

## Die Schwellton-Technik

Von Heinz Willisegger, aus *„Bärgfrühlig“* / 1984

### 1. Allgemeines

In den Berichten über die Vorträge an Jodlerfesten steht etwa geschrieben:

„Zu gefallen wissen der schön ausgesungene **Musikalische Bogen** über den ersten vier Takten und der **prächtige Schwellton** in Takt 2“

„Der Jodelteil zeichnet sich durch frischen, warmen Zusammenklang, belebt mit **prächtigen Schwelltonentfaltungen** .

„Durch schöne **Schwelltöne** versucht die Jodlerin dynamisch zu gestalten“

Fragt man einen Sänger, was ein Schwellton sei, erntet man verlegenes Schweigen oder Schulterzucken. Der eine oder andere versucht vielleicht eine Erklärung, die aber verworren und unverständlich klingt. Stellt man die gleiche Frage einem Dirigenten, so zeigt die Beantwortung schon bessere Ergebnisse. Aber auch hier gehen die Definitionen in ihrem Gehalt weit auseinander. Der eine versucht es mit gelehrten Fremdwörtern, der andere sonstwie auf komplizierte Art und Weise (die kein Sänger verstehen würde), und wieder ein anderer versteht darunter ein Anschwellen an einer Stelle, wo das Gegenteil angebracht wäre. Und wenn man bedenkt, dass (- an Konservatorien und -) an Dirigentenkursen wenig oder gar nichts darüber doziert wird, so sind diese unterschiedlichen und zum Teil komplizierten Auffassungen verständlich.

Ich habe schon seit längerer Zeit versucht, mich in das „Geheimnis Schwellton“ hineinzufühlen. Und vielleicht ist es mir gelungen, den richtigen Weg zu finden. Dabei bin ich mir aber bewusst, dass es sicher Musiker und Komponisten gibt, die diese Gespür viel eher besitzen als ich und die daher auch bessere und verständlichere Definitionen geben könnten. Aber ich hoffe doch, dass ich die Erklärungen so abgeben kann, dass sie von allen verstanden werden.

Für mich ist der Schwellton ausschliesslich ein Spannungsmittel, das zur Verdeutlichung des **musikalischen Gehaltes und Ausdruckes** verwendet wird. Der Schwellton gehört also zur **Dynamik**, welche neben Rhythmik Phrasierung und Sprache eines der wichtigsten Spannungselemente ist.

Zu oft hört man Gesangsvorträge, die jegliche Spannung vermissen lassen. Der musikalische Ausdruck ist minimal, alle zwei oder drei Takte wird geatmet. Und das Atmen mitten in einem musikalischen Ablauf tötet jegliche Spannung. Das ist wohl der häufigste Fehler, der von Chorsängern gemacht und von den Chorleitern toleriert wird. Selten hört man da an Konzerten, auf Schallplatten oder gar am Radio einwandfreie Vorträge. Es wird zwar schön gesungen, der Chorklang ist vorzüglich, aber die musikalische Spannung wird total vernachlässigt. Daran können auch noch so schöne und bekannte Kompositionen nichts ändern. Wo die Spannung fehlt, lebt die Musik nicht. Sie ist tot, nur noch Klang (**vertikal**), aber nicht mehr musikalische Linie (**horizontal**), welche Spannung und Entspannung, Frage und Antwort verdeutlicht. Man kann sagen, das **musikalische Zwiegespräch** fehlt. Und dabei kommt es gar nicht darauf an, ob es sich um komplizierten Kunstgesang oder um ein einfaches Volkslied handelt.

Ich unterscheide **zwei Arten von Schwelltönen** (die sich meiner Ansicht nach gegenseitig an Wichtigkeit nichts vorzuwerfen haben). Zur ersten Art gehören die langen **Notenwerte auf betonten Textsilben**, die innerhalb einer musikalischen Phrase liegen. Die zweite Art liegt **auf unbetonten Schlussilben** ebenfalls innerhalb eines musikalischen Bogens. Ein Schwellton entsteht im ersten wie im zweiten Falle durch ein Anschwellen aus Gründen der **Spannung von einem Ton zum nächsten**, ohne dazwischen zu atmen (Vor einem Atmungszeichen oder einer Pause kann **nie** ein Schwellton sein. **Atmen bedeutet** . in fast allen Fällen . **Entspannung**).

Aber bevor ich mich diesen zwei Schwellton-Arten zuwende, soll erst einmal der Ausdruck **musikalische Phrase**, oder vielleicht lieber noch **musikalischer Bogen** oder **Melodiegedanken**, definiert werden. Ich sage deshalb **Bogen**, weil sich die Veränderung der Lautstärke und damit der Spannung mit einem Bogen über den betreffenden Takten verdeutlichen lässt. Und diese Verdeutlichung ist, wenn sie vom Dirigenten ins Notenblatt eingetragen wird, für den Sänger sicher allgemein verständlich und wird nach angemessener Übung allmählich automatisch befolgt.

Dieser musikalische Bogen ergibt sich aus dem Verlauf der Melodie. Eine Melodie baut sich auf und strebt einem Ruhepunkt zu. Also spannt sich der Bogen über den Aufbau zu diesem Ruhepunkt, und unterwegs darf

nicht geatmet werden, sonst entsteht ein Unterbruch, der jegliche Spannung tötet. Dieser musikalische Bogen ergibt sich aber nicht nur aus dem Verlauf der Melodie. Wenn die Komposition wirklich gut ist (resp. dem Text angepasst), so fällt der Aufbau der Melodie bis zum Ruhepunkt in der Regel mit dem Ruhepunkt des Textes zusammen (Komma, Punkt, Strichpunkt, usw.). Daraus ersehen wir, dass **Text- und Melodieverlauf** verantwortlich sind für diesen Bogen, für Spannung und Entspannung, für Aufbau und Ruhepunkt, für den **musikalischen Bogen**.

## 2. Die Atmung

Die Grundlage dafür, dass der Sänger einen musikalischen Bogen ausführen kann, ist eine **richtige und solide Atmung**. Darüber, wie man eine solide Atmung erarbeiten kann, haben schon Berufenere vor mir ihre grundlegenden und fachmännischen Arbeiten veröffentlicht. Ich verweise dabei auf die **„Kleine Chorschule“** von Hansruedi Willisegger, in welcher nicht nur die Richtlinien und Übungen für die Erarbeitung einer richtigen Atmung aufgeführt werden (Kapitel D), sondern auch über Chorschulung und Stimmbildung sehr ausführlich und allgemein verständlich referiert wird. Die Anschaffung dieser **„Kleine Chorschule“** kann jedem Sänger und Dirigenten bestens empfohlen werden. Zum Zweiten verweise ich auf den Artikel von Heinrich Leuthold im Bärgrüehlig 1/1978 **„Die drei Grundpfeiler eines guten Gesangsvortrages“**, wo die Hilfen für eine gute Atemtechnik dargelegt werden. Auch die **„Chorschule für Jodlergruppen“** von Paul Haldimann behandelt das Thema **„Atmung“**. Doch ist dieselbe ganz eindeutig der Chorschule von Hansruedi Willisegger **„nachempfunden“** und im Inhalt etwas zu allgemein gehalten. In der **„Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler“** des EJV werden im Anhang von Max Lienert sehr gute Anleitungen und Ratschläge gegeben. Der Übungsteil ist jedoch sehr kurz und der ganze Anhang speziell der Entwicklung der Jodlerstimme gewidmet. Wir aber wollen uns mit dem Sänger ganz allgemein befassen, weshalb ich mich an die **„Kleine Chorschule“** und an den Artikel von Heinrich Leuthold halte (Was aber nicht heissen soll, dass die gleichen Anleitungen und Übungen nicht auch für Jodlerinnen und Jodler gelten!).

### Wie atmet man richtig?

In der **„Kleinen Chorschule“** steht zu lesen:

- Atmen Sie geräuschlos und ohne Absicht ein (durch Mund und Nase gleichzeitig).
- Ziehen Sie die Schultern beim Einatmen nicht hoch.
- Atmen Sie in den Bauch hinunter, wie wenn Sie den Duft einer gut riechenden Rose kosten, sodass sich Bauchdecke und Flanken ausweiten. Sie sollen dabei ein wohliges und weites Gefühl bekommen.
- Sinken Sie beim Ausatmen nicht in sich zusammen. Bleiben Sie aufrecht, auch wenn Sie bald keine Luft mehr haben. Strecken Sie sich etwas und drücken Sie die Kniegelenke durch.
- Natürlicher Atem begünstigt immer die Richtigstellung des Kehlkopfes (tief).

Dazu sind eine ganze Reihe wertvoller Übungen angeführt, die (wenigstens teilweise) vor jeder Probe mit den Sängern durchgespielt werden sollten, damit sie am eigenen Körper erfahren, wie wohltuend und beruhigend richtiges Atmen wirkt. Die Übungen beginnen mit **„Totaler Ausatmung“**. Die folgenden Abschnitte befassen sich mit **„Zwerchfellbewegungen“**, **„Zwerchfellatmung“**, **„Flankenatmung“**, **„Rückenatmung“**, **„Tief- und Brustatmung (voller Sängeratem)“**. Ganz besonders ist hier der **Schnapp-Atem** zu erwähnen, weil dieser doch öfter mal gebraucht wird. Dazu möchte ich aus dem Artikel von Heinrich Leuthold (Bärgrüehlig 1/1978) folgenden Abschnitt zitiieren:

### Wie kann man innert Sekundenbruchteilen lautlos die ganze Lunge füllen?

Lassen wir das zweckgebundene Organ, das Zwerchfell, für uns arbeiten mit bewusster Unterstützung durch die Bauchmuskulatur:

Beim Ausatmen **zieht man den Bauch ein**, spannt die Bauchmuskeln. Dadurch wird das Zwerchfell stark nach oben gepresst.

Zum Einatmen lässt man die **Bauchdecke locker nach aussen schnellen**, das Zwerchfell senkt sich blitzschnell und in das Vakuum ist ebensoschnell gleichzeitig die Luft geströmt, bei geöffnetem Mund- und Nasenraum. **Wichtig:** Die Stellung des Brustkorbes und der Schultern darf sich nicht verändern!

Wer die Technik fleissig übt, braucht mit der Zeit nicht mehr an das Einziehen des Bauches zu denken, dies geschieht dann automatisch.

Das wohlige Gefühl, das bei einer ruhigen und tiefen Atmung entsteht, überträgt sich **erstens** auf die ganze Atmosphäre einer Probe. Sie verläuft ruhiger und konzentrierter, sodass viel intensiver und zeitsparender gearbeitet werden kann. **Zweitens** sing man leichter (man hat das Gefühl, der ganze Körper singe mit), Steigen und Fallen kommt nicht mehr vor, musikalische Klippen werden rasch gemeistert und der musikalische Ausdruck erreicht Schönheiten, von denen man an gewöhnlichen, nervösen Proben (Föhn, Bise, Wetterumschlag) als

Dirigent bloss träumen kann. Und **drittens** wird nicht umsonst von vielen Ärzten die Konzentration auf eine ruhige, tiefe Atmung und deren Therapie gegen viele Symptome von Unwohlsein und Krankheit empfohlen (Kopfweh, Blähungen, usw.).

- Buddha: «So du zerstreut bist, lerne auf den Atem achten»
- Indisch: «Schlecht atmen ist der Tod aller Kräfte, gut atmen konzentriert sie»

Im Artikel von Heinrich Leuthold wird unter dem Titel «Tonerzeugung: Die strömende Luftsäule» sehr schön erklärt, wie die richtige Tiefenatmung geschieht und wie der Ton entsteht. Der Autor schreibt da unter anderem:

«Wichtiger als die Einatmung ist in **gesangstechnischer Hinsicht** die **Ausatmung**. Die Luft, die durch die Stimmlippen in Schwingung versetzt wird, muss sehr weich und genau dosiert abgegeben werden. Dies sei an einem Beispiel klar gemacht:

Wir kennen alle jenes Kinderspielzeug, das aus einem Blasrohr mit einem Trichter und einem leichten Bällchen besteht. Bei weichem und dosiertem Hineinblasen tanzt das Bällchen lustig auf der ausströmenden Luftsäule über dem Trichter. Bei einem starken oder gar explosiven Luftstrom fliegt das Bällchen fort.

Bei der Tonbildung im menschlichen Stimmorgan muss die Luft genau so weich und unverkrampft fließen. Diese Luftdosierung geschieht mittels der Brust- und Bauchorgane (Brustkorb, **Zwerchfell**, **Bauchmuskulatur**)»

Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, dass man den **Ausdruck «Atemstütze» endlich vergessen sollte**. Denn fast alle Sänger besitzen gar keine oder eine völlig falsche Vorstellung unter «Atemstütze». Auch der Ausdruck an und für sich ist falsch. Wir müssen ja nicht den Atem stützen, sondern den Ton, der auf dem Atemfluss schwebt. Ich rufe das Beispiel mit dem tanzenden Bällchen auf dem Luftstrom in Erinnerung. Das Bällchen (in der Vorstellung über dem Kopf schwebend oder stanzend) ist der Ton, der durch die strömende Luftsäule gestützt wird. Also heisst der richtige Ausdruck **Tonstütze**. Dies mag die folgende Erklärung noch verdeutlichen:

«Durch das richtige Atmen durch Nase und Mund (das Zwerchfell senkt sich) entsteht eine Luftsäule, die sich auf das Zwerchfell abstützt. Beim Singen nun (entgegengesetzte Luftbewegung, Luftabgabe) bleibt die Luftsäule bestehen. Der Ton, der durch Schwingungen der Stimmlippen entsteht, stützt sich also auf das Zwerchfell ab und wird durch die Maske (Nasenwurzel-Augen-Stirn) auf die Luft übertragen, sodass damit eine maximale Resonanz (Klangfülle) erreicht wird. So wird jeder Vokal und jeder Konsonant durch die Bewegung des Zwerchfelles gestützt und damit deutlicher und klangvoller zu Gehör gebracht. Somit erreicht man mit steter Übung dieser Technik auch beim «einfachen» Sänger eine Resonanz, die an diejenige eines Solisten grenzt.»

Und gleich noch ein Tipp für unsere Solosängerinnen und -sänger:

«Im Interesse der Förderung einer differenzierten Gesangkultur ist **vor allem das unbegleitete Singen** liebevoll zu pflegen» (Kleine Chorschule). Ein gewichtiger Grund, Duett- und Einzelvorträge zuerst ohne Handorgel einzustudieren, eventuell sogar unbegleitet vorzutragen.

### 3. Der Schwellton

Hier kann ich mich auf keine Artikel oder Zitate abstützen. Ich darf wohl eine Erklärung wagen, wie ein Schwellton zu singen ist, aber vor allem muss man dies hören und selber erleben. Doch zuerst die Erklärung.

In der Einleitung habe ich darauf hingewiesen, dass ich zwei Arten von Schwelltönen unterscheide:

#### **Schwelltöne auf langen Notenwerten mit betonter Textsilbe und solche auf unbetonten Textsilben.**

Die erste Art ist leichter auszuführen. Deshalb wollen wir damit beginnen.

##### **a) Schwelltöne auf langen Notenwerten mit betonter Textsilbe**

Dazu gibt es Beispiele in praktisch allen Liedern. Meist stehen diese Schwelltöne in den ersten Takten einer musikalischen Phrase, sind also Bestandteil des musikalischen Bogens. Auf diesen langen Notenwerten steigert sich die Lautstärke, der musikalische Bogen wird höher gespannt.

Wichtig ist, dass dieser Schwellton oder dieses Lauterwerden aufgrund einer guten Tonstütze **drucklos** geschieht, durch **blosses Steigern des Luftstromes** und damit verbunden durch **weites Öffnen des Rachen- und Mundraumes**. Durch künstliches Pressen erreicht man zwar auch eine Lautstärkensteigerung, doch verliert der Ton an Klangvolumen und Schönheit. Die Dosierung des Luftstromes geschieht also, wie vorhin bei der Atmung beschrieben, ausschliesslich durch die Atemmuskulatur. Die richtige Dosierung (nicht zu viel, nicht zu wenig) erreicht man durch Übung, durch gutes Mithören und durch die **gedankliche Vorstellung** des Bogens.

Das Singen sollte ja nicht nur die Stimmorgane, sondern auch den **Denkapparat** beanspruchen!

Notenbeispiele 1-4

#### b) Schwelltöne auf unbetonten Schlussilben.

Diese Art Schwelltöne stellt nun schon einige Anforderungen an die Beherrschung der Atemmuskulatur. Sie sind **ebenfalls Bestandteil des musikalischen Bogens**, doch auf eine etwas differenziertere Art.

Die Regel heisst, dass unbetonte Schlussilben gemäss der natürlichen Textbetonung leiser zu singen sind als die betonten. Dem will ich in keiner Weise widersprechen. **Dies trifft besonders dort zu, wo ein musikalischer Bogen zu Ende geht.** Innerhalb eines Bogens aber sind die unbetonten Schlussilben wohl leiser anzusingen, müssen jedoch zur Erhaltung der Spannung sofort **wieder lauter werden, um den Bogen weiterzuführen.**

Dadurch gewinnt die Spannung an Intensität, die Musik wird lebendig. Und weil wir ja nicht bloss schön singen, sondern **musizieren** wollen, ist auf diese Art Schwellton ein besonderes Augenmerk zu richten. Deshalb braucht es hier ganz besonders ein mehrmaliges Erklären, sehr viel Übung und **gedankliches Mitgehen.** Wer als Sänger nicht an diese Schlussilben denkt, wird unweigerlich mit voller Lautstärke hineinplatzen und damit die ganze Spannung zerstören. Oder aber er singt die Schlussilben leise und atmet dann, weil er zu wenig Luft zu haben glaubt. Durch dieses Atmen, auch wenn es nur von einzelnen Sängern geschieht, geht ebenfalls jegliche Spannung verloren. Denn atmen bedeutet Entspannung, wie ich schon eingangs erwähnt habe.

Notenbeispiele 5-11)

(Bei den Notenbeispielen sind die Schwelltöne mit **sa** = betonte Silbe und **sb** = unbetonte Silbe markiert)

#### 4. Schlussbemerkung

Es ist also wichtig, dass man den **ganzen Chor** an diese Schwelltöne gewöhnt, denn **nur der Chor als Ganzes bringt den musikalischen Ausdruck und die Spannung hervor, die nötig sind, um eine Melodie zum Leben zu bringen.** (Der Solosänger hat es in dieser Beziehung leichter, ist er doch für die Gestaltung allein verantwortlich, aber auch schwerer, weil er keine Mitsänger hat, die ihn unterstützen. Die Handorgel ist nicht unbedingt oder ganz selten eine Stütze). Dazu braucht es Anstrengung, nicht nur der Atemmuskulatur, sondern auch der Gedanken. Das entspannende und beglückende Gefühl kommt **nachher**, wenn man über das Gehör die Gewissheit erlangt, dass man eine musikalisch hochstehende, wertvolle und damit schöne Leistung erbracht hat.

Zum Schluss hoffe ich, dass ich meine Ausführungen verständlich zu Papier gebracht habe, wenn auch einiges an **„Fachdeutsch“** eingeflossen ist. Und wenn man wirklich musizieren will, darf man sich nicht scheuen oder genieren, einen Kollegen um Rat zu fragen oder mit jemandem ein Problem zu diskutieren. Schliesslich dienen wir alle der gleichen, schönen Aufgabe: **Der Musik!**

Heinz Willisegger

1

# Alpsäge

Text von K Spring

F. Krayenbühl

1. Uts Al - pe - land fällt d's A - be - rot, der Tag wott wie der schei - de. Nimmt  
 2. Vom Wald - rand klingt es Al - pehorn wyt ü - bers stil - le Land - li. Bringt

mit sich Sor - ge, Mueh und Not, schlycht hübsch - li ab de Wei - de.  
 mit sim wun - der - vol - le Ton dem Schö - pfer no es Ständ - li.

Bässe ab re - Wei - de. Treit's  
 Schö - pfer es Ständ - li. Der

blibt no es Wy - li stah  
 luegt fründ - lich ü - her d'Weid ;

ue - che u - le Glet - scherschnée, blibt no es Wy - li, blibt no es Wy - li stah  
 A - bestäm stiegt üb - re Grat. luegt fründ - lich u - ber luegt fründ - lich u - her d'Weid

Fräkmündjodel von Anton Zibung (Chorsatz: Max Lienert)

2

*mf*

2. Mal *p.*



3

# Bärgblueme

Fritz Fankhauser

Emil Herzog

*mf*

*mf* 1. I wan-de-re cür's stil-le Al-pe-tal, gseh bun-ti Blue-me-fäl-der ü-ber-all, i  
*mf* 2. Im frü-sche Tau im Mor-ge-sun-ne-strahl, da lüch-te Al-pe-ro-se bis i d's Tal, er-  
*p* 3. Da stah-n-i je-tze i der Blue-mepracht, vom Al-pe-glüe-je geit's lang-sam zur Nacht. Wyt

*mf*

gah em Bäch-li na uf Bärg und Weid. Die gen-zi Gä-get steit im Sun-ne-chleid.  
 wa-che A-na-mo-ne, En-zi-an, d'r nä-be blüe-je ro-ti Bärg-zy-klam,  
 ab vom Lärm i stil-li Ein-sam-keit het d'Sunn uf d'Bär-ge tie-fe Frie-de gleit,

# Drü Chrüz

Schweizerhymne

4

Hans Täschler

Heinz Willisegger

8

1. Kennsch du das Land wo d'Frei-heit no sich fried-lich darf ent-fal-te, wo  
 2. Do fin-det de Ver-folg-ti Rueh, de Schwa-chi si-ni Stüt-ze. Und  
 3. Und händ im Rüt-li Schwärt und Schwur de Vög-te mües-se weh-re, so  
 4. So sind drü Chrüz für eu-ses Volk zum Wäg und Uf-trag wor-de. Und

Rächt und Or-nig gäl-te tüend vor Will-kür und vor Gwal-te?  
 wo sich Mön-sche Wun-de schlönd, do wott es hei-lend nüt-ze.  
 tuet doch scho de Bun-des-brief de Na-me Got-tes eh-re.  
 dass mir dä er-ful-le tüend, de-für muess je-de sor-ge.



5

# Heizue

P. Müller - Egger

1. Fröm-di Stros-se bin-i gan-ge, oh-ni Freud und ganz al-lei,  
 2. Si-ni häl-le Fänster blin-ke fründli ü - - bers grue-ne Land.  
 3. Mue-ti, jo, i chu-me wie-der, arm a Guld und doch so rych.

1. oh-ni Freud und ganz al-  
 2. fründli ü - bers grue-ne  
 3. arm a Guld und doch so

1. je-di Wäg-stund voll Ver-lan-ge nach mim Lie-be, Lie-be Jörf-li hei.  
 2. Gseh us eim mis Mue-ti win-ke 's wys-se Fa-ze-nett-li i der Hand.  
 3. Hei-mat-luft und Hei-mat-lie-der si mis Glück und kunftig Himmel rych.

1. nach mim  
 2 's Fa-ze- Lie - - - be  
 3. si mis nett - - - li  
 Glück und

6

# Heiwärts

(Jakob Düsel)

Hans W. Schneller

1. Je-des Land hät schö-ni Plätz-li, sei es mäch-tig o - der, o - der chly,  
 2. Traum-ver-lo - re muesch nu stuu-ne. G'sehsch, wie schön das al - les, al - les isch,  
 3. G'sehsch wie d'Sun-ne wyt im We-ste füu-riq rot is Meer, is Meer versinkt

doch so frünt - li wie de-hei-me lue-get d'Sunn halt nie-ne dri.  
 doch du chasch es nüd er-weh-re. dass im Harz de-hei-me bisch.  
 bisch als lueg sie b'sun-ders frünt-li, g'sehsch wie's ü - ber d'Welle winkt?



7

# Schönegg-Jodel.

E. Herzog

*a mf*  
*pp*  
Chor: *pp*  
*Fine.*

8

# Nemmitaler-Alpuuffahrt.

Gedicht von Heddy Schmalz.  
Melodie und Jodel von Oskar Fr. Schmalz. — Gefegt von E. Pfister.

*Mässig.*  
*mf*  
*mf*  
*b*  
*b*  
*b*  
*b*  
*Grat*

1. Ja, der Früe = lig isch jetz wie = der uf die schö = ne Bär = ge cho,  
2. U = je Wu = ni treit der Wep = c, ü = fer Chüe bei d'Glog = ge = n = a,  
3. U = je Sü = gu, dä isch gla = de, d'Chef = fe han = ge hin = ger a;  
4. Lueg jetz bei merich scho er = strit = re, mir si do = be = n = uf em Grat,  
schö = ne Bär = ge cho,  
Chüe bei d'Glog = ge = n = a,  
han = ge hin = ger a;  
do = be = n = uf em Grat,  
schö = ne Bär = ge cho,  
Chüe bei d'Glog = ge = n = a,  
han = ge hin = ger a;  
do = be = n = uf em Grat,

9

# Bärgblueme

R. Fellmann

*p*  
*mf*  
*p*  
*b*  
*b*  
*b*  
*b*  
*Prya*

Schön isch doch uf eu = se Ber = ge, s'hy = gah hed no nie = mer g'reut.  
A de Hän = ge findt = mer Trol = le, A = ni = mo = ne gäib und wyß.  
Höch i Flüh und Bän = d're trot = tzid, E = del = ru = te, E = del = wyß.

s'isch als hat grad da der Herr = gott Blue = me wun = der a = ne g'streut.  
Nä = be Discht = le blueth de Ger = mer, Ar = ni = ka und Eh = re = pry.  
Män = ner = treu und Al = pe = n = ascht = re stry tid um de ersch = ti Prya.



10

# Bärg - Obe

P. Müller - Egger

1. Schön isch halt mis Schwyzer - länd - li magst es  
 2. D'Schat - te dek - ke al - li Sor - ge, al - le  
 3. 's wird mer liecht und wohl da o - be und scho

lue - ge, wo de witt,  
 Chum - mer 'lys - li zue.  
 män - gisch hets mi düecht,

11

# Härz, freu di!

Hans Täschler

Heinz Willisegger

1. Im Mai - e, wenn d'Chrie - si - bäum blüe - je, Härz, freu di, de Fröh - lig isch do!  
 2. Wie fröh - lich die Vö - ge - li sin - ge und 's Bäch - li be - glei - tet de - zue.  
 3. Und wucht au im Bärg - land de Win - ter, isch d'Alp - zyt de gli ei - nisch do.

Wenn z'ring - set - um al - les tuet grüe - ne, wär chönn - ti dem Drang wi - der - stoh?  
 Die Bien - li sind flys - sig am Samm - le, de Gug - ger findt au e kei Rueh!  
 Die saf - ti - ge, blue - mi - ge Wei - de, si lok - ke: Jetz, Aelp - ler, muesch cho!

Schwelltonübungen

- auf no, no, nö, nü, usw.
- auf verschiedenen Tonlagen.

A single musical staff in treble clef containing a single note on the second line (F4). The note is marked with a piano piano (*pp*) dynamic at the beginning and a forte (*f*) dynamic at the end, with a hairpin crescendo connecting them. Below the staff, the syllables "m-o-m / n-o-n / ng-o-ng" are written.

A musical staff in treble clef showing a half-note scale from C4 to G4. The scale is marked with *pp* at the beginning and *f* at the end, with a hairpin crescendo. The scale is repeated twice.

A musical staff in treble clef showing a quarter-note scale from C4 to G4. The scale is marked with *pp* at the beginning and *f* at the end, with a hairpin crescendo. The scale is repeated twice.

A musical staff in treble clef showing an eighth-note scale from C4 to G4. The scale is marked with *pp* at the beginning and *f* at the end, with a hairpin crescendo. The scale is repeated twice.

A musical staff in treble clef showing a dotted half-note scale from C4 to G4. The scale is marked with *pp* at the beginning and *f* at the end, with a hairpin crescendo. The scale is repeated twice.

A musical staff in treble clef showing a dotted quarter-note scale from C4 to G4. The scale is marked with *pp* at the beginning and *f* at the end, with a hairpin crescendo. The scale is repeated twice.

A musical staff in treble clef showing a sixteenth-note scale from C4 to G4. The scale is marked with *pp* at the beginning and *f* at the end, with a hairpin crescendo. The scale is repeated twice.

A musical staff in treble clef showing a thirty-second-note scale from C4 to G4. The scale is marked with *pp* at the beginning and *f* at the end, with a hairpin crescendo. The scale is repeated twice.