslesen, wobei dabei oft auch von einer speziell zum Marschieren geeignete Art der Schwegel die Rede ist, welche aber im Salzkammergut nicht mehr bekannt ist. Sie wird auch „*Trommelpfeife*“ genannt, da sie

---

<sup>5</sup> Vgl. Wolfsteiner: 2005, S.5

<sup>6</sup> Wolfsteiner: 2005, S.5

<sup>7</sup> Vgl. Ruttner, Adolf / Pietsch, Rudolf: Die Seitlpfeife im Salzkammergut. In: Deutsch, Walter (Hg.): Beiträge zur Volksmusik in Österreich. Wien: Verlag A. Schendl 1982, S.195. fortan zitiert als Ruttner/Pietsch 1982.

in der Marschmusik fast ausschließlich von Trommeln begleitet wurde.<sup>8</sup>

Auch außerhalb des deutschsprachigen Raumes ist die Schwegel heute noch als Volksmusikinstrument in Europa zu finden. Sie ist abgesehen von Österreich auch noch im Süden Deutschlands, der Schweiz und sonst eher im westlichen Teil Europas verbreitet, wo sie in der Slowakei als „*Flauta*“, in Ungarn als „*Oldal fűvös*“, „*Pikula*“ oder „*Flòta*“, in Slowenien als „*Zvegle*“ und in Rumänien unter dem Namen „*Flaut*“ oder „*Piculina*“ bekannt ist.<sup>9</sup>

## 2 Spieltechnik

In Bezug auf Tonerzeugung, Tonraum, Anblastechnik, Artikulation und teilweise auch Griffweise lässt sich die Schwegel sehr gut mit der heute üblichen Querflöte vergleichen. Dabei zu beachten ist aber, dass sich diese Ähnlichkeiten nicht dadurch entwickelt haben, dass die Schwegel sich (in vereinfachter Form) ein Beispiel an der Querflöte nimmt, sondern vielmehr, dass die Schwegel die Urform der heute weit verbreiteten Querflöte ist. Um aber für das leichtere Verständnis Bezüge zur aktuellen Instrumentenkunde zu haben, wird es im folgenden Kapitel zu Vergleichen zwischen der Querflöte und der wesentlich einfacher gebauten Schwegel kommen.

### 2.1 Tonerzeugung

Wie bei der Querflöte wird die Schwegel seitlich am Mundloch angeblasen. Seitlich bedeutet, dass das Instrument von beiden Händen nach rechts gehalten wird. Selten findet man Spieler, die die Schwegel zur linken Seite spielen. Ein kleiner Unterschied zwischen Querflöte und Schwegel besteht bei der Größe der Mundlöcher - das der Schwegel ist oft wesentlich kleiner. Die Auswirkungen werden hauptsächlich beim Spielgefühl bemerkbar. Daher vergleichen geübte Querflötisten das Spielen auf der Schwegel eher mit einer Piccoloflöte, da diese verkleinerte Form der Querflöte ebenfalls ein kleineres Mundloch besitzt. In der Regel ist bei Instrumenten mit größeren Mundlöchern die Tonansprache etwas leichter. Deshalb greifen Anfänger

---

<sup>8</sup> Vgl. Lloyd, Norman: Großes Lexikon der Musik. (3. Aufl.) München: Orbis Verlag für Publizistik GmbH 1992. S. 617.

<sup>9</sup> Vgl. Wolfsteiner: 2005, S.5



gerne auf Schwegeln mit großen Anblaslöchern zurück.

Beim seitlichen Anblasen des Mundloches wird der Luftstrom, welcher durch die Lippen- und Zungenstellung des Spielers erzeugt wird, über die Kante, die das Loch begrenzt, „gebrochen“. Auch die Beschaffenheit dieser Kante kann Auswirkungen auf das Spiel haben. Allgemein gilt unter den Pfeifern: je kleiner und schärfer das Mundloch und dessen Kante ist, desto heller und schärfer ist auch der Klang des Instruments. Umgekehrt gilt für größere Mundlöcher, dass der Klang dunkler und weicher ist.

Der gebrochene Luftstrom beginnt wie bei der Querflöte im zylindrischen Rohr (dem Körper des Instruments) zu schwingen. Diese Schwingungen, zusammen mit deren Obertönen, ergeben den für uns hörbaren Ton. Es gibt zwei verschiedene Arten, die Tonhöhe zu verändern. Eine davon ist das sogenannte „Überblasen“. Beim Überblasen wird die Geschwindigkeit der Luft durch stärkeres Anblasen und Veränderung der Lippen- und Zungenstellung erhöht. Jedes Überblasen eines Tones lässt den nächsten Ton in dessen Naturtonreihe erklingen. Vom Grundton des Instruments ausgehend sind für den üblichen Gebrauch der Schwegel nur die erste Oktave (einfaches Überblasen) und die zweite Oktave (doppeltes Überblasen) relevant. Wo sich der Tonumfang eines Spielers eingrenzt, hängt hauptsächlich von der Beschaffenheit seines „Ansatzes“ ab. Beim Erlernen des Instruments bereitet zu Beginn das Überblasen oft Schwierigkeiten. Die Schwegel besitzt sechs Grifflöcher. Mithilfe dieser Grifflöcher kann man nun auch Töne spielen, die zwischen den Naturtönen liegen.

## 2.2 Griffweise

Bei Flöteninstrumenten kann die Tonhöhe neben dem Überblasen auch durch Verlängerung oder Verknapfung der Rohrlänge verändert werden. Wie die Querflöte besitzt die Schwegel auch Grifflöcher, welche direkt durch die Finger abgedeckt werden. Im Unterschied zur bekannten Querflöte weist die Schwegel aber keine zusätzlichen Klappen auf. Der



**Abb. 1** Korrekte Spielhaltung der Schwegel

Spieler hat lediglich sechs in derselben Linie wie das Mundloch verlaufende Grifflöcher zur Verfügung. Diese sechs Löcher werden jeweils mit dem Zeigefinger, dem Mittelfinger und dem Ringfinger beider Hände abgedeckt. Die Hand, welche sich auf der Seite befindet, in die das Instrument zeigt, deckt die letzten drei Löcher am unteren Ende der Schwegel. Die gegenüberliegende Hand wird von vorne ans Instrument geführt und deckt die restlichen drei Grifflöcher. Der kleine Finger sowie der Daumen beider Hände dienen ausschließlich als Stütze.

Werden alle Löcher gedeckt, ertönt der tiefste Ton des Instruments. Hebt man nacheinander vom unteren Ende weg jeden Finger einzeln, erhält man eine diatonische Skala. Diatonisch bedeutet, dass nur Töne erklingen, welche auch in der jeweiligen Durtonleiter vorkommen. Auf der im Salzkammergut üblichen Schwegel ist es ohne Hilfsgriffe nur möglich, zwei verschiedene (Dur-) Tonarten zu spielen. Das ist jene Durtonleiter, die vom Grundton des Instruments (alle Löcher, mit Ausnahme des Mundloches, sind gedeckt) und jene Durtonleiter, die von der Quart des Grundtons (nur die ersten drei Löcher sind gedeckt), wegführt. Die Tonart, die der Oberquart zugrunde liegt, kommt dabei etwa in 80 von 100 Fällen vor und dominiert daher das Repertoire. Andere Modi<sup>10</sup>, die mit diesen diatonischen Skalen zusammenhängen, können vernachlässigt werden, da diese in der Schwegelmusik nicht üblich und großteils auch nicht bekannt sind.

---

<sup>10</sup> *Modus* (aus dem lateinischen), plural: *Modi*, werden allgemein auch als Kirchentonarten bezeichnet und wurden durch die Renaissance geprägt. In der westlichen Musik gelten circa seit dem Jahr 1600 zwei Modi als bedeutende Grundlage der Musik. Nämlich Dur (ionisch) und Moll (äolisch). Vgl. Lloyd, Norman: Großes Lexikon der Musik. S.279

### 3 Herstellung nach Leopold Schiendorfer

Die Erzeugung der Schwegel ist eine Tätigkeit, der nur mehr ganz wenige Instrumentenbauer nachgehen. Einer der wenigen noch aktiven Schwegelerzeuger Leopold Schiendorfer, spricht von einer Situation, die sich in den letzten Jahren sehr stark zugespitzt hat. Andrea Wolfsteiner führt in ihrer Wissenschaftlichen Arbeit von 2005 noch fünf sehr aktive Schwegelbauer an.<sup>11</sup> Leopold Schiendorfer erzählt aber, dass sich die ohnehin schon geringe Zahl bis heute leider noch verringert hat. Bei einem Arbeitsunfall verunglückte der Schwegeldrechsler Johann Lanner aus Bad Goisern vor einigen Jahren tödlich. Der Kärntner Helmuth Schmidl führte nach dem Tod des bekannten Schwegelbauers Hausa Schmidl den Verkauf und in gewissem Ausmaß auch die Erzeugung der Schwegeln nach Aufzeichnungen seines Vaters weiter. Die gesundheitliche Situation des Kärntners schränkt aber die Produktion in Treffen bei Villach stark ein. Der Bad Goiserer Günter Rainer ist Drechselmeister in der HTBLA in Hallstatt und widmet sich ebenfalls der Erzeugung von Schwegeln. Vorwiegend werden in der Fachrichtung Instrumentenbau aber Streich- und Zupfinstrumente aus Holz gebaut. Günter Rainer ist damit wahrscheinlich der einzige, der die Methoden, die in der Schwegelherstellung zum Einsatz kommen, professionell erlernt hat, nicht wie viele andere Schwegelbauer, die sich das Drechseln zum Beispiel selbst angeeignet haben. In Scharnstein lebt der Flötenbauer Dietmar Derschmidt, der auch Schwegeln erzeugt, aber auch bereits schon über 80 Jahre alt ist. In Bayern werden von Gerd Pöllitsch, der auch Mitglied bei den *Garching Pfeyfern* ist, Schwegeln erzeugt. 1972 baute er bereits seine erste Schwegel, was auch auf das schon eher fortgeschrittene Alter des Schwegelerzeugers hinweist. So kann man ohne weiteres behaupten, dass Leopold Schiendorfer wirklich einer der übriggebliebenen Schwegelbauer im inneren Salzkammergut ist.

So wie es verschiedene Instrumentenbauer gibt, so gibt es auch leichte Unterschiede in der Herstellung der Instrumente. In dieser Arbeit werden ausschließlich die Schritte der Schwegelherstellung nach Leopold Schiendorfer genauer erläutert.

---

<sup>11</sup> Vgl. Wolfsteiner, 2005. S.31

## 1. **Auswahl des Materials**

Im Salzkammergut werden Schwegeln hauptsächlich aus heimischen Harthölzern hergestellt. Holzarten, die sich somit gut eignen, sind: Eibe, Hasel- und Walnuss, Obstbäume (Birne, Zwetschke, Apfel, Kirsche) und Strauchgewächse (Holunder, Spindelstrauch, Schlehdorn, Buchsbaum, Elsbeere, Stechpalme). Der Nachteil bei Sträuchern ist, dass sie keine wirklichen Stammteile besitzen, aber der für die Herstellung verwendete Teil eines Baumes natürlich eine gewisse Größe haben muss.

Auch andere dichtgewachsene Holzarten eignen sich natürlich. Allgemein gilt: Je dichter das Holz, umso voller der Klang des Instruments.

## 2. **Lagerung**

Das ausgewählte Holz wird mit einer von Leopold Schiendorfer selber gebauten Sägeeinrichtung in 40mm dicke Pfosten geschnitten und über mehrere Jahre sorgfältig gelagert. Das Holz eignet sich erst nach ausreichender Trocknung zur Weiterverarbeitung. Auf eine Trockenkammer wird verzichtet, da das fertige Instrument mit einer Holzdicke von wenigen Millimetern ohnehin noch nachtrocknet. Dadurch, dass in den oben genannten Holzarten viel Verästelungen und auch Holzfehler vorhanden sind, muss man mit etwa 60% an Verschnitt, der sich nicht zur Instrumentenherstellung eignet, rechnen. Die Holzqualität ist maßgebend für die spätere Qualität der Schwegel.

## 3. **Das Bereiten der Rohlinge**

Ist das Holz ausreichend getrocknet, werden mit einer Kreissäge Rohlinge mit einer Dicke von 40x40(mm) und der ungefähren Länge, die das spätere Instrument haben soll (abhängig von der Stimmung), zurechtgeschnitten. Mit einer Bandsäge werden die Stücke dann in eine achteckige Form gebracht. Anschließend werden die Rohlinge auf die ebenfalls von Leopold Schiendorfer eigens angefertigte Drechselbank aufgespannt und erstmals grob überdrehselt. Etwaige Risse oder andere Fehler im Holz, die beim Zuschneiden nicht sichtbar waren, kann man jetzt leichter finden und das Holz gegebenenfalls noch aussortieren.



**Abb. 2** *Verschiedene Rohlinge (von hinten): vierkantig, achtkantig, grob überdrechselt (mit Innenbohrung), finer überdrechselt;*

#### 4. Innenbohrung

Ist das Holz in einwandfreiem Zustand, ist der nächste Schritt schon die Herstellung der Innenbohrung. Die Qualität dieser Innenbohrung ist ausschlaggebend dafür, ob die fertiggestellte Schwegel später auch funktioniert. Oft wird zum Erstellen dieser Bohrung ein Löffelbohrer<sup>12</sup> verwendet. Da im Vergleich zu herkömmlichen Spiralbohrern Löffelbohrer nur eine begrenzte Spannkammer haben, müssen die Späne etappenweise aus der Bohrung gefördert werden, was zur Folge hat, dass die Bohrung schneller ungenau wird. Leopold Schiendorfer verwendet daher einen sogenannten Einlippen-Pressluftbohrer. Dieser besitzt im Unterschied zum Löffelbohrer einen halbkreisförmigen Querschnitt und eine Innenbohrung. Durch diese Bohrung strömt die Pressluft ein und im freien Teil des Bohrquerschnitts werden die Bohrspäne ausgefördert. Für die jeweiligen Bohrungsstärken der verschiedenen Stimmungen wird die Innenbohrung mit einem Löffelbohrer nachbearbeitet.

---

<sup>12</sup> *Löffelbohrer* sind die Vorgänger der gebräuchlichen Spiralbohrer und sind im Fall der Schwegelerzeugung circa 70cm lange und 10-12mm dicke Rundeisen. Sie besitzen an einem Ende eine Halbschale, die einseitig mit einer scharfen Kante versehen ist.

Leopold Schiendorfer erzeugt ausschließlich Schwegeln mit zylindrischer Innenbohrung. Andere Flöten- und auch Schwegelbauer erstellen auch Instrumente, die konisch gebohrt sind, was bedeutet, dass der Innenraum der Flöte im Bereich des Anblaslochs um wenige Millimeter größer ist als an dem Ende, wo der Ton austritt.

#### 5. **Nachbearbeitung der Innenbohrung**

Die fertige Bohrung wird mit einer Stabvorrichtung auf der Drechselbank, wo Schleifpapiere mit verschiedenen Körnungen angebracht werden können, im Nassschliff mit Öl finalisiert. Das Ziel ist, eine möglichst saubere und glatte Bohrung zu bekommen. Das gelingt umso besser, je dichter das Holz gewachsen ist.

Danach wird der Rohling von der Drechselbank genommen, einseitig mit einem Korkstoppel abgedichtet, mit Leinöl gefüllt und über Nacht stehend gelagert. Dieses Versiegeln der Innenbohrung soll beim späteren Spielen verhindern, dass Speichelflüssigkeit in die Innenwand des Instruments eindringt.

#### 6. **Formgebung der Schwegel**

Der Durchmesser der Innenbohrung und die Länge der Schwegeln (abhängig von der Stimmung) müssen schon vor dem Entstehen des Rohlings festgelegt sein. Die äußere Form kann aber jetzt, nach der Fertigstellung der Innenbohrung, vom Schwegelbauer frei gestaltet werden. Leopold Schiendorfer erzeugt hauptsächlich zwei verschiedene Arten: die Ischlerform (nach Alois Ganslmayr) und die Knopfform. Er geht aber auch auf individuelle Wünsche seiner Kunden ein, wobei die Wandstärke immer eher gleich gehalten werden sollte, um einen guten Klang sowie gute Intonation zu gewährleisten. Am meisten werden Schwegeln in Knopfform gespielt.



**Abb. 3** Die zwei gebräuchlichsten Formen der Schwegel. Knopfform (hinten) und Ischlerform (vorne).

## 7. Oberfläche

Noch auf der Drechselbank wird die Oberfläche des Instruments mit einer Lackierung überzogen. Die rotierende Bewegung trägt dabei zu einer gleichmäßigeren Verteilung bei. Um die Schönheit des Holzes aufrechtzuerhalten, wird hauptsächlich Klarlack verwendet. Für Kinder hat Leopold Schiendorfer aber auch schon bunte Schwegeln hergestellt.

## 8. Anblasloch und Grifflöcher

Ist die äußere Form fertig, werden die Grifflöcher sowie das Anblasloch gebohrt. Leopold Schiendorfer verwendet dazu vorgefertigte Schablonen. Er kann so jede Stimmung von  $f'$  chromatisch bis  $f''$  erzeugen. Auch der Durchmesser der Löcher spielt eine große Rolle. Schon geringe Abweichungen von wenigen Millimetern vom gewünschten Grifflochdurchmesser können der Intonation bereits um 10-20 Hertz schaden. Unterschiede beim Anblas- oder Mundloch haben Auswirkungen auf die Ansprache (siehe 2.1 Tonerzeugung).



**Abb. 4** Schablonen für verschiedene Stimmungen zum Einzeichnen der Position der Löcher.

## 9. Anbringung des Korkstoppels

Dem Instrument wird etwa 5mm hinter dem Anblasloch ein Stoppel aus Kork eingeführt. Sitzt der Stoppel zu weit hinten im Instrument, wird der Resonanzraum größer und somit die Intonation tiefer, auch wird dadurch die Ansprache etwas schlechter. Ohne diesen Stoppel könnte man das Instrument außerdem nicht zum Klingen bringen.

## 10. Letzte Schritte

Zum Schluss wird die Feinstimmung des Instruments vorgenommen. Leopold Schiendorfer spielt das Instrument selber an und kontrolliert die Intonation mit einem Stimmgerät ( $a' = 440$  Hz). Durch das Bearbeiten oder „Hinterschneiden“ der Grifflöcher kann die Intonation korrigiert werden. Auch die Beschaffenheit des Anblasloches wird noch optimiert, um eine leichte Tonansprache zu gewährleisten (siehe 2.1 *Tonerzeugung*). Anschließend werden die Löcher mithilfe eines heißen Metallstabes mit Carnaubawachs versiegelt und unter dem Mundloch eine Kennzeichnung der Stimmung eingestanz. Der Innenraum des Instruments sollte von Zeit zu Zeit mit Leinöl nachgeschmiert werden. Die Schwegel ist jetzt spielbereit.<sup>13</sup>

## 4 Geschichtlicher Überblick

Die Geschichte der verwandten Arten der Schwegel, sprich der verschiedensten Flötentypen, reicht sehr weit zurück und im Vergleich zu anderen Blasinstrumenten kann die geschichtliche Entwicklung der Flöteninstrumente als gründlich erforscht gelten. In 1.1 *Die Bezeichnung Schwegel* wurde bereits angeführt, dass der älteste Nachweis des Wortes „*schwegeln*“ in einer gotischen Bibelübersetzung, dem *Codex Argenteus*, aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. zu finden ist. Ebenfalls wurde in diesem Kapitel schon angeführt, dass der Begriff *Schwegel* für zwei verschiedene Arten von Flöten steht. So ist ursprünglich damit eigentlich eine dreilöchrige Blockflöte, die *Einhandflöte*, gemeint. Sie wurde, wie der Name schon sagt, mit einer Hand gespielt, da die andere Hand für das Schlagen des Begleitinstruments, dem *Trümmelchen*, frei sein musste.



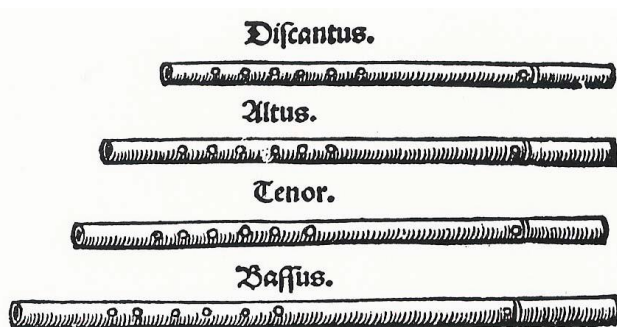
**Abb. 5** Musiker mit Schwegel (Einhandflöte) und Trommel, Pedro de Benabarre, ca. 1470.

---

<sup>13</sup> Mündliche Mitteilung Leopold Schiendorfers an den Verfasser vom 02.11.2019



Sebastian Virdung führte 1511 in seiner Instrumentenkunde *Musica getutscht* erstmals die Flötentypen nebeneinander an und benannte die Schwegel zusätzlich mit *Zwerchpfeiff*. Er beschreibt auch die Anwendungsbereiche der Flöten und schreibt so der *Einhandflöte* das Spiel zum Tanz und zu Hochzeiten in Frankreich und den Niederlanden zu. Martin Agricola war 1528 ebenfalls Autor einer Instrumentenkunde mit dem Titel *Musica instrumentalis deudsch* in der er Schwegeln in vier verschiedenen Größen anführte. Wie mit diesen Instrumenten musiziert wurde, kann man anhand der 1523 von Urs Graf angefertigten Zeichnung sehr gut nachvollziehen.<sup>14</sup>



**Abb. 6 (oben)** Schwegelpfeifen nach Martin Agricolas Instrumentenkunde von 1528



**Abb. 7 (rechts)** Soldatenquartett mit vier Schwegeln von Urs Graf, 1523

Für die Entwicklung der heute bekannten Kombination aus Schwegel und Trommel musste also einfach das, was von dem damals etablierten „Einmannspiel“ musikalisch vorbereitet war, mit zwei Mann fortgesetzt werden. Das Begleitinstrument der *Einhandflöte*, das *Trümmelchen*, wie es Praetorius genannt hatte, war somit Vorbild der späteren Seitentrommel. Diese Trommel zusammen mit der *Schweitzerpfeiff* oder *Feldpfeiff* (siehe 1.2 *Volkssprachliche Bezeichnung*) hatte keine andere Aufgabe als die der *Einhandflöte*. Die Namen dieser Instrumente lassen aber doch bereits militärischen Bezug anklingen, und weil die Kombination der *Feldpfeiff* mit der *Soldaten Trommel*, wie sie auch hieß, die lauteste – und somit zum Marschieren am besten geeignet – war, kam dieses „Zweimannspiel“ schließlich bei fast allen europäischen Heeren als

<sup>14</sup> Vgl. Birsak, Kurt: Die Seitenpfeife oder Schwegel. In: Salzburger Heimatpflege, 3 (1979) Bd. 3 (S.62-72), S. 62.

Marschbegleitung zum Einsatz. Die Schwegel, die jetzt seitlich gehalten wurde, musste mit beiden Händen gespielt werden und auch das Spiel der Seitentrommel unterschied sich zur Handtrommel durch die Verwendung von zwei Schlägeln.

Auf vielen Gemälden kann man beobachten, dass die Schwegel zusammen mit der Trommel räumlich von anderen Instrumentengruppen abgetrennt dargestellt wurde. Dieses eigene kleine Tanzensemble war zwar noch nicht vollständig in die Feldlager und auf die Tanzböden der einfachen Leute verbannt, aber es ist schon eine klare Abgrenzung zu den anderen höfischen Instrumenten, wie den Lauten, Violinen und den Pauken, Trompeten, Zinken und Schalmeyen sichtbar.

**Abb. 8** *Der Pfeiferstuhl im Nürnberger Rathaus, Albrecht Dürer*



Die Stadtmusiker hatten also zwei Richtungen der musikalischen Besetzung zur Auswahl. Entweder Bläsermusik mit Pauken und Trompeten oder „nur“ die Musik der Schwegeln mit Trommeln. Kaiser Maximilian I. (1459-1519) war der Herrscher, der zu dieser Zeit die Landsknechtsheere einführte und deshalb auch Marschmusik benötigte.<sup>15</sup> Die kleinen Schwegeln zusammen mit der Trommel hatten die dazu notwendige Durchschlagskraft und so kam es, dass diese Gruppierung von nun an die Fußtruppen begleitete. Auch war die Schwegel ein sehr praktisches, leicht verstaubares und vor allem sehr preiswertes Instrument. Das Paar aus Schwegel und Seitentrommel gehörte jetzt zu den Soldaten und wurde nicht mehr mit anderen Instrumentengruppen vermengt. Die Kombination war auch nicht mehr da, um kunstvolle Musik zu machen, sondern sollte nur mehr die Truppen beim Exerzieren unterstützen und im Feld den Marschrhythmus vorgeben. Die beiden Instrumente wurden fern von anderen Arten in den Zeughäusern und Rüstkammern gelagert und waren ausschließlich Teil des militärischen Aufgabenbereichs. Schwegel und Trommel wurden von Heeresangestellten gespielt und waren von nun an nicht mehr Teil der Hofmusik.<sup>16</sup>

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war also deutlich zu erkennen, dass sich die Soldatenpfeife (*Schweizerpfeiff*, *Zwerchpfeiff*) in Verwendung und Bauweise sehr deutlich von der Querflöte der Kunstmusik abspaltete, oder umgekehrt, und eigene Wege der Entwicklung einschlug. Von Thoinot Arbeau (1588) kennen wir die erste klare Beschreibung der Schwegel in der heutigen Form: „*Fifre (Pfeife) nennen wir eine kleine Querflöte mit sechs Löchern, deren sich die Deutschen und Schweizer bedienen, und die, da ihre Bohrung sehr eng ist – etwa im Ausmaß einer Pistolenkugel, - einen scharfen Ton von sich gibt.*“<sup>17</sup> Der große Instrumentenkundler aus dem 17.

Jahrhundert, Michael Praetorius, spricht von „absonderlichen Griffen“, was sehr gut nachvollziehbar ist, wenn man die damals beim Militär verwendeten Schwegeln mit den zu dieser Zeit schon weiter entwickelten Querflöten, etwa den Renaissanceflöten aus Verona, vergleicht.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. Wolfsteiner, 2005. S. 17

<sup>16</sup> Vgl. Birsak, Kurt: Kleine Salzburger Trommelgeschichte. Salzburg: Landesverband Salzburger Volkskultur 2000. S. 19

<sup>17</sup> Birsak, Kurt: Die Seitenpfeife oder Schwegel. 1979 S. 66

<sup>18</sup> Vgl. Birsak, Kurt: Die Seitenpfeife oder Schwegel. 1979 S. 66



**Abb. 9** *Verschiedene Soldatenpfeifen. Im Unterschied zu den heute im Salzkammergut üblichen Schwegeln sind diese mit Messingkappen an den Enden versehen.*

Die Schwegeln und Trommeln ertönten bis zum Ersten Weltkrieg auf den Schlachtfeldern Europas. Ab diesem Zeitpunkt wurden sie von den stark besetzten Militärkapellen (Blasmusikkapellen) verdrängt. In Österreich wurden sie 1806 von Kaiser Franz I. abgeschafft. In Kriegszeiten griff man teilweise aber dann doch wieder auf das leicht verstaubare Instrument zurück, auch konnte durch das Traditionsbewusstsein der Soldaten die Marschmusik der Schwegel erhalten werden und bis heute lassen sich Spuren dieser Zeit im Schwegelrepertoire finden.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Vgl. Wolfsteiner 2005 S.17

Sehr spannend ist, dass auch namhafte Komponisten, trotz der schon wesentlich besser entwickelten Querflöten, vereinzelt Interesse an der Schwegel zeigten. So gibt es vereinzelte Stücke, wie das *Divertimento militare* (1756) von Leopold Mozart oder die *12 Menuetti* und die *Sinfonia in C* (1773) von Michael Haydn, in denen die Komponisten ausdrücklich eine „Schwegglpfeifen“ oder eine „Piffaro“ (Querpfeife) verlangen.<sup>20</sup>

104

4.  
Divertimento militare  
sive  
Sinfonia. (1756)

Marche.  
Andante.

2 Sweggl-  
Pfeifen.

2 Corni.  
(in D)

2 Clarini.

Trommel.

Violino I.

Violino II.

Viola obbligata.

Basso.

Klavierauszug.

Andante.

**Bsp. 1** Die ersten Takte des *Divertimento militare* von Leopold Mozart. Zwei „Sweggl-Pfeifen“ sind notiert.

Aufgrund der gesellschaftlichen Situation des 19. Jahrhunderts wird die Volksmusik fälschlicherweise gerne mit der Bauernmusik gleichgesetzt.

Vor allem aber, als die Schwegel im 16. Jahrhundert zu einem militärischen Instrument wurde, sah die Obrigkeit die Schwegeln und Trommeln nicht gerne in den Händen der unterdrückten Bauern. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts konnte dann die Schwegelmusik auch in den bäuerlichen Lebensbereichen Fuß fassen, wie Belege aus europäischen Museen und darüber hinaus zeigen. Nahezu alle erhaltenen Schweglexemplare sind mit dem Siegel der Familie Walch gekennzeichnet. Salzburg hatte dank der Schwegelerzeuger aus Berchtesgaden also im 18. und 19. Jahrhundert ein regelrechtes Monopol. Auch weiter in der Geschichte konnte sich die



**Abb. 10** Siegel der Familie Walch

<sup>20</sup> Vgl. Benedikt, Erich: Zur Geschichte der alpenländischen volkstümlichen Querpfeife und anderer Flöten. In: *Tibia* 7 (1982). S. 14

Schwegel im alpenländischen Raum in der Volksmusik halten, wo sie bis heute, teilweise auch zusammen mit anderen Instrumenten gespielt wird.<sup>21</sup>

Die wirkliche Hochburg der Schwegelmusik, die bis heute besteht, ist das Salzkammergut. Dass sich dieses Fortleben bis heute erhalten hat, ist wahrscheinlich der Verwendung der Schwegel in der Schützenmusik zu verdanken. Die Schützengesellschaften haben schon eine sehr lange Tradition und erste Spuren im Salzkammergut lassen sich bereits im 16. Jahrhundert finden. Damals war für die Bürger das Angehören einer Gesellschaft etwas sehr Besonderes und hing auch vom sozialen Stand, also ihrer Berufstätigkeit, ab. Heute steht der Beitritt in einen Schützenverein natürlich jedem offen. Adalbert Koch sammelte in den 1920er Jahren Belege über die Verwendung der Schwegel und der Schützentrommel vor allem in Tirol und Südtirol. Zahlreiche Quellen zeigen, dass die Schwegel- und Trommelmusik in langer Tradition fest mit den Schützengesellschaften verankert ist. Adalbert Koch fasste das gefundene Material in dem Buch *Die Tiroler Schützenschwegel* zusammen.<sup>22</sup> Die heute dominierenden Vereine im Salzkammergut sind die *Armbrust-* und die *Scheibenschützen*.

---

<sup>21</sup> Vgl. Birsak, Kurt: Die Seitenpfeife oder Schwegel. 1979 S. 68

<sup>22</sup> Vgl. Wolfsteiner 2005 S.18

## 5 Notation

### 5.1 Volksmusik und Noten

Über Jahrhunderte hinweg wurde das volksmusikalische Repertoire fast ausschließlich mündlich überliefert. Musikstücke wurden schriftlos von Generation zu Generation weitergegeben. Bis heute wird Volksmusik bei allen Arten von Geselligkeit, wie beim Tanz, auf Hochzeiten, auch Zuhause und bei vielen weiteren Veranstaltungen, vor allem aber bei jenen rund um das Brauchtum, auswendig, ohne Notenvorlage vorgetragen. Ja, für Franz Eibner gilt in seinem Artikel *Von der Musik, den Musikanten und den Noten* sogar allgemein:

„Es ist daher gar nicht wichtig, ob ein Musikant Noten lesen kann; soferne in seinem Innern die Gestalt der Stückln, der Lieder, lebt. Und es ist soviel wie fast nichts, wenn einer Noten liest, als wären das nur Tonhöhen, die einen Namen haben und nacheinander kommen, aber sie klingen nicht in seinem Innern.“<sup>23</sup>

Wenn man die Musik so betrachtet, möchte man meinen, es sei besser, sie überhaupt nicht in Noten aufzuschreiben. Immer wieder sagen auch Leute, dass man das gar nicht kann. Doch die Frage lautet dann, wie man sich an Musik bestmöglich erinnert. Die gesamte vorangegangene Musikgeschichte lässt erkennen, dass es kein besseres Mittel gibt, Musik zu bewahren, als die Notenschrift. Natürlich ist es kein Wunder, dass die Noten vielfach missverstanden werden. Es betrifft die Volksmusik ebenso wie jede andere musikalische Gattung, dass aus Tonhöhen und der exakt abgemessenen Dauer der Töne bei Weitem noch keine Musik entsteht. Töne können nicht gemessen werden wie die Dauer einer Abfahrt eines Schillaufes, denn keine Maschine und keine Uhr können sagen, was wir mit dem Herzen messen. In der Dauer der Töne ist nur eines maßgebend: ihr Zusammenhang, ihr Sinn. Es wird hier ein Bereich des Unmessbaren, des Unermesslichen betreten, wo die nötige Freiheit umso wichtiger ist. Wer auch immer Musik real zum Erklingen bringen will, muss diese auch lebendig im Herzen tragen, ansonsten ist es nur eine tote Abfolge von Tönen, keine lebendige Gestalt, sondern ein Gerippe, welches nur bewegt wird.

Es ist aber helle Aufmerksamkeit nötig, um jene Überlieferungsträger aufzuspüren, die

---

<sup>23</sup> Eibner, Franz: Von der Musik, den Musikanten und den Noten. In: Deutsch, Walter (Hg.): Beiträge zur Volksmusik in Österreich. Wien: Verlag A. Schendl 1982. S.35

Musik lebendig vermitteln können. Dabei ist es völlig gleich um welche Gattung von Musik es sich handelt und wo diese ausgeführt wird, doch hat trotzdem die Volksmusik allen anderen etwas voraus. Sie ist dort für Menschen unmittelbar zugänglich, wo sich ihr heimatlicher Lebensraum befindet. Diese Musik ermöglicht dem Hörer sowie auch dem Interpreten zu jeder Zeit, eine niemals heile Welt zu einem positiven Erlebnis werden zu lassen. Natürlich muss man bedenken, dass dabei auch das Umfeld, das die Volksmusik umgibt, eine große Rolle spielt. Was aber Volksmusik wirklich ist, kann man einzig und allein von den Volksmusikanten lernen.<sup>24</sup>

## **5.2 Erste Niederschriften**

Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts haben höhere Gesellschaftsschichten begonnen, sich mehr und mehr für volkstümliche Musik und allgemein für die kulturellen Besonderheiten ihres Landvolkes zu interessieren. Um diese Zeit kam es in vielen Städten Europas auch zu gesellschaftspolitischen Veränderungen, die als Aufklärung bezeichnet werden. Diese geistige Einstellung der höheren Schichten und die politische Situation dieser Zeit lassen sich sehr gut in Zusammenhang setzen, da beide Phänomene ein Mindestmaß an Neugierde und Rastlosigkeit der Suchenden erforderte. Wie in vielen anderen Bereichen war es eben auch in der Musikwissenschaft jetzt üblich, neue Fragen zu stellen und in den interessant gewordenen Wissensgebieten nach Antworten zu suchen.

---

<sup>24</sup> Vgl. Eibner, Franz: Von der Musik, den Musikanten und den Noten. In: Deutsch, Walter (Hg.): Beiträge zur Volksmusik in Österreich. Wien: Verlag A. Schendl 1982. S.35f



Die wesentliche Idee zur bewussten Sammlung des musikalischen und poetischen Volksgutes stammt von Johann Gottfried Herder. In einem *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian*<sup>25</sup> und *die Lieder der Völker* (1773) schreibt er:<sup>26</sup>

„... Sie mahnen mich um mehrere solche Volkslieder. ... In mehr als einer Provinz sind mir solche Volkslieder, Provinziallieder, Bauernlieder bekannt. Nur wer ist es, der sie sammle? der sich um sie bekümmere? ... Lieber lesen wir unsere neuen, schön gedruckten Dichter...“<sup>27</sup>

Die Landvermessungen und Volksbefragungen nahmen um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert mehr und mehr zu. So wurde auch vermehrt das musikalische Volksgut gesammelt. Der steiermärkische Landsrichter Johann Strolz (1780 – 1835) lobte die Vertrautheit mit dem Volksgut und die sorgfältige Vorgehensweise in der Volkslied- und Mundartforschung. Erzherzog Johann initiierte auch die Erhebung einer Statistik über Lieblingsunterhaltungen, ortseigene Volksgesänge, Nationalmelodien, Tänze und die Verwendung der „üblichsten musikalischen Instrumente“ des Volkes. Die wohl wichtigste Person innerhalb dieser Sammelbewegungen war der erste Sekretär der „Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates“ in Wien, Joseph von Sonnleithner. Er veranlasste einen Sammelauftrag mit klarer Zielrichtung, welche großzügige Unterstützung durch leitende politische Persönlichkeiten erhielt und die Kreisämter (Bezirksverwaltungsbehörden) der Provinzen Tirol, Illyrien, Kärnten, Dalmatien, Steiermark, Oberösterreich, Niederösterreich (Unterösterreich), Böhmen, Mähren und Schlesien erreichte. Die Sammler wurden angehalten, auch Sing- und Spielgebrauch und die Herkunft der Musik genau zu beschreiben. Diese Sammlung trägt den Titel „Sonnleithner-Sammlung“ und wird auf das Jahr 1819 datiert.<sup>28</sup>

Für die Volksmusik speziell im Salzkammergut und auch die Schwegelmusik war Johann

---

<sup>25</sup> Ossian (irisch *Oisín*) ist ein schottisch-gälischer mythologischer Held. Im 3. Jahrhundert n. Chr. wurde er als Barde (Dichter, Sänger, Musiker) in Europa bekannt. Vgl. Der neue Brockhaus. Lexikon und Wörterbuch in fünf Bänden und einem Atlas. Bd 4 (7. Aufl.). Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1985. S. 96

<sup>26</sup> Vgl. Deutsch, Walter: Materialien aus Oberösterreich in der Sonnleithner-Sammlung des Jahres 1819. In: Deutsch, Walter (Hg.): Beiträge zur Volksmusik in Österreich. Wien: Verlag A. Schendl 1982. S.55

<sup>27</sup> Müller-Blattau, Joseph: Deutsche Volkslieder. Wort und Weise- Wesen und Werden- Dokumente. Königstein: 1959. S. 209f

<sup>28</sup> Vgl. Deutsch, Walter: Materialien aus Oberösterreich in der Sonnleithner-Sammlung des Jahres 1819. In: Deutsch, Walter (Hg.): Beiträge zur Volksmusik in Österreich. Wien: Verlag A. Schendl 1982. S.55f

Michael Schmalnauer (1771 - 1845)<sup>29</sup> eine bedeutende Persönlichkeit. Seine Notenhandschriften bilden einen wichtigen Teil in der Sonnleithner-Sammlung. Der gebürtige Hallstätter hatte eine Beamtenposition der Saline (Salzamtsschreiber) inne und verband so die musikalische Kompetenz eines Einheimischen mit bürgerlichem Bildungsinteresse. Schmalnauer war vor allem bemüht, Tänze, wie etwa Steirer, Ländler und Schläunige, aus der Salzkammergutregion für seine Nachwelt aufzuzeichnen. Bereits 100 Jahre später hatten sich sowohl die Tradition selbst als auch die intellektuelle Herangehensweise an sie geändert. Das 1904 gegründete Unternehmen „Das Volkslied in Österreich“ löste eine patriotische systematische Volksmusikforschung aus. Die Gründung sollte die Pflege des nationalen Kulturguts anregen und gleichzeitig dem Vielvölkerstaat zu einem übergeordneten Nationalgefühl beziehungsweise zu gegenseitigem Verständnis verhelfen. Ein prägendes Mitglied dieses Unternehmens war der Reichtagsabgeordnete Josef Pommer, der sich selbst gleichermaßen als Volksmusikforscher und auch deutschnational antisemitischer Politiker sah. Diese systematische Bewegung setzte sich bis in die Erste Republik fort.<sup>30</sup> Weiters gab es eine Richtung der Volksmusikforschung im Salzkammergut, welche sich stark um die Volksbildung bemühte. Die Idee von Raimund Zoder und Karl Magnus Klier war es, wissenschaftlich fundierte Volksmusikpflege zu betreiben, in die die Gewährsleute intensiv eingebunden wurden. Was für diese Zeit typisch war, war die unklare Abgrenzung zwischen Volkskundler und Volk. Beispielsweise griffen Forscher wie Raimund Zoder zu Instrumenten. Im Fall dieses Volkstanzforschers waren das hauptsächlich die beim Tanz verwendete Geige oder die Harmonika. Auf der anderen Seite waren es auch die Musikanten, die zum Bleistift griffen und Melodien, wie sie die Spielleute im Kopf hatten, notierten. Als prominentes Beispiel dieser Entwicklung kann man das *Steyerische Raspelwerk* von Konrad Mautner nennen. Anders als die später erschienenen *Lieder und Weisen aus dem steyermärkischen Salzkammergut* fundiert diese Sammlung nicht auf wissenschaftlicher Forschung, sondern bildet schlicht die

---

<sup>29</sup> Vgl. Österreichisches Volksliedwerk: „Tanz Musik“. Ländler, Steirer und Schleunige für zwei Geigen aus dem Salzkammergut. In: URL:

<http://www.volksliedwerk.at/default.asp?id=9&id2=46&id3=48&id4=56> (dl 26.08.2019 14:14)

<sup>30</sup> Vgl. Österreichisches Volksliedwerk: Geschichte. In:

<http://www.volksliedwerk.at/default.asp?id=1&id2=3> (dl 26.08.2019 14:51)

persönliche Repertoiresammlung von Konrad Mautner selbst.<sup>31</sup>

Für die Entwicklung der Niederschriften von Schwegelmusik im Speziellen ist Leopold Khals ein wichtiger Name. Der gebürtige Ischler arbeitete im Salzbergbau und spielte in seiner Freizeit Schwegel und Geige. Das höchst Interessante und Individuelle seiner Handschriften ist es, dass man erkennen kann, welchen Prozess ein Volksmusikant durchlebt, wenn er sich mit seinem Überlieferungsschatz auseinandersetzt, um diesen dann mithilfe der Notenschrift weitergeben zu können. Das war eine Art des Schaffens, die in der Volksmusikforschung zuvor nicht sonderlich viel Beachtung erhielt. Ein prägendes Ereignis für den Beginn der schriftlichen Aufzeichnungen von Leopold Khals Repertoire war, dass sein langjähriger *Pfeifergspã*<sup>32</sup> Grieshofer aus dem Ortsteil Ahorn in Bad Ischl ernsthaft erkrankte und starb. So schnell fand er niemanden, mit dem er weiterspielen konnte. Ein früherer Schulfreund suchte ihn nach längerer Zeit, in der die Schwegeln zwischenzeitlich „in der Tischlade verwaisten“, wie er selbst sagte, schließlich auf, um das Schwegelspiel zu erlernen. Als Leopold Khals diesen Freund nun seine Stücke lehren musste, bemerkte er, dass er sich nur spärlich an all die Musik, inklusive zweiter Stimme, erinnern konnte. So fasste er den Entschluss, ab diesem Zeitpunkt sein Wissen schriftlich festzuhalten.<sup>33</sup>

„Jetzt blieb nichts anderes übrig, als ihn meine erste Stimme zu lehren und mir eine zweite dazu zu machen. Dabei kam ich darauf, dass ich manches schon vergessen hatte. Merkwürdigerweise fielen mir nach und nach wiederum manche Stücke ein, auch von anderen Pfeifern guckte ich mir manches ab, und von da an war mein Bestreben, aufschreiben und festhalten.“<sup>34</sup>

Aus Gesprächen von Gerlinde Haid mit dem Sohn des 1965 verstorbenen Leopold Khals, Wilfried Khals, ging hervor, dass es im Wesentlichen drei Motive waren, die Leopold im Endeffekt dazu bewegten, sein Wissen niederzuschreiben. Erstens war er bestrebt, sein Können an seine Schüler weiterzugeben, die er zum großen Teil privat unterrichtete, und nach seiner Pensionierung im Salzbergbau auch in öffentlicher Funktion, als er durch Franz Hofer als Musikschuldirektor in Altaussee eingesetzt

---

<sup>31</sup> Vgl. Haid, Gerlinde: Die Sammlung Khals aus dem Salzkammergut – ein Dokument zu Volksmusikgeschichte Österreichs. 1998 S. 7ff

<sup>32</sup> „Pfeifergspã“ ist eine Bezeichnung aus dem Volksmund, die einen Kollegen, mit dem man gerne und oft Schwegel spielt, bezeichnet.

<sup>33</sup> Vgl. Haid, Gerlinde: Die Sammlung Khals aus dem Salzkammergut. 1998

<sup>34</sup> Vgl. Ruttner, Adolf: Schwegel-Schule mit leichten Stücken aus dem Salzkammergut. Wels 1964. S. 49

wurde. Zweitens war es das „Sich-Versichern“, dass der eigene Überlieferungsschatz weitergegeben wird. Und drittens war es die Auseinandersetzung mit der Art und Weise, wie er seine Melodien aufschreibt, welche ihn musiktheoretisch interessierte. Auch Transparenz zu erhalten beziehungsweise zu schaffen war sein Ziel. Die richtigen Formabläufe, das Führen einer zweiten Stimme, Metrik und Rhythmik waren für Leopold Khals wichtige Elemente, die durch seine Notenhandschrift Klarheit erlangen sollten. Ein schöner Aspekt, den Gerlinde Haid noch anführt, ist, dass zusätzlich zu Wolfgang Suppans *Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift* bei Leopold Khals noch eine dritte Dimension hinzukommt. Ein Prozess, der zwischen „notieren“ und „komponieren“ stattfindet und der dem Verfasser dabei einiges an schöpferischem Gestalten und Kreativität abverlangt.<sup>35</sup>

## 5.2 Notationsweisen

Im nachfolgenden Kapitel *Notation nach Leopold Khals (5.2.1 Notation nach Leopold Khals)* wird jene Notationsweise erläutert, welche bis heute noch am häufigsten Verwendung findet und auf den Ischler Leopold Khals zurückzuführen ist. Diese Notationsweise bedient sich des klassischen Liniensystems, das heute in weiten Teilen der Welt gang und gäbe ist. Liniensysteme gibt es ungefähr seit dem Jahr 1000, obwohl sich jenes mit fünf Notenlinien und vier Zwischenräumen erst im 17. Jahrhundert klar durchgesetzt hat.<sup>36</sup> Anders ist es im Kapitel *Griffsschrift nach Alois Blamberger (5.2.2 Griffsschrift nach Alois Blamberger)*. Dort wird eine Notationsweise erläutert, die nichts mit dem bekannten Liniensystem zu tun hat, beziehungsweise von Personen verwendet wird, denen das übliche Liniensystem nicht geläufig ist.

---

<sup>35</sup> Vgl. Haid, Gerlinde: Die Sammlung Khals aus dem Salzkammergut. 1998

<sup>36</sup> Vgl. Lloyd, Norman: Großes Lexikon der Musik. (3. Aufl.) München: Orbis Verlag für Publizistik GmbH 1992. S. 378f

### 5.2.1 Notation nach Leopold Khals

Warum Leopold Khals gerade in Bezug auf die Notation der Schwegelmusik eine so große Rolle spielt, ist die Tatsache, dass die Notationsweise, welche heute noch am häufigsten verwendet wird, auf den Ischler zurückzuführen ist. Wie bereits erwähnt, war oder ist es schwierig, genau zu definieren, wie man übliche Phrasierungen, Artikulationen, etc. einheitlich veranschaulichen kann. Mit dieser Notation hat Leopold Khals also hauptsächlich die Art und Weise festgelegt, wie die Tonhöhen der Schwegelmusik zu notieren sind. Der Rhythmus und die oben genannten Merkmale einer Melodie wurden von beinahe allen Schwegelspielern, die ihre Musik selber aufzeichneten, auf eine andere Art niedergeschrieben. Oft kam hinzu, dass alle dachten, ihre Schreibweise sei die richtige, was häufig zu geladenen Diskussionen führen konnte.<sup>37</sup> Dadurch, dass es theoretisch und bis zu einem gewissen Grad auch praktisch möglich ist, Schwegeln in jeder erwünschten Stimmung zu erzeugen, wird die Schwegel als transponierendes Instrument bezeichnet. (lateinisch *transponere*: übersetzen, versetzen; von *trans*: hinüber<sup>38</sup>) Gibt es eine festgelegte Schreibweise (aus musiktheoretischer Sicht würde man es korrekt Arrangement nennen) eines Stückes, so wird dieses Stück, ohne auf die tatsächlich klingende Tonhöhe Rücksicht zu nehmen, mit jeder Schwegel, egal welcher Stimmung, auf die gleiche Weise, also mit gleichem Griffmuster, gespielt. Wenn mehrere Schwegeln zusammenspielen, gilt die Voraussetzung, dass diese Instrumente gleich gestimmt sind. Dadurch ist es das Instrument selber, welches den Notentext transponiert. Andere transponierende Instrumente sind zum Beispiel Klarinetten, Englischhörner, Saxophone, Hörner, Trompeten. Jene, die nur eine Oktave höher oder tiefer klingen, werden im Allgemeinen nicht hinzugezählt. Die Spieler der eben genannten Instrumente müssen, da diese häufig im Orchester zum Einsatz kommen, ihre Stimme beim Spielen transponieren oder die Töne einer bereits transponierten Stimme wiedergeben, um mit den anderen nicht-transponierenden Instrumenten zusammenklingen zu können. Bei der üblichen Schwegelmusik (mit Ausnahme der Hausmusik) wird auf diese Transposition durch den Vortragenden verzichtet, da ohnehin nur mit

---

<sup>37</sup> Vgl. Ruttner/Pietsch 1982 S. 200

<sup>38</sup> Vgl. Bibliographisches Institut GmbH: Duden Wörterbuch. In: URL:  
<https://www.duden.de/rechtschreibung/transponieren>

gleichgestimmten Instrumenten musiziert wird. Den Grundton des transponierenden Instruments kann man dadurch herausfinden, indem man auf dem jeweiligen Instrument ein notiertes C spielt. Dieses C ergibt dann „klingend“ genau die Tonhöhe an, in der das Instrument gestimmt ist. So ist es natürlich auch bei der Schwegel.<sup>39</sup> Durch die technischen Begrenzungen der traditionell verwendeten Schwegel ist es ohne Hilfsgriffe nur möglich, zwei verschiedene (Dur-) Tonarten zu spielen (siehe 2.2 *Griffweise*). Leopold Khals verwendete für diese beiden Tonarten D-Dur und G-Dur. Spielt man ein notiertes eingestrichenes D ( $d^1$  oder  $d^1$ ) und hält alle Grifflöcher der Schwegel gedeckt, erklingt somit der Grundton des Instruments. Dies ist eine sehr charakteristische Eigenschaft der Schwegel. Wie oben genannt, sollte eigentlich beim Spielen von einem notierten C der Grundton eines transponierenden Instruments erklingen. Bei der Schwegel wird die Stimmung aber durch die tatsächliche Tonhöhe von einem notierten D definiert. Leopold Khals war kein Musikwissenschaftler, sondern eben ein begnadeter Musiker, der versucht hat, sein Repertoire schriftlich festzuhalten. Es ist daher gut vorstellbar, dass er sich der klaren Definition eines transponierenden Instruments gar nicht bewusst war und einfach den tiefsten Ton, der auf der Schwegel spielbar ist, als Grundton des Instruments annahm und dabei als Position im Notentext das  $d^1$  wählte, welches am unteren Rand der Notenzeile liegt. Jemand, der keine Erfahrung mit der Notenschrift hat, möchte meinen, dass dieser Ton an der Unterkannte der Notenzeilen zugleich den tiefstmöglichen Ton darstellt, den man mit einem Instrument erzeugen kann. Man findet jedoch für diese Annahme keine Belege. Allgemein ist bei Schwegelmusik von einer Notation im Violinschlüssel, oder auch G-Schlüssel, die Rede.

**Bsp. 2** Griffabelle nach Lepold Khals' Notation

<sup>39</sup> Vgl. Großes Lexikon der Musik 1992 S. 605

## 5.2.2 Griffschrift nach Alois Blamberger

Leopold Khals bediente sich des weit verbreiteten Liniensystems. Voraussetzung ist daher, dieses Liniensystem lesen zu können, um die niedergeschriebenen Melodien spielen zu können. Nun muss man sich aber eine Situation vorstellen, in der der Verfasser eines Stückes (beispielsweise ein Schwegellehrer), der Leser (ein Schüler) oder möglicherweise sogar beide das Liniensystem nicht beherrschen. Es gibt daher eine Notationsweise, die vollkommen ohne Liniensystem auskommt. Es ist dabei aber zu beachten, dass diese Schreibweise lediglich als Gedächtnisstütze für die Abfolge der richtigen Tonhöhen verstanden werden kann und über ein Musikstück auf keinen Fall dieselbe Menge an Informationen beinhaltet wie die herkömmliche Schreibweise im Liniensystem. Die Rede ist von der sogenannten Griffschrift. Diese lässt sich auf den Bad Ischler Alois Blamberger (vulgo „Blå Lois“) zurückführen. In einem Brief schreibt er über eines seiner Repertoire-Bücher:

„Dieses Büchlein stammt aus den fünfziger Jahren, wo ich so meinem Gspån das Pfeifen beigebracht habe. [...] Das hat ganz gut funktioniert. Meinem Gspån Franz Aster muß ich's heute noch so aufschreiben.“<sup>40</sup>

Dieses System besteht ausschließlich aus den aneinandergereihten Ziffern von 0 bis 6. Dabei bedeutet 0, dass alle Löcher geschlossen sind ( $d^1$ ) und 6, dass alle geöffnet sind ( $c^2$  oder  $cis^2$ ). Über die Frage, ob c oder cis gegriffen werden sollte, schreibt Blamberger: „des hån i gsogt“, was bedeutet, dass er beim Niederschreiben vor den Augen seiner Schüler mündlich anmerkte, welcher Ton zu spielen sei. Der Großbuchstabe H über einer Ziffer steht für das Wort „hoch“, damit der Vortragende auch weiß, in welcher Oktave der Ton erklingen sollte. Manchmal folgt auch ein großes T über einer Ziffer, wenn etwa der Griff gleichbleibt, die Tonhöhe sich aber ändert. Den Rhythmus des Stückes muss man im Kopf haben oder von einem zweiten Schwegelspieler, mit dem man gemeinsam musiziert und der im besten Fall das Stück kennt, übernehmen. Daher sollte noch einmal darauf hingewiesen werden, dass diese Griffschrift lediglich als Gedächtnisstütze funktionieren kann. Vorwiegend wurden so Jodler und Lieder aufgezeichnet. Jodler und Lieder waren dank ihres langsamen und gestreckten Rhythmus leichter zu lesen. Heute noch wird diese Schrift verwendet, um vor allem für sehr junge Schwegelbegeisterte einfache Stücke niederzuschreiben. Die

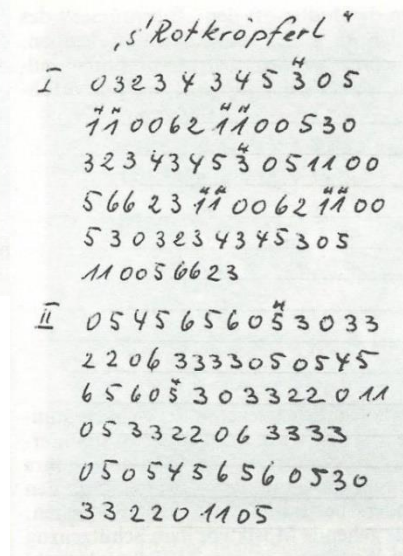
---

<sup>40</sup> Blamberger, Alois: Brief In: Ruttner/Pietsch 1982 S. 200

Griffschrift ist sehr einfach zu erlernen und zu verstehen und doch ein guter Anhaltspunkt, um sich an Melodien zu erinnern.<sup>41</sup>



**Bsp. 3 (oben)** s'Rotkröpferl in der Notation nach Leopold Khals



**Bsp. 4 (rechts)** s'Rotkröpferl in der Griffschrift nach Alois Blamberger

## 6 Repertoire

### 6.1 Gattungen

Die hier angeführten Gattungen beschränken sich ausschließlich auf das Repertoire, welches noch heute im Salzkammergut üblich ist. Lange Zeit wurde die Schwegelmusik ausschließlich mündlich überliefert. Eine Vielzahl der alten Stücke, die heute bekannt sind, können daher auch nur jene sein, die zum Beginn der systematischen Volksmusiksammlung bekannt waren. (siehe 5.2 Erste Niederschriften) Nur vereinzelt sind ältere Aufzeichnungen zu finden.

Traditionellerweise werden die nachfolgenden Gattungen mit drei Schwegeln mit je einer eigenen Stimme aufgeführt. Die zweite Art ist das Musizieren mit 2 Schwegeln mit ebenfalls einer eigenen Stimme, verstärkt durch einfache Rhythmen der sogenannten Schützentrommel. Andere Besetzungen, in denen die Schwegel Verwendung findet und die teilweise heute noch zu sehen, sind werden im Kapitel 6 *Verwendung* angeführt.

Ein Merkmal des gesamten Schwegelrepertoires ist es, dass jeder Spieler ganz frei und

<sup>41</sup> Vgl. Ruttner/Pietsch 1982 S. 200f



meistens aus dem Stegreif Verzierungen in sein Spiel einbaut. Verschiedenste Arten von Trillern, Vorschlägen und Fermatentönen<sup>42</sup> ermöglichen es, dass jeder Schwegelspieler seine eigene charakteristische Art hat, Stücke zu spielen. Dabei kommt es natürlich auch oft zu regionalen Besonderheiten auch innerhalb des Salzkammergutes.

### 6.1.1 Marsch

Ohne die Marschmusik gäbe es die Schwegel so in der heutigen Form nicht. Die Erfordernisse, denen ein Instrument gerecht werden musste, um sich „auf dem Feld“ durchsetzen zu können, wurden von der Schwegel weitgehend erfüllt. Diese nötige Durchschlagskraft hatten vor allem kleine Pfeifen, die mit ihren schrillen Melodien, gestärkt durch die strengen Rhythmen der Marschtrommeln, bei den Feldzügen zum Einsatz kamen.

Von dieser militärischen Verwendung des Instruments blieb lediglich ein kleiner Teil erhalten. Eine große Menge des Repertoires, welches beim Marschieren verwendet wurde, ist nicht bis heute überliefert worden. Der Grund dafür ist die anfänglich mündliche Überlieferung. Es entwickelte sich die Tradition, dass die Märsche im Salzkammergut mit zwei Schwegeln und der typischen Schützentrommel aufgeführt werden.

Die erhaltenen Märsche sind zum großen Teil Schützenmärsche, die der musikalischen Untermalung des Schützenzuges von der Schießstätte in die Gaststube dienen. Aber auch Marschweisen, die speziellen Anlässen (Hochzeitsmärsche, Jägermärsche, Bauernmärsche, etc.) gewidmet sind, nach Orten (Marsch mit Ortsnamen) oder auch nach Musikanten benannt sind, bilden das übliche Marschrepertoire. Ein sehr beliebtes



Beispiel ist der *Kößlermarsch*. Er trägt den Namen des Hallstätter Musikanten Franz Kößler, der das Stück überliefert hat.<sup>43</sup>

#### **Bsp. 3 Kößlermarsch**

<sup>42</sup> *Fermatentöne* sind Töne, die vom Ausführenden beliebig lange gehalten werden können.

<sup>43</sup> Vgl. Ruttner/Pietsch 1982 S. 202

## 6.1.2 Tanzweisen

Der Steirer und der Landler gelten als die Tanzstücke, die in der Schwegelmusik am häufigsten vorkommen. Sie werden ebenfalls mit 2 Schwegeln, teilweise auch mit drei Schwegeln in enggeführter Dreistimmigkeit gespielt. Auch hier kommt die Trommel von Fall zu Fall zum Einsatz. Die Stücke werden wieder oft nach Namen, Orten oder Besonderheiten im Stück benannt. Häufig findet man aber auch einfache Bezeichnungen wie Dreiersteirer (gibt die Anzahl der Teile an) oder Landler in D (Hinweis auf die Tonart). Da Walzer, Polka, Boarischer und Schottischer auch zu den klassischen Volkstänzen zählen, kann es durchaus vorkommen, dass diese Gattungen auch von Schwegeln gespielt werden und zum Tanz auffordern, wobei die Schwegel als Instrument zur Begleitung des Tanzes weitgehend durch andere volksmusikalische Gruppierungen ersetzt wurde. Da es aber das Tanzen erleichterte, versuchen die Schwegelspieler auch heute noch die Musik möglichst flüssig zu gestalten, was ihnen durch abwechselndes oder „chorisches“ Atmen gelingt. Auch wird bei Steirern und Lndlern, im Gegensatz zu Märschen, in denen sehr viel Staccatospiele zu hören ist, eher legato gespielt. Eine Besonderheit stellt dabei der *Oan-Otn-Steirer* dar. Der Name bedeutet, dass jeder Teil, also eine achttaktige Phrase, in „einem Atemzug“ gespielt werden sollte.




**Bsp. 4** „Oan Otn-Steirer“

Steirer und Landler sind Stücke, die häufig an einen Jodler oder eine Liedweise angehängt werden. Diese Stückkombinationen sind aber nicht vorgegeben, womit jede Schwegelgruppe ihre eigenen charakteristischen Stückfolgen hat.

### 6.1.3 Jodler und Liedweisen

Jodler und Liedweisen sind Stücke, die vom Gesang auf verschiedenste Instrumente übertragen wurden. In der Schwegelmusik werden sie zum größten Teil dreistimmig ausgeführt. Musikanten aus dem Salzkammergut nennen diese langsam getragenen und emotionalen Stücke oft *Jodler* oder *Luler*. Einer der bekanntesten Jodler aus dem Salzkammergut ist wahrscheinlich der *Über'n See Jodler* oder *Übernseer*.

**6. Über'n See (Jodler)** 1. Stimme




The image shows the musical notation for the first voice of the 'Über'n See (Jodler)'. It is written in treble clef, D major (two sharps), and 3/4 time. The piece consists of three staves of music. The first staff begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

**Bsp. 5** *Über'n See Jodler*

Wie alle anderen Gattungen auch wird natürlich der gleiche Jodler nicht von jeder Schwegelgruppe in jedem Ort genau gleich musiziert. So ist es nicht selten der Fall, dass man die Stücke von Region zu Region unterschiedlich hören kann. Zum Beispiel ist von Franz Aster eine etwas abgeänderte Form des *Übernseers* überliefert.

**17. In Aster sein Über'n Seer (Jodler)**



The image shows the musical notation for 'In Aster sein Über'n Seer (Jodler)'. It is written in treble clef, D major (two sharps), and 3/4 time. The piece consists of two staves of music. The first staff begins with a quarter note, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

**Bsp. 6** *Über'n See Jodler nach Franz Aster*

### 6.1.4 Schützenmusik und Schleunige

Ohne die traditionelle Verwendung der Schwegel zur musikalischen Untermalung von Schützenveranstaltungen wäre bis heute das Instrument im Salzkammergut nicht so gut erhalten. Leider aber gibt es nur mehr wenige Schützenvereine, die ihre eigenen Schwegelspieler im Verein haben. Die wenigen Schwegelgruppen, die es noch gibt, sind für gewöhnlich nicht fixer Teil eines Schützenvereins. Sie werden von allen

umliegenden Vereinen im Salzkammergut zu den jeweiligen Jahresabschlussveranstaltungen (Schützenmahl) und den Jubiläumsveranstaltungen eingeladen. Zwei Schwegeln und eine Trommel umrahmen den traditionellen Schützenzug von der Schießstätte bis ins Wirtshaus mit Marschmusik. Eine heute fast zur Gänze vergessene Tradition ist das Spielen bestimmter Melodien nach erzieltm Treffer am Schießstand. Die *Zieler* sind in ein Narrenkostüm gekleidete Männer. Sie sind dafür verantwortlich, dem Schützen durch signifikante Tänze den Wert des erzielten Treffers aufzuzeigen. Der Tradition nach wurden die *Zieler* von den Schwegelspielern mit den sogenannten *Kreistänzen* unterstützt, wobei als ein Kreis der einzelne Ring einer runden Zielscheibe bezeichnet wird. Somit gibt es für jeden Kreis eine eigene Melodie. Heute werden diese Tänze auch oft als Schützentänze bezeichnet und die einzelnen Teile werden einfach als Ganzes, unabhängig vom erzielten Treffer, vorgetragen. Die Tradition, dem Schützen nach gelungenem Treffer ein Stück zu widmen, ist aber nach wie vor erhalten.

*Schützen- und Kreistänze*

The image shows two systems of musical notation for 'Schützen- und Kreistänze'. Each system consists of five staves: 1. Ring, 5. Ring, 4. Stimme, and Auszug. The music is written in G major (one sharp) and 5/4 time. The notation includes various rhythmic values, slurs, and repeat signs. The first system ends with a double bar line and a circled cross symbol. The second system also ends with a double bar line and a circled cross symbol.

**Bsp. 7** Schützen- oder Kreistänze

Die Aufgabe der Schwegelspieler bei einem Schützenmahl wird mit dem Spiel eines *Schleunigen* beendet. Traditionell wird er im Wirtshaus ausschließlich von den Schützen zur Schwegelmusik getanzt. Der begleitende Rhythmus der Schützentrommel ist beim *Schleunigen* ident mit dem Rhythmus bei den *Schützentänzen*. (siehe 6.2.3 Die

*Schützentrommel*) Die Unterhaltungsmusik, die traditionellerweise den gesamten Schützenmahlabend von den Schweglern zu hören war, wird heute üblicherweise von anderen Volksmusikgruppen übernommen. Generell kann man beobachten, dass die Schwegel in vielen Bereichen von anderen Instrumentengruppen verdrängt wurde und auch heute noch immer weiter eingeengt wird. Die Schwegel schafft es aber dank bestimmter musikalischer Besonderheiten, die das Instrument aufweist, sich von anderen Instrumentengruppen abzugrenzen, weshalb von der Schwegel ein eigener Reiz ausgeht.<sup>44</sup>

## 6.2 Musikalische Besonderheiten

### 6.2.1 Melodik

Es ist nicht möglich und auch nicht notwendig, abzustreiten, dass die Melodik der Volksmusik im alpenländischen Raum von einer markanten Einfachheit durchzogen ist. Das üblichste immer wiederkehrende Muster ist die Zerlegung von Klängen. Am häufigsten vorzufinden sind der Tonikadreiklang und der Dominantseptakkord, wobei zu letzterem manchmal auch die None hinzugefügt wird. Man kann aus gängigem Repertoire ohne Mühe eine Sammlung hunderter Stücke anfertigen, die nicht einen Ton beinhalten, der nicht durch die einfache Akkordzerlegung erklärbar wäre.

23. Dreier Steirer 1. Stimme

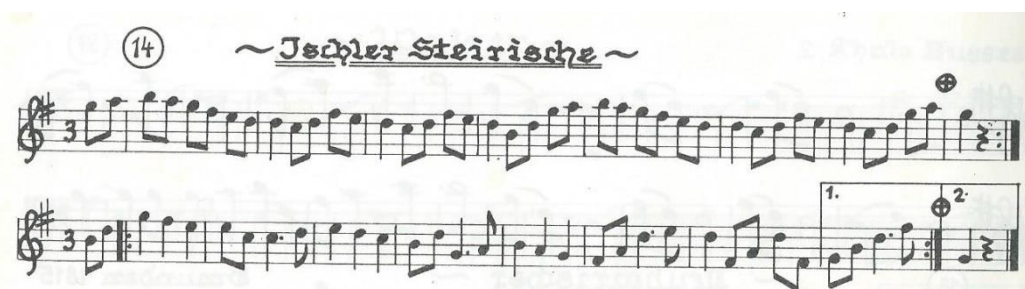
**Bsp. 8 Dreier Steirer**

<sup>44</sup> Vgl. Ruttner/Pietsch 1982 S. 203

Diese Einfachheit in der Volksmusik, die auch in der Schwegelmusik sehr präsent ist, lässt sich auf Instrumente zurückführen, die keine anderen Möglichkeiten als jene der Naturtonreihen boten. Im Alp-/Wurzhorn, der Maultrommel sowie der Schalmel fand die Volksmusik der Alpen ihren Ursprung und wurde weiter auf neuartige Instrumente mit immer mehr Möglichkeiten wie die Geige, die Schwegel und natürlich auch den Gesang übertragen. Bei der menschlichen Stimme sollte man hinzufügen, dass diese natürlich das allerälteste Instrument darstellt. Die Melodien, die aber in verschiedenen Zeitaltern gesungen wurden, richteten sich oft sehr nach den Möglichkeiten der damals verwendeten Instrumente. Da diese oben genannten Instrumente auch diatonische (stufenweise) und teils auch chromatische (in halbtönen) Spielweisen erlaubten, wurden dadurch das Repertoire und die Stücke im Verlauf der Geschichte stetig erweitert.

Ein weiteres wesentliches Merkmal ist die Weiträumigkeit. Das bedeutet, dass es nicht zu selten vorkommt, dass in Stücken für die Schwegel Tonumfänge von über einer Oktave und gelegentlich auch von bis zu zwei Oktaven innerhalb weniger Takte zu decken sind. So kann durch das Überspringen von Akkordtönen in einer Klangzerlegung trotz der Einfachheit der Harmonik eine gewisse Virtuosität erzielt werden.

Die Schwegel gilt als besonderes Instrument. Sie bildet eine Mischform aus den oben erwähnten Instrumenten, die auf der Naturtonreihe basieren (Alphorn, Jagdhorn, Schalmel) und den diatonischen beziehungsweise chromatischen Instrumenten (Diatonische Harmonika, Geige, Gesang). Es gibt eine große Anzahl an Stücken mit stufenweiser Melodiefolge, wo die Möglichkeiten der Diatonik ausgeschöpft werden.



**Bsp. 9** Ischler Steirische mit schrittweisen Bewegungen

Eine stark an die Naturtoninstrumente angelehnte Technik ist beispielsweise das Überblasen (siehe 2.1 Tonerzeugung), das in vielen Stücken Anwendung findet und als charakteristisch für die Schwegel gilt. Diese Technik in Stücken gezielt anzuwenden gelingt aber nur geübten Schwegelspielern.

## 6.2.2 Alphorn-Fa

Wie der Name Alphorn-Fa schon klar andeutet, stammt diese Besonderheit wiederum von den Naturblasinstrumenten respektive dem Alphorn ab. Es handelt sich dabei um die unrein klingende vierte Stufe der Durtonleiter. Deshalb auch „Fa“, abgeleitet von der aus Frankreich stammenden Solmisation, die die Stufen einer Tonleiter in Silben aufteilt: do, re, mi, FA, so, la, ti, do.<sup>45</sup> Dieses Alphorn-Fa ist immer der elfte Oberton der Naturtonreihe. Was unser Gehör heute als unrein wahrnimmt, hat ausschließlich physikalische Gründe und war für die Leute, die früher diese Musik ausübten, nichts Störendes. Man hatte schließlich keine Vergleichsmöglichkeit mit Instrumenten mit „richtiger“ Intonation. Erst als sich durch Entwicklung anderer Instrumente umfangreichere Möglichkeiten der Tonalität anboten, wurde man auf dieses Phänomen der „falschen“ Intonation aufmerksam.

Anhand der C-Dur Tonleiter kann man ein Beispiel des Alphorn-Fas anführen. An vierter Stelle der Dur-Skala auf C befindet sich üblicherweise der Ton F. Spricht man aber von einem Alphorn-Fa an dieser Position, dann erklingt ein Ton, der irgendwo zwischen F und Fis liegt und natürlich von jemandem mit einem modernen europäischen Musikverständnis als „falsch“ oder zu hoch intoniert wahrgenommen wird. Dieses Phänomen wurde durch die Einführung von Instrumenten mit besseren Spielmöglichkeiten, wie man heute gut hören kann, fast gänzlich aus der Musikwelt geschafft. Doch genau die Schwegel ist ein Instrument, wo manchmal auch heute noch dieses Alphorn-Fa Verwendung findet.

Und zwar kommt das Fa auf der Schwegel durch eine Eigenart in der Grifftechnik zustande. Etwa 80% der gespielten Stücke stehen nicht in der Grundtonart des Instruments, sondern in der Tonart der Quart darüber. (siehe 2.2 *Griffweise*)

Der gebräuchlichen Notation nach ist diese Tonart G-Dur (siehe 5.3.1 *Notation nach Leopold Khals*), in der der vierte Ton üblicherweise ein C ist. Auf der Schwegel spielt man ein mittleres C mit einem sogenannten Gabelgriff, was bedeutet, dass nur der erste und der dritte Finger der linken Hand die Grifflöcher decken.

---

<sup>45</sup> Vgl. Rausch, Alexander: Österreichisches Musiklexikon. In: URL: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Solmisation.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Solmisation.xml) (dl 04.11.2019, 17:30).

**Abb. 11** Gabelgriff



Man kann mit großer Wahrscheinlichkeit sagen, dass diesem Gabelgriff einfach ausgewichen wurde. Der Grund dafür waren schlichtweg Passagen mit schnellen Melodiefolgen und somit schnellen Griffwechseln. Da die Musikanten ja die Ausübung der Schwegelmusik nicht professionell betrieben, mussten sie sich verschiedener Tricks bedienen. Bei schnellen Tonfolgen kam es daher vor, dass die Schwegelspieler statt einem C in G-Dur mit Gabelgriff einen Ton spielten, der „leer“ gegriffen wurde und zwischen C und Cis lag. Diese Annahme lässt sich sehr leicht stützen, da man heute noch Spieler beobachten kann, die sich mit diesem „Schmäh“ abhelfen. Bei etwas genauerem Hinhören kann man sehr deutlich erkennen, dass diese Intonation wirklich unrein ist, daher wird von den meisten Schweglern auf diesen Kunstgriff verzichtet und doch eine möglichst saubere Intonation angestrebt. Geschulte Ohren bemerken, dass dieser Ton sogar eher beim Cis als beim C liegt und daher ohne größere Folgen auch als Leitton der Grundtonleiter des Instruments, der D-Dur, verwendet werden kann. Genau dies ist auch der Fall. Weiters findet das Alphorn-Fa noch im Zusammenhang mit einem Triller über dem Ton H Gebrauch. Wieder ist es der Gabelgriff des Tones C, der einen Triller vom Ton H weg für laienhafte Spieler unmöglich macht. Mit der Abhilfe des Alphorn-Fas können nach einiger Zeit auch weniger geübte Schwegler diese Verzierung in ihr Spiel einbauen.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Vgl. Haager, Max: Die instrumentale Volksmusik im Salzkammergut. In: Musikethnologische Sammelbände, 1979 Band 3, S. 18



### 6.2.3 Die Schützentrommel

In der Geschichte der Trommel ist die Kombination von der Trommel mit Flöteninstrumenten, schon lange bevor es zur militärischen Verwendung der Instrumente kam, fest verankert. Es war das Spiel auf der Einhandflöte (siehe 4 *Geschichtlicher Überblick*), das die Idee der Zusammengehörigkeit der Schwegel und der Trommel prägte.

Natürlich kann man in der Trommelgeschichte noch weiter zurückblicken, da das Schlagen auf Objekte als die wahrscheinlich einfachste Art Klang zu erzeugen gilt und daher an die Anfänge aller musikalischer Traditionen gestellt werden muss. Konkret kommt die Trommel in unterschiedlichsten Formen in heiteren und friedliebenden Musikantengesellschaften sowie schon in der Antike auch mit der bloßen Hand geschlagen vor und in zahlreichen Bibelhandschriften und Kirchenportalen findet man Abbildungen gemalt und in den Stein gehauen. Die Trommel war im 14. und 15. Jahrhundert neben fürstlichen Einzügen und Jagdvergnügen auch Teil von höfischen Festen und geistlichen Zeremonien. In der Folge kam im 16. Jahrhundert aber dann der Einsatz der Schwegel und Trommeln im Militärwesen. Die einheitliche Spieltechnik der *Seitentrommel* wurde schließlich beim Militär entwickelt und die verschiedenen

Tablature contenant toutes les diversités des battements du tambour.  
La première façon est composée seulement de cinq Tan comme devant à esté notté

Tan tan tan tan tan

les autres battements sont composés par les melanges de Tan avec Tere, Dudiç Tan avec Fre, & des trois ensemble Tan, Tere & Fre.  
Et premièrement melange de quatre Tan & vn Tere, se peut faire en quatre fortes.

Tan tan tan tere tan

Tan tan tere tan tan

Tan tere tan tan tan

Tere tan tan tan tan

Melange de trois Tan, & deux tere.

Tan tan tere tere tan

Tan tere tere tan tan

Tan tere tan tere tan

Tere tere tan tan tan

Tere tan tere tan tan

Tere tan tan tere tan

Melange de deux Tan & trois Tere.

Tan tere tere tere tan

The image also includes a central illustration of a drum with crossed maces and a small figure of a drummer.

**Abb. 12** Schlagmuster der Militärtrommel nach

Thoinot Arbeau

Schlagmuster erstmals von Thoinot Arbeau aufgelistet. Die Militärtrommel diente dem *dance guerriere* oder *march guerriere*, also dem geordneten Marschieren, und von diesem Zeitpunkt an gehörte das Paar aus Seitentrommel und der Schwegel zu den Soldaten.<sup>47</sup> Die heutige Spieltechnik ähnelt nur mehr in der Marschmusik der damals etablierten Art des Spielens. Die Zugehörigkeit zur Schwegel ist aber

<sup>47</sup> Vgl. Birsak, Kurt: Kleine Salzburger Trommelgeschichte. Salzburg: Landesverband Salzburger Volkskultur 2000. S. 19

erhalten geblieben.

Auch heute finden sich noch Landsknechtvereine und Verbände, die mittelalterliche Bräuche und das mittelalterliche Leben bei zeitgeschichtlichen Veranstaltungen präsentieren. Nicht selten sind dort auch diverse Schützenvereinigungen anzutreffen, die mit alten Gewehren, historischen Gewändern und eben auch oft mit Trommelmusik aufmarschieren. So ist ebenfalls die Tradition im Salzkammergut erhalten geblieben, dass Schützenveranstaltungen von der Musik der Schwegeln und Trommeln begleitet werden. Die Trommeln, die heute im Salzkammergut verwendet werden, heißen Schützentrommeln und haben alle eine ähnliche Bauweise. Der Grund dafür sind die nur mehr ganz wenigen Trommelbauer, die die Erzeugertradition von anderen Trommelbauern übernommen haben. Die Trommeln selbst bestehen aus verschiedenen Weichhölzern und werden jeweils an beiden Enden mit einem Trommelfell aus Ziegenpergament bespannt. Ein einfacher Mechanismus, der das Verändern der Spannung erlaubt, und eine doppeltgeführte Darmsaite auf einer Seite der Trommel, die sogenannte *Schnarrsaite*, sind für den charakteristischen Klang des Instruments verantwortlich. Verziert werden die Trommeln oft mit Farben von regionalen Wappen und geschlagen werden die einfachen Beigleitrhythmen mit zwei aus Holz gefertigten Schlägeln.

**Abb. 13** *Verschiedene Schützentrommeln*

*Oft in typischen Farbkombinationen:*

*Rot-Weiß (Österreich) und Schwarz-Gelb-Grün (Bad Ischl)*



#### 6.2.4 5/8-Takt

Die in 6.1 *Gattungen* genannten Stückarten beschränken sich alle auf die allereinfachsten Taktarten, den 3/4-Takt und den 4/4-Takt. Diese gespielten Dreier- und Vierer-Metren sind auch die Rhythmusmuster, die in der Tanzmusik üblich sind. Eine ganz besondere und spezielle Ausnahme bilden die Schützentänze und die Schläunigen. Diese Gattungen sind von metrischer Verschiebung geprägt und stehen daher in einer für die Volksmusik sehr unüblichen Taktart: dem 5/8-Takt. Diese Eigenart kann als Phänomen gesehen werden, das für das innere Salzkammergut (Bad Ischl, Bad Goisern und Altaussee) typisch ist. Es ist dabei zu betonen, dass die streng mathematische Analyse des Metrums dieser Stücke nicht als sehr sinnvoll erachtet werden sollte, denn diese Musik funktioniert eben nur dort richtig gut, wo sie auch „wild“ praktiziert wird, eben bei den Brauchtums- und Schützenveranstaltungen. Es werden sich unter den Ausführenden nur wenige finden lassen, die exakt erläutern können, wie sich diese Eigenart in der Musik zusammensetzt oder entwickelt hat. Das ist für die Praxis auch in keinster Weise notwendig.

Doch kann man aber, wenn man so möchte, diese Eigenheiten bis zu einem gewissen Grad erklären. So liefert die Schwegelliteratur Notenmaterial von Schützentänzen, die im 5/8-Takt notiert sind, aber auch welche, die im 3/4-Takt aufgeschrieben sind. Die Verwendung des 5/8-Taktes lässt sich wahrscheinlich durch den Rhythmus, der von der Schützentrommel als Begleitung zu den zwei Schwegeln geschlagen wird, am besten begründen. Die Trommel begleitet die zwei von den Schwegeln sehr sprunghaft geführten Melodiestimmen mit durchgehenden Achtelgruppen. Man kann eben genau fünf Achtel pro Takt und Gruppe zählen. Folgendes Notenbeispiel zeigt einen Schützentanz, wo zur Veranschaulichung das Schlagmuster der Trommel beigegefügt ist. Es ist normalerweise nicht üblich und auch nicht notwendig, diese Begleitstimme ebenfalls niederzuschreiben.

**Bsp. 10** Schützentanz mit notiertem Trommelrhythmus

Warum nun Schützentänze auch im 3/4-Rhythmus zu finden sind, lässt sich ziemlich einfach erklären. Die fortlaufenden Achteln werden im Wesentlichen auf zwei verschiedene Arten geschlagen. Es gibt die Möglichkeit, sie mit linker und rechter Hand abwechselnd auszuführen, was zur Wirkung hat, dass bei jedem neuen Takt (nach fünf Achteln) eine andere Hand die meist betonte Zählzeit Eins erreicht. Die zweite Art ist jene, die auch im Notenbeispiel zu sehen ist. Dabei werden die ersten beiden Achteln eines Taktes mit der rechten Hand und die weiteren drei Achteln abwechselnd geschlagen. Im Notenbeispiel mit Buchstaben (r=rechts, l=links) angezeichnet. Der Takt wird mit einem Prall- oder Doppelschlag begonnen, was bedeutet, dass das erste und das zweite Achtel nur durch eine Schlagbewegung zum Klingen gebracht werden. Nach dem ersten Schlag, der sehr kräftig ausgeführt wird, lässt der Spieler den Schlägel durch den lockeren Griff und die Elastizität des Felles (auch Rebound) ein zweites Mal, diesmal etwas leichter, aufschlagen. Auch der dritte Schlag der rechten Hand wird stärker betont, was innerhalb einer Fünfergruppierung eine Betonung der ersten und der vierten Achtel zur Folge hat. Somit ergibt sich ein 3+2 Rhythmus, der das gesamte Stück dominiert. Andere Gruppierungen, wie etwa 2+3, kommen nicht vor. Es ist – nicht zuletzt, weil die Schützentänze musikalisch sehr eng mit den Schläunigen aus dem Salzkammergut verwandt sind – die Annahme sehr einfach zu stützen, dass sich die Verwendung des 5/8-Taktes aus dem 3/4-Takt herausentwickelt hat. Man

könnte etwa behaupten, dass in der Ausführung dieser Tänze im Dreiertakt (oder sechs Achteln) eine Achtel „verloren“ gegangen ist. Fügt man dem verkürzten 3+2 Rhythmus diese Achtel wieder hinzu, muss daraus eine 4+2 Gruppierung entstehen. Es wird nicht die Zweier- zur Dreiergruppe gemacht (3+3), da diese Nähe zum 6/8-Takt in diesem Fall keinen Sinn ergeben würde. Diese Verknappung der Taktstruktur hat zur Folge, dass das Stück insgesamt tänzerischer wirkt und im Vergleich mit dem sonst sehr starren 3/4-Takt der 5/8-Takt mehr Zug in eine Richtung bekommt und das Stück insgesamt flüssiger erscheint.<sup>48</sup>

Auch wenn diese Ausführung des 5/8-Taktes eine wirklich markante Besonderheit in der österreichischen Volksmusik darstellt, kann man doch beobachten, dass die Veränderung von metrischen Strukturen auch noch außerhalb des Salzkammergutes vorkommt. Als Beispiel lässt sich der *Innviertler Landler*, der ebenfalls von Verschiebungen der betonten Zählzeiten geprägt ist, sowie die Königsdisziplin der österreichischen Tanzmusik, der *Wiener Walzer*, anführen. Dieses Phänomen lässt sich aber keinesfalls nur auf Österreich beschränken. In vielen anderen Kulturen, wo Rhythmus eine große Rolle in der musikalischen Tradition spielt, stößt man nicht selten auf ähnliche Besonderheiten. So findet man beispielsweise in der Musik von afrikanischen Urvölkern solche metrischen Verschiebungen wieder. Auch besonders interessant ist, dass es heute noch Musikbewegungen gibt, die eben genau von diesen Abänderungen des Grundrhythmus Gebrauch machen. Es gibt zum Beispiel ein Genre, das *Wonky* genannt wird (engl. *wonky* = wackelig, schief). Es ist eine Untergruppe von *Electronic Music*, hat sich in den späten 2000ern und frühen 2010ern entwickelt und ist von solchen „instabilen“ Metren durchzogen.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Vgl. Haager, Max: Die instrumentale Volksmusik im Salzkammergut. In: Musikethnologische Sammelbände, 1979 Band 3, S. 68ff

<sup>49</sup> Vgl. Wikipedia: Wonky (genre). In: URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wonky\\_\(genre\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wonky_(genre)) (dl 25.12.2011,12:58)

## 7 Verwendung

Auch wenn die Schwegel im Vergleich zu anderen Instrumenten eher unbekannt ist, findet sie trotzdem in einigen verschiedenen Bereichen Anwendung. Im Salzkammergut ist die Schwegel eben ein traditionelles Volksmusikinstrument, aber auch in Bereichen der mittelalterlich historischen Musikpflege und in der irischen Folklore kommt das Instrument zum Einsatz. In dieser Arbeit wird jedoch ausschließlich auf die volksmusikalische Verwendung im Salzkammergut eingegangen.

### 7.1 Brauchtum

In weiten Teilen des alpenländischen Raums kommt die Schwegel als traditionelles Volksmusikinstrument zum Einsatz. Damit ist sie natürlich eng mit Brauchtumsveranstaltungen in den jeweiligen Regionen verbunden. Speziell im Salzkammergut ist die Schwegel als fixer Bestandteil der Schützenveranstaltungen erhalten geblieben. Spricht man von Schützenvereinen im Salzkammergut, meint man meistens die *Stahelschützen*. „Stahel“ oder „Stachel“ ist die mittelalterliche Bezeichnung für Armbrust. Im Dialekt des Salzkammerguts ist das Wort „Stahö“ üblich. Traunabwärts, also Richtung Norden, kann man auch dem Begriff „Bollester“ oder „Balester“ begegnen. Der „Boltzen“ wird vom „Stahel“ über eine Distanz von 12-14m auf ein „Scheiberl“ mit circa 5cm Durchmesser geschossen. Die „Zieler“ tragen ein rot-weißes Narrenkostüm und sind dafür verantwortlich, dem Schützen seinen erzielten Treffer anzuzeigen. Die zweite Gattung von Schießsportvereinen im Salzkammergut, in der der Tradition nach ebenfalls Zieler zum Einsatz kommen, sind die *Scheibenschützen*. Sie schießen mit den sogenannten „Scheibenbüchsen“ auf eine Entfernung von 100-120m. An dieser Stelle muss man betonen, dass die angeführten Schützengesellschaften zwar dem Schießsport angehören, aber das Wichtigste die Bedeutung der Vereine in Bezug auf Tradition ist. So wird traditionellerweise im Schussbetrieb die heimische Tracht getragen und sehr viel Wert auf alljährliche Feste, wie das *Schützenmahl* (Jahresabschluss), gelegt. Der Wettbewerb am Schießstand ist nur eine anspornende Nebenerscheinung.

Die musikalische Begleitung des Schützenmahls im Oktober übernimmt die Schwegel. Wie in 6.1.4 *Schützenmusik und Schläunige* bereits erwähnt, wird dem Schützen bei

einem Treffer eine dem Ring der Zielscheibe entsprechende *Kreismelodie* gewidmet. Ausgeführt werden diese 5/8-Takt-Melodien von zwei Schwegeln und einer Schützentrommel. Die Schwegeln sind meistens sehr hoch gestimmt und spielen diese *Kreismelodien* oder *Schützentänze* auch in der höchsten Lage des Instruments. Die Aufgabe der Zieler ist es dann, zu dieser Musik ihre Tänze aufzuführen und dem Schützen so den Wert des erzielten Treffers zu übermitteln. Weiters spielen die Schwegeln beim Zug der Schützengesellschaft von der Schießstätte in das nächstgelegene Wirtshaus eine große Rolle. Zusammen mit der Trommel führen sie mit ihren Schützenmärschen den gesamten Zug an. Im Gasthaus angekommen beenden die „Seitlpfeifer“ den offiziellen Teil des Schützenmahls mit einem *Schläunigen*, der traditionellerweise von den Schützen getanzt wird. Nach der Siegerehrung wird die Gesellschaft heute von anderen Volksmusikgruppen beim Tanz begleitet. Früher gestalteten auch diesen Teil die Schwegelspieler.<sup>50</sup>



**Abb. 14** Die „Pernecker Seitlpfeifer“ führen den Schützenzug an.

v.l.: Christoph Zeppetbauer (Trommel), Hermann und Leopold Schiendorfer (Schwegel)

---

<sup>50</sup> Vgl. Grieshofer, Franz: Das Schützenwesen im Salzkammergut. Linz: Oberösterreichischer Landesverlag, 1977.

## 7.2 Zusammentreffen und Seminare

Die Schwegelmusik ist nicht nur vereinzelt auf Schützenveranstaltungen anzutreffen. Es gibt große Bemühungen, die Schwegelmusik aufleben zu lassen. Ein sehr prominentes Beispiel ist der alljährliche „Pfeifertag“. Seit 1925 wird an Maria-Himmelfahrt (15. August) diese große Zusammenkunft abwechselnd auf verschiedenen Almen im Salzkammergut ausgetragen. Dieser Pfeifertag wurde ab 1925 von Leopold Khals, später von Alois Blamberger („Blå Lois“) geleitet. Seit 1989 sind die Brüder Simentschitsch aus Altaussee für die Organisation verantwortlich. Diese veranlassten die Richtlinie, dass am Pfeifertag bis Mittag nur die Musik der Schwegeln, Trommeln und der Maultrommeln erklingen darf. Sie wollten verhindern, dass daraus ein allgemeines Musikantentreffen entsteht und konnten so die Tradition der Schwegelmusik im Salzkammergut erhalten.

Außer dem Pfeifertag finden im Salzkammergut auch andere Treffen statt. So zum Beispiel verschiedene Volksmusikseminare, bei denen die Schwegel immer stärker vertreten ist. Auch viele junge Interessierte und Kinder entdecken das Instrument für sich. Aufgrund der Einfachheit des Instruments ist die Schwegel relativ rasch zu erlernen und es ist schnell möglich, in der Gruppe zu musizieren. Dieses Interesse ist auch außerhalb des Salzkammerguts zu spüren. So gibt es auch ein Schwegelpfeifertreffen in der Steiermark, einen Pfeifertag in Oberbayern, die Südtiroler Schwegelwoche, Schwegelseminare in Kirchdorf an der Krems und Pfeiferseminare auf der Burg Hochwerfen in Salzburg.<sup>51</sup> Aber auch in Frankreich und der Schweiz lassen sich Spuren der Schwegelmusik, wie etwa den *Schweizerischen Tambouren- und Pfeiferverband*, finden.

**Abb. 15** Schwegelspieler vom Schweizerischen Tambouren- und Pfeiferverband



<sup>51</sup> Vgl. Wolfsteiner, 2005. S. 68ff



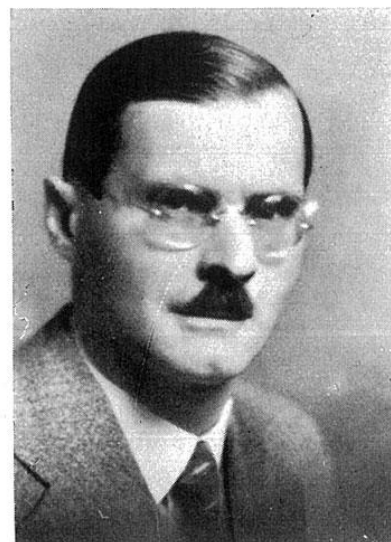
## 8 Wichtige Personen

### 8.1 Raimund Zoder und Karl M. Klier

Raimund Zoder (1882-1963) und Karl Magnus Klier (1892-1966) waren beide bedeutende Volksmusikforscher und Volkskundler im Salzkammergut. Beide waren eigentlich Volksschullehrer in Wien. Wie in vielen anderen volkswissenschaftlichen Vereinigungen waren beide auch Mitglieder im Hauptausschuss des späteren *Österreichischen Volksliedwerks*. Für die Schwegelmusik waren sie sehr bedeutend. So waren beide an der Gründung des *Pfeifertags im Salzkammergut* wesentlich beteiligt.<sup>5253</sup>



**Abb. 16 (links)**  
Raimund Zoder



**Abb. 17 (rechts)**  
Karl M. Klier

### 8.2 Adolf Ruttner und Rudolf Pietsch

Adolf Ruttner (1906-1988) war Professor am Bundesgymnasium in Vöcklabruck. Außerdem war er ein begeisterter Schwegelspieler, der an der Erhaltung und Überlieferung maßgebend beteiligt war. Er verfasste eine Schwegel-Schule und in weiterer Folge zwei Teile der *Pfeifermusik aus dem Salzkammergut*, in dem ein Großteil des Repertoires von Leopold Khals enthalten war. Zusammen mit dem 1951

---

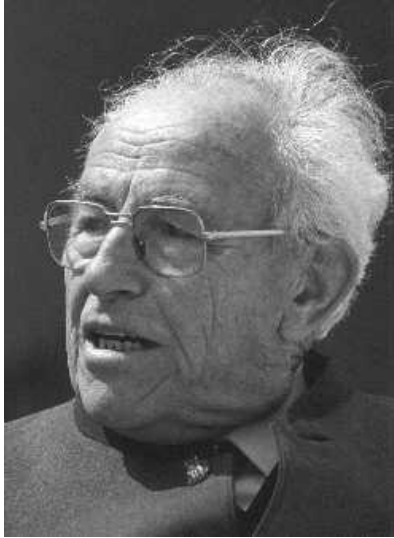
<sup>52</sup> Vgl. Haid, Gerlinde / Schedtler, Susanne: Raimund Zoder. In: URL:

[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_Z/Zoder\\_Raimund.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Z/Zoder_Raimund.xml) (dl 11.01.2020, 13:50)

<sup>53</sup> Vgl. Haid, Gerlinde / Schedtler, Susanne: Karl Magnus Klier. In: URL:

[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_K/Klier\\_Karl.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Klier_Karl.xml) (dl 11.01.2020, 13:52)

geborenen Rudolf Pietsch vom Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, der ebenfalls ein begnadeter Volksmusikant ist, veröffentlichte er unter anderem eine sehr treffende Zusammenfassung der Schwegelmusik im Salzkammergut.<sup>54</sup>



**Abb. 18 (links)**  
*Adolf Ruttner*



**Abb. 19 (rechts)**  
*Rudolf Pietsch*

### 8.3 Leopold Khals

Leopold Khals wurde 1883 als Sohn eines Salinenbeamten in Bad Ischl geboren. Er folgte seinem Vater und wurde Bergmeister bei der Saline. Neben dieser Tätigkeit widmete sich Leopold Khals der Schwegel und vor allem auch der Weitergabe seines Repertoires. Er unterrichtete seine Schüler ausschließlich privat, bis der Musikschuldirektor in Altaussee Franz Hofer ihm eine Stelle als Schwegellehrer anbot. Auf Leopold Khals geht die Notationsweise zurück, die heute von beinahe jedem Schwegelspieler im Salzkammergut genutzt und gespielt wird (siehe 5.2.1 *Notation nach Leopold Khals*). Von Beginn an (1925) führte Leopold Khals die Pfeifertage im Salzkammergut an und kann somit als Gründungsmitglied gezählt werden. Im Jahr 1965, in dem er starb, konnte er sein 40-jähriges Jubiläum als Leiter der Pfeifertage leider nicht mehr feiern. Adolf Ruttner schrieb, dass mit Leopold Khals nicht nur einer der besten Pfeifer von uns ging, sondern wir mit ihm einen Pfeiferkönig verloren haben.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Vgl. Ruttner/Pietsch 1982

<sup>55</sup> Vgl. Ruttner, Adolf: Pfeifermusik aus dem Salzkammergut. Wels: Kommissionsverlag Eugen Friedhuber. 1. Teil. Vorwort.



**Abb. 20** Leopold Khals

## 8.4 Alois Blamberger

Alois Blamberger („Blå Lois“) war als begnadeter Volksmusikant bekannt. Er wurde 1912 geboren und sein Leben ist durchzogen von zahlreichen Geschichten. Zum Beispiel hat er sich als kleiner Bub eine Geige aus einer Zigarrenschachtel und 3 Darmsaiten selber zusammengebastelt. Später wurde er so auch Mitglied der *Simon Geigenmusi* aus Bad Goisern. Als Neffe von Leopold Khals lag ihm auch das Schwegelspiel nahe, welches er vielen begeisterten jungen Schülern weitergab. Da viele dabei waren, die keine Noten lesen konnten, entwickelte er eine eigene sehr einfache Notationsweise, die nur aus Zahlen bestand (siehe 5.2.2 *Griffsschrift nach Alois Blamberger*). Ab Mitte der fünfziger Jahre übernahm er die Leitung des Pfeifertags im Salzkammergut von seinem Onkel. Die berühmte Tonbandaufnahme *Mein Leben als Musikant* von 1974 beendet Blå Lois mit folgenden Worten:<sup>56</sup>

„Na já, so war des hålt, mei(n) Musikantenlebn,  
wås i enk zum Verzö(l)n hätt, nit, und i hoff, daß  
hålt nu recht lång aso dahi(n)geht, da i nu recht  
lång spü(l) kån. Und jetzt dånk i enk sche(n)  
fi(r)s Zualosn, und håbts ma hålt nix vorüwü,  
goijå!“<sup>57</sup>



**Abb. 21** „Blå Lois“ (Aloi Blamberger)

<sup>56</sup> Vgl. Ruttner/Pietsch 1982

<sup>57</sup> Blamberger, Alois: *Mein Leben als Musikant*. In: Deutsch, Walter (Hg.): *Beiträge zur Volksmusik in Österreich*. Wien: Verlag A. Schendl 1982, S. 33

## 9 Gedanken eines Schwegelerzeugers

Der gelernte Maschinenschlosser und pensionierte Salinenarbeiter sowie begeisterte Spieler und auch Erzeuger von Schwegeln Leopold Schiendorfer erzählt im Folgenden Interview von der ersten Begegnung mit dem Instrument bis zur Herstellung von dem Instrument und gibt auch Ausblicke über die Zukunft der Schwegel im Salzkammergut. Das Interview fand am 02.11.2019 zuhause im Bad Ischler Ortsteil Perneck in der Werkstatt meines Vaters, Leopold Schiendorfer, statt.



**Abb. 22** Leopold Schiendorfer

**Markus Schiendorfer:** *Wir befinden uns hier in der Werkstatt des Schwegelerzeugers Leopold Schiendorfer, meines Vaters, im Ortsteil Perneck in Bad Ischl. In folgendem Gespräch werden wir einiges rund um die Schwegel erfahren. Starten möchte ich mit der Frage, wie und wann denn dein erster Kontakt mit der Schwegel war.*

**Leopold Schiendorfer:** Meine Anfänge mit der Schwegel gehen schon auf meine Jugend zurück. Mit sieben Jahren begann ich 1972 das Instrument zu spielen. Mein Vater arbeitete damals im Bad Ischler Salzberg als Elektriker und der bekannte Volksmusikant „Blå Lois“ (Alois Blamberger) war sein Tagmeister (Vorgesetzter im Bergbau). Mein Vater spielte zwar selber nie Musik, hatte aber trotzdem Bezug zur heimischen Volksmusik und fragte daraufhin Alois, ob er nicht seinen beiden fast gleichaltrigen Söhnen das „Seitlpfeifen“ (Schwegelspielen) zeigen könnte. Alois war sehr dahinter, das Volksmusikgut aus dem Salzkammergut weiterzugeben und er nahm daraufhin meinen Bruder und mich in seine Schülerschar auf. Er hatte damals nämlich mehrere Schüler, wovon aber heute außer uns niemand mehr musiziert.

**Markus:** *Wie ging es mit deiner Schwegelkarriere dann weiter?*

**Leopold:** Alois Blamberger hatte damals zusammen mit Franz Aster (Schwegel) und Alois Putz (Trommel) eine eigene Schwegelgruppe, wo sie bei den alljährlichen heimischen Schützenveranstaltungen stark vertreten waren. Als wir 15 Jahre alt waren,

nahm er uns gemeinsam mit seinem Schüler Ferdinand Stücklschwaiger auf ein solches Schützenmahl mit und wir gründeten unsere eigene erste Schwegelgruppe, mit der wir dann auch in der Folge auf den Heimatabenden und Volksmusikantentreffen auftreten durften. Ab den 90er Jahren änderte sich die Besetzung und so spielten der Reihe nach Josef Fahrner, Christoph Zeppetbauer und Martin Neureiter mit uns. Bis heute musizieren so mein Bruder und ich bei heimischen Veranstaltungen.

**Markus:** *Haben also alle Schwegelspieler dasselbe Repertoire?*

**Leopold:** Alois Blamberger ging in der Weitergabe und der Aufzeichnung der Stücke, die er selber spielte, sehr akribisch vor und brachte zusammen mit seinem Freund Adolf Ruttner eine Notensammlung heraus. Auch ich habe einen Teil meines Repertoires bereits in einem Notenheft festgehalten. Zum Teil richten sich die Schwegelspieler natürlich dann nach diesen Vorlagen, vorausgesetzt sie können natürlich Noten lesen. Alois Blamberger hat uns etwa das Schwegelspielen mit einer eigens entwickelten Griffschrift beigebracht. Durch die weitgehende mündliche Überlieferung sind, wie im sprachlichen Dialekt, bereits innerhalb des Salzkammergutes regionale Unterschiede bemerkbar. So gab es in den 1920er Jahren noch jede Menge Pfeifer. Im Bad Ischler Ortsteil Lindau gab es Schwegler mit dem Namen Hörhager, in St. Wolfgang Graf und Hanslbauer, in Bad Ischl eben Alois Blamberger und Franz Aster, im Ausseerland Lepold Khals und Johann Stöckl, in Obetraun Höll und in Bad Goisern noch Namen wie Neuper und Kreuzhuber. Jeder hatte natürlich seine eigene Weise, Stücke zu spielen, und gab das auch dann so weiter. Generell kann man aber sagen, dass die Schwegelspieler im Salzkammergut kein Problem haben trotzdem die überall bekannten Stücke gemeinsam zu spielen.

**Markus:** *Wo und zu welchen Anlässen kommt die Schwegelmusik heute noch zum Einsatz?*

**Leopold:** Die Seitlpfeifn ist ein sogenanntes „Rocksackinstrument“, was bedeutet, dass man die Schwegel problemlos überall mit hinnehmen kann. So spielt man Schwegelmusik beim Wandern auf dem Berg, bei Heimatabenden, bei Volksmusikantentreffen und natürlich vor allem im Herbst bei den Schützenveranstaltungen im Salzkammergut. Auch als Hausmusikinstrument eignet sich die Schwegel sehr gut, wobei ich zugeben muss, dass ich diese Verwendung der Schwegel erst in den letzten Jahren als Referent bei verschiedensten Volksmusikseminaren kennenlernen durfte. Eine Besonderheit im Salzkammergut ist,

dass für die reine Schwegelmusik im Salzkammergut hauptsächlich Instrumente in den Stimmungen H, für Jodler und Liedweisen auch die größeren A und speziell dann bei den Schützenveranstaltungen im freien auch etwas schrillere Schwegeln, die hoch Es, zum Einsatz kommen.

**Markus:** *Du spielst ja hauptsächlich selbstgemachte Instrumente. Wie kam es dazu, dass du das Schwegelbauen erlernt hast?*

**Leopold:** Schon als kleiner Bub hat mich das Drechseln sehr interessiert. Ich habe sogar versucht, aus einem Kunststoffrohr eine eigene Schwegel zu bauen, doch fehlten mir für die professionelle Erzeugung die Mittel. Ich habe einige Jahre später dann den äußerst zuvorkommenden Flötenbauer Dietmar Derschmidt auf einem Holzmarkt in Traunkirchen getroffen. Er drechselte dort mit einer uralten Drechselmaschine mit Fußantrieb eine Schwegel. Ich durfte dann 1999 im Rahmen einer seiner Flötenbaukurse bei ihm zuhause die Herstellung von Schwegeln erlernen und gehe dieser Tätigkeit seitdem nach.

**Markus:** *Seit einigen Jahren stellst du auch den engen Begleiter der Schwegel, die Trommel, her?*

**Leopold:** Schon in den Jahren als ich noch Schüler bei Alois Blamberger war, haben mich die Werkzeuge, mit denen der Volksmusikant auch diese Trommel herstellte, sehr interessiert. Nach der Erkrankung von Alois übernahm der Bad Goiserer Robert Unterberger sein Werkzeug und seine Techniken und führte den Trommelbau fort. Dieser erzeugte in den vergangenen Jahrzehnten, so wie auch Alois Blamberger, über 100 Trommeln. Auch aus gesundheitlichen Gründen hat Robert mir vor 5 Jahren die 70 Jahre alten Werkzeuge, die sich seit der Übernahme von Alois nicht viel verändert hatten, übergeben. Ich habe das Werkzeug daraufhin etwas ergänzt und habe seitdem selber zehn Trommeln gebaut. Viele Pfeifergruppen haben bereits eine Trommel, beziehungsweise kommen nur bedingt neue Gruppen, die eine Trommel benötigen, nach, daher ist der Markt im Salzkammergut relativ gesättigt.

**Markus:** *Wie ist dein Ausblick für die Musik, das Umfeld und auch die Erzeugung der Schwegel in die Zukunft?*

**Leopold:** Wie schon erwähnt hat sich die Situation der Schwegelhersteller, sei es aus Altersgründen, Arbeitsunglücken oder Mangel an Nachfolgern, sehr dramatisch zugespitzt. (siehe *3 Herstellung nach Leopold Schiendorfer*) Die Schwegelproduktion würde sich mithilfe von neueren Werkzeugen bestimmt noch verbessern lassen, wobei

ich sagen muss, dass ich mit der Qualität meiner derzeitigen Erzeugung für die Verwendung in unseren Volksmusikkreisen sehr zufrieden bin. Ich habe aber auch schon Schwegeln nach Tirol verkauft, wo Stücke zur Erinnerung der Tiroler Freiheitskämpfe mit einer Blasmusikkapelle gespielt wurden, auch ein Ehepaar, das irische Folkmusic macht, hat sich schon Schwegeln bei mir gekauft oder auch für mittelalterliche Musik eignen sich die Schwegeln teilweise. Sicher aber könnte man, wenn man will, in diese Richtungen die Instrumente noch spezieller anfertigen. Ich persönlich möchte diesem Hobby noch lange nachgehen und ich glaube, dass ich die nötige Erfahrung und das Equipment habe und das ist auch mein Wunsch, dass ich diese Tätigkeit eines Tages an meine Nachkommen, vielleicht auch an dich, weitergeben kann.

**Markus:** *Vielen Dank für das Interview!*

**Leopold:** Dir wünsche ich viel Erfolg weiterhin!

## Conclusio

Die Schwegel ist viel mehr als nur ein historischer Entwicklungsschritt zu den heutigen Flöteninstrumenten hin. Trotz ihrer vergleichsweise einfachen Bauweise und ihren begrenzten tonalen Möglichkeiten, ist es erstaunlich, welche Vielfalt an Besonderheiten mit diesem Instrument und dessen Musik einhergehen. Gerade aufgrund dieser Einzigartigkeiten hat es die Schwegel verdient, durch eine Arbeit wie diese ins Rampenlicht gerückt zu werden. Viel Interessantes lässt sich im Zusammenhang mit der Schwegel und ihrem Umfeld aufdecken und eben auch niederschreiben, doch liegt mir persönlich am Schluss dieser Arbeit noch etwas auf dem Herzen.

Im Zuge meiner Recherche durfte ich jede Menge über das von mir so vertraut geglaubte Thema erfahren, wovon ich nie gedacht hätte, dass es jemals Teil meiner Arbeit sein wird. Gerade weil jene Themen, wie das der Volksmusik und eben auch der Schwegelmusik, so eng mit ihrem Umfeld verbunden sind – wobei sich diese Komplexität keinesfalls direkt auf den ersten Blick erkennen lässt – ist es mir ein großes Anliegen, die Frage zu stellen, ob es denn notwendig, beziehungsweise überhaupt möglich ist, alle Details eines solchen Themas zu dokumentieren oder gar zusammenzufassen. Viel eher sollte man erkennen, dass die Schwegel, nur als Gesamtheit, in Zusammenhang mit all ihren Traditionen und sorgfältig eingebettet in ihr Umfeld, das höchste Maß an Bedeutung erlangen kann und es vielleicht einmal mehr notwendig ist, zu erkennen, dass eine solche Thematik genau dort am besten funktioniert, wo sie auch „wild“ beheimatet ist. *„Musik beginnt dort, wo die Sprache aufhört.“* Und was Volksmusik wirklich ist, kann man einzig und allein von den Volksmusikanten lernen.



# 10 Quellenverzeichnis

## 10.1 Literaturnachweis

Benedikt, Erich: Zur Geschichte der alpenländischen volkstümlichen Querpfeife und anderer Flöten. In: *Tibia*, 7 (1982) Bd. 4 (S. 13-21)

Birsak, Kurt: Die Seitenpfeife oder Schwegel. In: *Salzburger Heimatpflege*, 3 (1979) Bd. 3 (S.62-72)

Birsak, Kurt: *Kleine Salzburger Trommelgeschichte*. Salzburg: Landesverband Salzburger Volkskultur 2000

Blamberger, Alois: Mein Leben als Musikant. In: Deutsch, Walter (Hg.): *Beiträge zur Volksmusik in Österreich*. Wien: Verlag A. Schendl 1982

Der neue Brockhaus. Lexikon und Wörterbuch in fünf Bänden und einem Atlas. Bd 4 (7. Aufl.). Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1985

Deutsch, Walter: Materialien aus Oberösterreich in der Sonnleithner-Sammlung des Jahres 1819. In: Deutsch, Walter (Hg.): *Beiträge zur Volksmusik in Österreich*. Wien: Verlag A. Schendl 1982

Eibner, Franz: Von der Musik, den Musikanten und den Noten. In: Deutsch, Walter (Hg.): *Beiträge zur Volksmusik in Österreich*. Wien: Verlag A. Schendl 1982

Haager, Max: Die instrumentale Volksmusik im Salzkammergut. In: *Musikethnologische Sammelbände*, 1979 Band 3

Haid, Gerlinde: *Die Sammlung Khals aus dem Salzkammergut – ein Dokument zu Voksmusikgeschichte Österreichs*. 1998

Hornbostel, Erich M. / Sachs, Curt: Systematik der Musikinstrumente. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, (1914) Heft 4 u. 5, (S. 553-590)

Lloyd, Norman: *Großes Lexikon der Musik*. (3. Aufl.) München: Orbis Verlag für Publizistik GmbH 1992

Müller-Blattau, Joseph: *Deutsche Volkslieder. Wort und Weise- Wesen und Werden-Dokumente*. Königstein: 1959

Wolfsteiner, Andrea: *Die Schwegelpfeife*. Diplomarbeit. 2005

Ruttner, Adolf: *Pfeifermusik aus dem Salzkammergut*. Wels: Kommissionsverlag Eugen Friedhuber. 1. Teil. Vorwort

Ruttner, Adolf: *Swegel-Schule mit leichten Stücken aus dem Salzkammergut*. Wels

1964

Ruttner, Adolf / Pietsch, Rudolf: Die Seitlpfeife im Salzkammergut. In: Deutsch, Walter (Hg.): Beiträge zur Volksmusik in Österreich. Wien: Verlag A. Schendl 1982

<http://www.volksliedwerk.at/default.asp?id=9&id2=46&id3=48&id4=56>

<http://www.volksliedwerk.at/default.asp?id=1&id2=3>

<https://www.duden.de/rechtschreibung/transponieren>

[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Solmisation.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Solmisation.xml)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Wonky\\_\(genre\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wonky_(genre))

[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_Z/Zoder\\_Raimund.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Z/Zoder_Raimund.xml)

[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_K/Klier\\_Karl.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Klier_Karl.xml)

## 10.2 Abbildungen (Abb.)

Abb. 1 private Bildaufnahme

Abb. 2 private Bildaufnahme

Abb. 3 private Bildaufnahme

Abb. 4 private Bildaufnahme

Abb. 5 <http://cronopio.de/instrumentenausstellung/instrumentenfamilien/floeteninstrumente/schwegel-einhandfloete/>

Abb. 6 Wolfsteiner, Andrea: Die Schwegelpfeife. 2005 S.14

Abb. 7 Birsak, Kurt: Die Seitenpfeife oder Schwegel. 1979 S.63

Abb. 8 <http://akg-images.de/archive/Der-Pfeiferstuhl-2UMDHUJ3LEF.html>

Abb. 9 <http://garchinger-pfeifer.de/Instrumente/pschwegel.htm>

Abb. 10 <http://metmuseum.org/art/collection/search/504755>

Abb. 11 private Bildaufnahme

Abb. 12 Birsak, Kurt: Kleine Salzburger Trommelgeschichte. 2000

Abb. 13 private Bildaufnahme

Abb. 14 private Bildaufnahme

Abb. 15 <http://stpv-astf.ch/jugend-und-ausbildung/ausbildungskonzept-blaeser/>

Abb. 16 <http://volksliedwerk.at/persoenlichkeiten-der-feldforschung/>

Abb. 17 [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_K/Klier\\_Karl.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Klier_Karl.xml)

Abb. 18 <http://members.yline.com/~arizona/heute.htm>

Abb. 19 <http://tanzgeiger.at/de/namen/rudi-pietsch>

Abb. 20 <http://volksliedwerk.at/persoenlichkeiten-der-feldforschung/>

Abb. 21 <http://friedhofsfuehrer.at/friedhof-bad-ischl/alois-blamberger/>

Abb. 22 private Bildaufnahme

### 10.3 Notenbeispiele (Bsp.)

- Bsp 1 [http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP428548-PMLP695990-Divertimento\\_militare\\_D.pdf](http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP428548-PMLP695990-Divertimento_militare_D.pdf)
- Bsp 2 Ruttner/Pietsch: Die Seitlpfeife im Salzkammergut. 1982 S.201
- Bsp 3 Ruttner/Pietsch: Die Seitlpfeife im Salzkammergut. 1982 S.201
- Bsp 4 Ruttner/Pietsch: Die Seitlpfeife im Salzkammergut. 1982 S.202
- Bsp 5 Schiendorfer, Leopold: Pfeiferbücher'I. 2014
- Bsp 6 Schiendorfer, Leopold: Pfeiferbücher'I. 2014
- Bsp 7 Ruttner/Pietsch: Die Seitlpfeife im Salzkammergut. 1982 S.206
- Bsp 8 Schiendorfer, Leopold: Pfeiferbücher'I. 2014
- Bsp 9 Ruttner, Adolf: Pfeifermusik aus dem Salzkammergut. S.22
- Bsp10 Haager, Max: Die instrumentale Volksmusik im Salzkammergut. 1979

## **Gender Erklärung**

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser vorwissenschaftlichen Arbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

## **Eidesstattliche Erklärung**

„Ich erkläre, dass ich die vorwissenschaftliche Arbeit eigenständig angefertigt und nur die im Literaturverzeichnis angeführten Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.“

---

Ort, Datum

Unterschrift